

*Con algunas diferencias, el texto siguiente fue redactado con el propósito de introducir la antología de ensayos y artículos críticos que la Fundación Biblioteca Ayacucho de Caracas, Venezuela, me encomendara para el volumen de su colección dedicado a la Obra selecta de Emir Rodríguez Monegal publicado en 2003. La inclusión de este texto en el sitio dedicado a Rodríguez Monegal en Internet se realizó con conocimiento y autorización de la Biblioteca Ayacucho.*

*L. B. de Behar*

### **“La asombrosa lucidez de una vida literaria”**

"Escrever sobre escrever é o futuro do escrever."

Haroldo de Campos

“Revenons à la chose même, c’est-à-dire au fantôme. Car ce texte raconte une histoire de fantômes.”

Jacques Derrida

“La causa es posterior al efecto, el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.”

Jorge Luis Borges

### **La violencia del comienzo.**

La inscripción muestra el comienzo y lo dice, advierte sobre su propia violencia y la expone. Formulada por Blanchot a propósito de la naturaleza de la obra de arte, de la realización literaria en particular, “la violencia del comienzo” es cita, cifra y clave de esta introducción. No solo pretende aludir al consabido desconcierto de quien se dispone a escribir sino, aparentemente opuesto, al estupor frente a la infinidad de páginas escritas, frente a la desmesura de una obra literaria y periodística que registra y recorre el paisaje cultural desde antes del medio siglo, una labor crítica que se extiende por más de cuatro décadas pródigas en acontecimientos y en los excesos de la información que los difunde.

Antes que a la fractura del comienzo, la frase de Blanchot, alude al vínculo que se crea entre quien escribe y quien, al leer -que es elegir, debe escribir a su vez, padeciendo los apremios de una inclusión y exclusión obligadas, dentro de la multiplicidad de posibilidades que el copioso expediente de un autor inabarcable acumula.

Esta introducción se propone examinar la obra de Emir Rodríguez Monegal, su

vida literaria; será necesario limitar la profusión de sus escritos críticos y biográficos e intentar distinguir entre ambas nociones de diferenciación difícil. La iniciativa supone “admitir ser derrotado desde el comienzo<sup>1</sup>”, renunciar al acopio exhaustivo, a las definiciones demasiado claras; el propósito, más documental que imaginativo, testimonial y hermenéutico, no renunciará al misterio de las letras ni lo descubrirá. Una vez más, reitera las incertidumbres de la iniciación, la perplejidad frente a la discontinuidad antológica, frente a los quebrantos biográficos a los que su persona, desde el nacimiento -el 28 de julio de 1921 en Melo, Cerro Largo, Uruguay- y su obra, al final de la década de los cincuenta, fueron sometidas, en su país, desde entonces y todavía ahora.

Ante la vastedad y variedad de su obra crítica dedicada a la interpretación y elucidación de distintas formas artísticas: cine, teatro, pintura, solo se atenderá su quehacer literario, su escritura en torno a la escritura, la duplicación reflexiva del universo literario que abre, abarca y afianza en distintas ciudades: Montevideo, Buenos Aires, Londres, París, México, Caracas, Río de Janeiro, San Pablo, Nueva York, New Haven, durante radicaciones más o menos prolongadas, donde la prodigalidad de su tarea literaria ha quedado impresa en publicaciones de diversa naturaleza y periodicidad o en la memoria de los atentos testigos que asistían a sus cursos y conferencias.

Sorprende al lector de hoy la actualidad de sus notas literarias que eran de actualidad, la certeza sumaria de innumerables reseñas que correspondían a prolongadas lecturas, la penetración de sus análisis y la animada erudición de sus críticas, que aparecen bajo distinto rubro en las páginas dedicadas a crónicas de libros, a coordinaciones editoriales -más los prólogos que requieren, la profundidad de las entrevistas, lúcidas y amenas a la vez. Una producción que se multiplicaba paralelamente en tareas de investigación, en cursos, conferencias, coloquios y congresos. Las iniciativas periodísticas de colaboración o dirección de secciones especializadas, contemporáneas a sus libros fundacionales, los libros sobre libros, el infinito literario abreviado ágilmente en una summa crítica a disposición de un lector interesado y consecuente que, sin proponerse el oficio crítico, ignora que igualmente lo ejerce o a disposición estudiosa de las exigencias disciplinarias del lector más académico.

Desde numerosas universidades, en diversos idiomas, el acopio de materiales que abarca su horizonte cultural provoca una estupefacción que la descripción del inventario no atenúa, al contrario. La aproximación heurística enfrenta un discurso que si bien deriva necesariamente de discursos precedentes, promueve al mismo tiempo el advenimiento de una nueva discursividad. Más de una vez, su gestión crítica dio por iniciada una nueva época cultural, tanto en el Uruguay, donde consolidó la “Generación del 45”, que aún permanece como razón de conflictivas nostalgias o, veinte años más tarde, en la instauración de un “MUNDO NUEVO”, desde París.

La fundación de esa revista formalizó la inauguración de un período notable dentro de la literatura latinoamericana, el último hasta ahora, ya que desde entonces no se ha definido ningún otro con las características de excepción que presentó la literatura del así llamado “boom”, un apelativo que no le pertenece y deplora. Teorizando, en forma paralela,

---

<sup>1</sup> Emir Rodríguez Monegal (ERM). “Introducción”. Jorge Luis Borges: FICCIÓNARIO. Una antología de sus textos. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Fondo de Cultura Económica. México, 1985.

sobre la cuestión de las generaciones y periodizaciones -nociones que en tanto cuestionan formas de inserción de la literatura en la historia o, al revés, le preocupan recurrentemente- puso en movimiento literario una época o dos. “Un crítico no puede inventar una literatura”, dice Emir, ponderando la crítica profesional de José Enrique Rodó<sup>2</sup> y lo vuelve a decir en otra oportunidad, en un ajuste de cuentas, después de más de siete años de ejercicio al frente de la sección literaria de MARCHA<sup>3</sup>, donde continuaría siete años más. No es extraño, sin embargo, que un filósofo oriente el pensamiento de todo el mundo o casi (como decía hace poco Gilles Deleuze de su maestro). Otro tanto o más, podría decirse del magisterio de Emir, ya que su ejercicio crítico, su docencia y publicaciones definieron movimientos nacionales y latinoamericanos. Una enseñanza ecuménica, decisiva para la formación de generaciones de estudiosos con los que estuvo en contacto en su país o en otros países, profesores y críticos que la reconocen explícitamente y siguen formando a quienes no conocieron esa enseñanza directa y también a quienes, utilizándola con beneficio dudoso, suelen desconocerla y depredarla.

Habría que decir que Emir escribió demasiado, como él había dicho antes de Alfonso Reyes, ensalzando el ejemplo de “felicidad verbal o imaginativa” de su maestro. Por eso cabe preguntarse ¿por dónde empezar?, como se preguntaron quienes, desconcertados por la magnitud de la iniciativa que acometían, no eludieron el compromiso de fundar una discursividad que los justificara.

Desde el momento en que se partió de Blanchot se podría seguir con sus orientaciones para recorrer el extenso espacio literario donde la figura de Emir sigue en emergencia. Sería un procedimiento adecuado para sortear la linealidad civil de etapas biográficas, revisadas por sus recuerdos y olvidos en Las formas de la memoria<sup>4</sup>, interrumpidas abruptamente por su muerte o por el esquematismo de cronologías, que no abundan en sus estudios, y abordar, entre varias posibilidades, su vida y su obra, por el final.

“¿Por qué la muerte? Porque es el extremo. Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí”<sup>5</sup> y Emir dispuso en extremo, minuciosamente, desmesuradamente, de ese final que fue su muerte.

“A su muerte en las primeras horas de la mañana...” son las primeras palabras, las que inician el prólogo dedicado a Horacio Quiroga<sup>6</sup>, donde denuncia un contra tiempo, o varios, un principio de adversidad pero también una reverencia a quien Emir considera más que un compatriota, “el contemporáneo”. Así lo designa a fin de cancelar, por “el arte de Quiroga, despojado por el tiempo de sus debilidades, reducido a lo esencial de sus mejores cuentos”, la diferencia de años. De la misma manera, sin sacralizarla, sin profanarla, se

---

<sup>2</sup> José Enrique Rodó. Obras Completas. Editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. Aguilar. Madrid 1954, 2a. edición 1967. P.125.

<sup>3</sup> ERM. “Nacionalismo y literatura. Un programa a posteriori”. MARCHA No.629. Montevideo. 2/7/52. Ps.15-16.

<sup>4</sup> ERM. Las formas de la memoria. I Los Magos. Vuelta. México, 1989. Con prólogo de Haroldo de Campos: “Palabras para una ausencia de palabras”.

<sup>5</sup> Maurice Blanchot. L'espace littéraire. Gallimard. Paris, 1955. P.110.

<sup>6</sup> Horacio Quiroga. CUENTOS. Selección y prólogo por Emir Rodríguez Monegal. Cronología por Alberto F. Oreggioni. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1981.

intenta aquí salvar la muerte de su crítico, la intencionada injusticia de la inadvertencia tanto como “las supersticiones rioplatenses que convierten toda biografía en hagiografía”<sup>7</sup>.

A propósito de un pasaje de su Diario, Kafka anotaba que lo mejor de lo que había escrito se fundaba en la aptitud de morir contento. Blanchot reflexionaba sobre esa sabiduría del escritor que le permite encontrar en la negatividad extrema, en la inminencia de la muerte, trabajo y tiempo, una realización en la medida, que es medida y serenidad, de lo absolutamente positivo: "Ahora la muerte, la muerte contenta, es el salario del arte, es la perspectiva y la justificación de la escritura".

Es una de las prerrogativas de la escritura esa elaboración literaria que, al revocar la pena de muerte, la sufre y la indulta, que soporta y suspende el pesar. Como si hubiera podido elegir su muerte, semejante a un personaje de Borges, viajando al Sur, Emir viajó al pasado, privado de tiempo, optó por otro tiempo, diferido, un tiempo literario que la escritura confunde con el espacio. En ese tiempo diferente, mantuvo un trato íntimo con la escritura, con la muerte, estrechándolas tan de cerca que, quizás, llegó a reunir las, a prever que las viviría como un proyecto más, o más allá.

¿Habría invocado Emir la confesión de Kafka, el 13 de noviembre de 1985, un día antes de morir, cuando llamaba por teléfono a Montevideo -desde la habitación donde estaba internado en el hospital de la Universidad de Yale- para hablar con quienes lo habían acogido hasta apenas tres días antes en el Uruguay, para hacerles saber que, gracias a la alegría de haber realizado ese, su último viaje, se "moría de contento"?

A distancia, y en conocimiento de la gravedad en que se encontraba, la aplicación literal a las circunstancias desarticuló la trivialidad de la frase hecha, suspendió el dicho anodino, expresando en humor su agonía, en felicidad el trance. No corresponde conjeturar ningún desconsuelo, ninguna resignación, ni la mínima sospecha de trascendencia mística. Sin esperanza, sin desesperación, con el tono de levedad provocadora que había hecho suyo podría decirse, como él había dicho de otros, que la muerte no lo sorprendió.

Si, según sospecha Umberto Eco<sup>8</sup>, Borges había leído casi todo, asegurando, el mismo Eco, que nadie como Emir conocía esa totalidad indiscernible; si según Gustavo Sáinz su ávida curiosidad artística era clave de la lucidez erudita que lo distinguía: "leer todos los libros, ver todas las películas, visitar todas las exposiciones y volver a leer los mejores libros"<sup>9</sup>; si los artículos sobre Kafka y las traducciones que publica desde sus primeros estudios críticos en MARCHA, prueban su conocimiento cabal de la obra del escritor, ¿apelaría ese saludo de despedida a la "muerte feliz" a la que se conformaba Kafka en su Diario?

Ahora bien, sin descartar esa eventualidad de sus lecturas, antes que Emir, ¿habría sido el propio Borges quien desafiaba a la fatalidad en un duelo cruel -criollo, personal, doble? ¿Aludían a Kafka al imaginar, en un último intento de conciliación con Dios, la realización de una acción contra el tiempo, el drama contra una muerte cierta pero postergada, emplazada hasta alcanzar el final de una obra todavía por hacer? No sería

---

<sup>7</sup> ERM. "Joyce Cary: vitalidad y disciplina". MARCHA No.857. Montevideo, 5/4/57. P.23.

<sup>8</sup> Umberto Eco. "La abducción en Uqbar". Semanario JAQUE. Montevideo, 9/11/84.

<sup>9</sup> Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. "Conversaciones con Emir al salir del cine." Coordinación de L.B.de Behar. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, 1987. El libro recoge las comunicaciones presentadas en el Homenaje organizado por John Dwyer en Americas Society. Nueva York, 1o. de mayo de 1986.

rebuscado asociar las tribulaciones de Kafka a las de su compatriota, Jaromir Hládik, el escritor judío de "El milagro secreto"<sup>10</sup>, otro personaje de Borges, condenado a muerte en la Praga ocupada por los nazis, quien ruega a Dios que solo le conceda el tiempo suficiente para concluir su drama Los enemigos, antes de que los verdugos vinieran a ejecutarlo al amanecer.

Condenados a muerte -por los nazis, este personaje de Borges, por un cáncer, este crítico de Borges- ambos empeñan el breve plazo de vida que no les queda en manifestar una misma devoción literaria, una misma meta: escribir hasta el final para seguir postergando la muerte o detenerla en el pasado. Propiedad de la ficción, propio de su naturaleza literaria, propio de su tradición, Jaromir Hládik mantiene su fe en la palabra y en la salvación por la escritura; dentro de una lógica de contrarios, si es posible dar vida por el verbo no sería imposible transformar la muerte en escritura -sagrada o privada. Como un milagro, convertir el tiempo en sustancia, espacializándolo hasta su desaparición, por medio de la gestión literaria, apartarlo del devenir en procura de una instancia de eternidad, derogado por "el privilegio del infinito" que disfruta quien actualiza la escritura en cada lectura.

Fue la coartada que se inventaron, el personaje, el escritor, el crítico, para convertir el pesar de su agonía en esos destellos de claridad que, según el poeta, llegan a alumbrar las brasas sin fuego, cuando ya están a punto de extinguirse. Según ese milagro secreto, el autor del drama Los enemigos cifraba en su obra la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida; en términos similares, Emir se había propuesto escribir varios volúmenes de memorias. Había terminado ya el primero y algunos fragmentos del siguiente, previendo sistemáticamente la organización de los restantes, convencido de que el recuerdo con que administraba el tiempo pasado no sería diferente del proyecto que comprometería el tiempo por venir. Pero le faltó tiempo o le sobró memoria. El plazo para terminar su labor no le fue otorgado.

Grave y risueño, a punto de morir, sin solemnidad, sin fuerzas, llegó a Montevideo atendiendo, con deferencia semejante, honores y obligaciones, a interlocutores de renombre o circunstancialmente anónimos, entre conferencias y entrevistas que nadie sentía como despedida solo porque Emir, como siempre, hacía planes. Estaba enfermo, dolorosamente delgado, pero no había envejecido: el mismo cabello negro, la palidez cetrina de la piel tensa sobre los pómulos angulosos, subrayaban los rasgos de una efigie criolla, un oriental que seguía conciliando la circunspección aforística del gaucho con la agudeza epigramática de Oscar Wilde. A diferencia de su modelo discutiblemente inglés que, en tanto que artista se desempeñaba como crítico<sup>11</sup>, Emir era el crítico como crítico y desde la tautología de ese estatuto de intermediación, desde un "medio" que abarcaba otros medios, se deslizaba con facilidad hacia los demás órdenes en juego: el autor, el lector, el narrador, el personaje.

Más allá de los honores y la desgracia que progresaban en esos días, esa imperturbabilidad gaucha, entre criolla y británica, también desdramatizaba la desdicha en ironía. A pesar de la enfermedad y sus estragos, conversaba animadamente, multiplicando la sutileza de las observaciones, la precisión de datos, cuentos y bromas que tendían una

---

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges. Ficciones. Ed.Sur. Buenos Aires, 1944.

<sup>11</sup> The Artist as a Critic. Critical Writings of Oscar Wilde. Edited by Richard Ellmann. The University of Chicago Press. Chicago, 1969.

cortina de humor, sustrayendo la enfermedad a la evidencia, la brevedad perentoria de una vida a la calamidad de la partida doble que estaba a punto de emprender: ni la debilidad del cuerpo transparente, casi fantasmal, ni las urgencias del trance llegaban a atenuar el prodigio de la inteligencia, las precisiones de una memoria infalible. La firmeza de la réplica no restaba gracia a la claridad y la dignidad del gesto, que ofrecía la felicidad de su presencia en calma, desvanecía cualquier amago de piedad de un testigo proclive a sentirla en esas circunstancias.

Como si ya hubiera concertado un pacto con la inmortalidad, parecía refrendarlo al pasar, solo "para hacerse el vivo"<sup>12</sup>, al pie de la letra o, en más de un sentido, simular la diversión o simular la vida, concordar un contrato insidioso, sobrehumano, desmesurado, al borde de la muerte, casi más allá. Es esa visión del "ideograma de sí mismo" que impresiona a Haroldo de Campos<sup>13</sup>, conmovido por la esquematización austera, enjuta, de su figura despojada. La abstracción de su aspecto espectral exponía por última vez al hombre de letras que seguía siendo y el secreto, al que esa imagen ideogramática del poeta brasileiro agregaba la sutileza de un finísimo rasgo más.

Dos veces natural, la naturalidad que no fingía, atajaba la solemnidad protocolar o el encomio de sacrificios trágicos o de epopeya nacional, por un sarcasmo leve que no hacía caso de la hazaña, del esfuerzo del viaje, sobrehumano, ni del coraje del retorno, ni intentaba dar una explicación, ya que tampoco se planteaba el enigma de su regreso, que no dejaba de ser varias veces extraño: hacía años que Emir extrañaba el Uruguay, años durante los cuales el país lo había extrañado de manera diversa. Extraño demasiado extraño, el valor, que es coraje y estima, crecía en el cruce de varios mitos. Era el protagonista de una situación sin antecedentes y, sin embargo, su discreción le restaba importancia, sencillamente, no lo hacía ver, no se hacía ver.

Después de más de diez años de ausencia, desprovisto de documentación uruguaya, censurado por los acosos de la dictadura contra la que se pronunció más de una vez, silenciado por los dogmatismos de una oposición más rival que partidaria, una uniformidad demasiado compacta que venía dominando el espacio cultural y mediático, ocupando los vacíos dejados por los crímenes de la persecución y el exilio. Excluido por militares y militantes, las circunstancias en que se producía su regreso no hacían de este un ejercicio académico más sino la añadidura -el sentido es evangélico- de su misión literaria, el arquetipo de una gesta a su pesar, que adelantaba un eterno retorno no solo porque volvía como había retornado otras veces sino que ocurría casi accediendo a la eternidad. Según su argumento, solo cumplía con la palabra que había empeñado en abril de 1984, en la Sterling Library de Yale University, el recinto de una biblioteca monumental que parecía ser, sin alardes ni sorpresa, la sede de un laberinto conocido, su morada habitual.

Invitado a participar en un seminario sobre "La desconstrucción en América" que tendría lugar en Montevideo, en junio de 1985, se había comprometido a asistir siempre

---

<sup>12</sup> Son las palabras con las que termina su conferencia "Borges/de Man/ Derrida/ Bloom: la desconstrucción avant et après la lettre", escrita y dictada en Montevideo. Biblioteca Nacional, 5 de noviembre de 1985. Publicada en Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América. Coordinación L.B.de Behar.Ed. xyz. Montevideo, 1987.

<sup>13</sup> Haroldo de Campos. "Palabras para una ausencia de palabras". Publicado en el Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.cit.128.

que se verificara el restablecimiento de la democracia en un Uruguay que ya estaba definiendo su necesaria institucionalización en esos meses cuando, efectivamente, volvió a instalarse en marzo de 1985.

El proyecto se había presentado con los mejores auspicios: la finalización de la dictadura, la expectativa del regreso, el entusiasmo por intervenir en un seminario de teoría literaria con presencia de sus colegas de Yale (J.Hillis Miller, Geoffrey Hartman), la amistosa afinidad con Jacques Derrida justificó la disposición de una generosidad entre pares. La admiración intelectual y el afecto recíproco con Haroldo de Campos, la concurrencia de otros amigos, contribuían a particularizar las características excepcionales de un encuentro al que Emir, sin embargo, parecía atender con similar dedicación a la dispensada a los centenares de coloquios donde había brillado la irónica penetración de su sabiduría crítica, la provocación polémica de su consabida severidad.

La enfermedad, la cirugía, los duros tratamientos, impidieron que el programa del seminario se cumpliera en forma simultánea y en la fecha prevista; hubo postergaciones pero, con una diferencia de semanas, todos los invitados, sin excepción, presentaron sus cursos y conferencias. Amortiguando esa dispersión inevitable, Haroldo habló de un “diseminario”<sup>14</sup>, que el conocido pensamiento de Derrida y uno de los títulos de la bibliografía de Emir propiciaban. Desmejorado y complacido a la par, llegó pocos días antes de la fecha fijada para su conferencia. Sereno, pronunciaba nuevamente un espléndido elogio de la literatura, entre dos mundos, otros esta vez, rodeado de un aura sobrenatural que iluminaba su presencia como si accediera a un más allá, pero consentido, familiar y cercano. Iniciada la conferencia, la sencillez de su silueta todavía elegante, sus observaciones teóricas agudas y mordaces, el sarcasmo con que las modulaba, restituían a la tarea literaria la intensidad y concentración de su finalidad primera: el goce.

Sin embargo, más que sus observaciones sobre la desconstrucción o sus testimonios sobre quienes la forjaron, su participación fue “la lección de Emir”, la elección de un maestro. Entre la vida y la muerte, optó por volver, volver a enseñar donde había empezado, a presentar los antecedentes de una teoría que no debía sistematizar pero, sobre todo, no dudó en pasar una prueba, en el sentido iniciático del término, que las circunstancias volvían paradójal.

Disminuido su peso hasta los huesos, agotadas sus fuerzas, apenas podía caminar. Los médicos del hospital de Yale le habían advertido sobre los riesgos del viaje a Montevideo, contra un esfuerzo que acortaría el plazo de una vida breve. Aun así, decidido como en el segundo de un sueño, no dudó. Agenda su agonía, no hace caso de los avances insoportables del cáncer y prevé sistemáticamente los pasos de un calvario feliz: con Haroldo de Campos, lacónico, acongojado, con Selma Calasans, compañera de años con quien se casará en el hospital de New Haven, adonde regresó solo para apurar sus cuatro últimos días. Más tarde vendría João Alexandre Barbosa, colega y amigo. En Montevideo quiso ver más de una vez a su primera mujer, Zoraida Nebot, la madre de Georgina y Joaquín, sus dos primeros hijos; a su segunda mujer, Magdalena Gerona, a Alejandro, su tercer hijo; a la prima que evoca con cariño en las Formas de la memoria. Amigos y familiares llamaron a diario desde Estados Unidos, desde México y Argentina, viajaron

---

<sup>14</sup> El término es de Haroldo de Campos. Dio título al libro que recogió los trabajos de esos encuentros. Diseminario.... Op. cit..

desde Brasil, lo acompañaron hasta el fin. Centro de la reunión, era su voz de siempre la que se oía, pequeña, soslayando con una ironía suave la inminencia de una despedida que eran varias; con la gracia de una de esas “Conversational Pieces” de Hogarth, alegraba un cuadro concurrido de personajes variados, unidos por los recuerdos que refería, los comentarios, proyectos, dichos, con la naturalidad de su humor, como si nada más ocurriera que el deleite del encuentro.

### El mundo termina en imágenes.

En un par de días pudo cumplir con el ritual del peregrino: recorrer los caminos transitados, ver por sí mismo el lugar que permanece, volver a ver o, simplemente, confirmar la existencia de esos lugares que marcaron su pasado, contemplando las reliquias: aquellas que quedaron seguirán quedando. Nunca había conducido un vehículo pero, como recuerda Manuel Ulacia<sup>15</sup>, su eficiencia de copiloto solía guiar a quien conducía, desposeído momentáneamente de su condición de conductor, del dominio de su vehículo, de los trayectos habituales, de sus propios sentidos. Daba todas las instrucciones, con la impaciencia autoritaria de quien, de antemano, juzga impropia la maniobra ajena. Acompañado por Haroldo, silencioso, por Selma que, dócil a sus indicaciones, sacaba fotos, celebrábamos una ceremonia de culto a la ciudad, estremecidos por las estaciones de esa pasión serena. Dirigía la marcha hacia los lugares de otro tiempo, adelantaba los recuerdos que precipitarían las imágenes: su casa en la calle Osorio, Zoraida con los chicos, los cursos de literatura, la entrega diaria de artículos a los periódicos, los manuscritos interminables, los programas editoriales, las investigaciones, los amigos, las polémicas frecuentes y durísimas. Se detiene frente a la fachada de una casa blanqueada; cuenta sin interrupción y sin distraerse la historia de la ciudad en un par de frases como epitafios. Será necesario bordear una larga arboleda, apreciar el perfil de los cipreses entrecortados por el gran portón abierto donde, sin cruz, sobresale la roseta nítida en hierro forjado. Ya había empezado noviembre, las copas de los arcos enramaban el borde del muro del Cementerio Británico. No cambió nada, no había nadie y, desde el auto detenido, no era difícil reconstruir el recorrido diario de varias décadas atrás, el apuro de las notas editoriales, la puntualidad de las clases en varios liceos, en el bachillerato, en el Instituto de Profesores donde dictaba literatura inglesa y norteamericana, las idas a MARCHA, como colaborador primero y después director de la página literaria durante diecisiete años, a las librerías de viejo, a las exposiciones, a los espectáculos, a los clubes de cine. No le sorprende que recuerde sus numerosas conferencias sobre literatura nacional y comparada, o sobre cine, previas a las funciones especiales los domingos de mañana temprano que, antes que el film, justificaban desplazarse hasta la sala del cine Luxor. No olvida las dificultades para la edición de revistas, el trabajo estimulante en las imprentas; la conversación abarcaba una época, la ciudad, el orbe. Poco después, Haroldo escribiría “ningún conversador más virtuoso en la variedad de los temas y en la fascinación constante de su charla -que sin embargo no dejaba de lado el arte de escuchar-; ningún profesor o conferencista más hábil para cautivar a su auditorio y suspenderlo del hilo insinuante de su discurso, del filamento

---

<sup>15</sup> Manuel Ulacia. “El otro Emir”. VUELTA 121. México, diciembre 1986. P.66.

magnético de su palabra”<sup>16</sup>.

Desgranaba anécdotas de encuentros y desencantos, iniciativas y decepciones, pasiones y traiciones; la apresurada historia de un hombre iba descubriendo la historia de una ciudad. Alternaba órdenes asegurándose que las imágenes fotográficas coincidieran con la escena de sus recuerdos, con la perspectiva imposible de otros años: ¿exigía tantas precisiones para fotos que no llegaría a ver o bien intentaba ordenar de antemano cuadros de un montaje ajeno? Desde el Cementerio Británico había que bajar al puerto del Buceo, la belleza tranquila de la bahía había quedado fijada ahí como en la lámina de un calendario. Selma debía apresurarse en fotografiar una casa casi colonial; las ruinas de una mansión frente a la plaza Varela se animaban con sus ocurrencias interminables; la playa Ramírez vista a medias por la risa, el Parque Hotel adonde murió Amado Nervo se asoció al recuerdo de otras visitas menos trágicas. Cerca de la calle Juan Manuel Blanes, la foto de esa otra casa demasiado art nouveau, muestra exagerada del estilo que enriqueció con ritmos de sueño la arquitectura de la ciudad, sinuosidades ornamentales que desdibujan la nitidez de sus líneas, la carga decorativa de metáforas materiales que Emir había sabido analizar en sus escritos: la puerta altísima y tallada, los pomos de bronce repujado, la boca del buzón que replica el ondulado motivo de las líneas mayores. Imposible no reparar en la armonía voluptuosa de las curvas que enmarcan la fantasía en proporción a la altura del dintel, el misterio de los postigos entreabiertos, los pequeños balcones vacíos de hierro forjado, la desigual penumbra del zaguán, los escalones de mármol, los laterales brillantes de azulejos, los cristales tallados de la puerta cancel; la balaustrada en la azotea incompleta, parcialmente tapiada pero aún a salvo de la demolición y los desafueros del progreso. Ni los materiales de la restauración logran romper el equilibrio original de la cornisa, perfecta, aunque la fachada, demasiado pintada, contraste con el blanco nuevo sobre las antiguas molduras. Emir compara los detalles de la decoración interior que no ve con la que recuerda, duplicando los ángulos fantásticos de una escenografía de verdad.

Quiso dedicar una vista más prolongada, desde el auto, al mítico Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, “los claustros de la sección Preparatorios” que menciona en su prólogo a las obras completas de Juan Carlos Onetti<sup>17</sup>. Como el novelista que dirige los pasos de su personaje para hacer de una ciudad un día y de ese tiempo efímero una odisea, delegaba en otra persona su visita al local del bachillerato que fue el lugar común de estudiantes, de estudiosos, de intelectuales, poetas y artistas que cursaban los “Preparatorios de Derecho” y a quienes designó, en su Literatura uruguaya del medio siglo, como “bachilleres”<sup>18</sup>, una generación despreocupada, que ingresó a la Facultad, la frecuentó sin atender a los requisitos curriculares ni concluir los cursos. Todos los intelectuales pasaban, si no por la exigencia de los tribunales de exámenes, por sus patios y corredores, reuniones y peñas. Requería más fotos para el respetable portal de acceso, las puertas desgarradas del salón número tres donde fascinaban sus clases; más fotografías del patio austero que había encuadrado el ambiente fervoroso de un claustro notoriamente concurrido. Reconstruía las conversaciones con colegas conocidos, el discurrir cotidiano de la actualidad que comprometería, más que las clases, las instancias cotidianas del devenir intelectual, se

---

<sup>16</sup> Haroldo de Campos. “Palabras para una ausencia de palabras.” En Homenaje a ERM. Op.Cit.

<sup>17</sup> Juan Carlos Onetti. Obras completas. Prólogo de Emir Rodríguez Monegal. Ed. Aguilar. Madrid, 1979.

<sup>18</sup> ERM. Literatura uruguaya del medio siglo. ALFA. Montevideo, 1966.

hablaba de lecturas y ediciones ampliadas por anécdotas que, por definición, no se publican:

(...) con un ejemplar de El pozo bajo el brazo, llegarían con el tiempo a ser diputados y ministros, abogados e historiadores, narradores y dramaturgos, hasta críticos. Pero entonces solo eran adolescentes y hablaban sin cesar de Onetti, o imitaban sus escritos, sus desplantes personales, su aura.<sup>19</sup>

No se fastidiaba recordando las alusiones que Carlos Real de Azúa prodigaba, en los días lluviosos, a la “renombrada anglofilia de Emir”, cuentos que se repitieron en leyendas o en antologías donde Real de Azúa estampaba con simpatía la deuda de admiración que había contraído con Inglaterra: “los trazos tanto de su estampa física (gachos alicortos, paraguas, ropas oscuras), de su gusto (por el té, por la buena pintura), como los menos externos de su pasión por la exactitud, el sobrentendido, el “self-restraint”, el humor irónico y el trabajo, siempre el trabajo.<sup>20</sup>” Es en esa presentación donde, ponderando: “La vivacidad, la aptitud para agrupar ejemplos y posturas desde una común e inesperada raíz, la amenidad”, lo define como “el más importante de nuestros jueces culturales desde que Alberto Zum Felde hizo abandono, allá por 1930, de tal función.”

Desde la calle, otra perspectiva hacía lucir las tejas de colores combinados del espléndido techo burguinón, los amplios pasillos del primer piso cercados por barandas, donde las figuras conocidas iban recortando, entre delgadas columnas corintias, sus lugares y compañías habituales. Había que bajar por la calle Eduardo Acevedo, alcanzar el alboroto a la salida del Liceo Joaquín Suárez en Pocitos, añorar los años dedicados a la adscripción, la sabia dirección de grandes profesores uruguayos, directores de los que esbozaba alguna viñeta para resumir el ambiente de entonces o de su docencia, que las alturas académicas no habían cambiado:

Yo era entonces muy serio, muy callado, muy tímido. Pero me tomé las funciones de adscripto al pie de la letra. Daba clase de todo: francés, inglés, geografía, historia, hasta dibujo, además de mi especialidad en literatura. Esa versatilidad no me hizo popular con los estudiantes que preferían tomarse el tiempo libre cuando faltaba un profesor a tener que aguantar a un intruso.<sup>21</sup>

Según sus instrucciones, había que doblar por la calle Sarmiento y detenerse a tomar varias fotos del Parque Rodó. Desde el auto no era posible ver más que un sector del monumento en bronce y mármol dedicado a José Enrique Rodó, el mayor ensayista uruguayo a quien Emir había consagrado una parte magistral de su obra. La foto encuadra una vista sesgada de los conjuntos escultóricos que representan, en tamaño natural, escenas de las parábolas "Los seis peregrinos" y "La despedida de Gorgias"<sup>22</sup>: el maestro va a morir. Son tantas y tan claras las coincidencias que no sorprenden ni se insinúan: los símbolos coinciden en silencio.

---

<sup>19</sup> Juan Carlos Onetti. Op.cit. P.13.

<sup>20</sup> Carlos Real de Azúa. Antología del ensayo uruguayo contemporáneo. Tomo II. Publicaciones de la Universidad de la República. Montevideo, 1964. P.553.

<sup>21</sup> Ibidem. P.2.

<sup>22</sup> J. E. Rodó. En José Enrique Rodó. Obras Completas. Op.cit.

Desde la Rambla de granito hasta la plaza Zabala, enclavada en la Ciudad Vieja, la ronda emblematiza la placidez presunta de otros tiempos; en el medio de los canteros regulares, la morbidez de las magnolias adelanta la desmesura algo torpe de la mujer desnuda, esa escultura recurrente en los sueños eróticos de adolescencia que reconstruye copiosamente en el primer volumen de Las formas de la memoria y que terminó por ser el único. Publicado con el subtítulo Los Magos que, según dice Ulacia en su nota de contratapa, se inspira en Twelfth Night- Or What You Will. La fecha mágica corresponde a la fiesta del “Día de los niños” en un Uruguay laico donde se celebran ilusiones diferentes a las que representa Shakespeare en la comedia, traducida por él y por Idea Vilariño para una inolvidable puesta en escena de la Comedia Nacional. No aparece en la foto el monumento del fundador de la ciudad, Don Bruno Mauricio de Zabala; en cambio, un primer plano resalta los adoquines irregulares de la calle empedrada. Frente a la Aduana, por el ancla de un acorazado inglés, evocaría los episodios bélicos del Río de la Plata durante la Segunda Guerra Mundial en la que, como tantos uruguayos, se había involucrado vehementemente en favor de los Aliados. Ninguna foto del deterioro de las casas patriarcales convertidas en conventillos, ni de los huecos donde la fealdad de las demoliciones ofende desde los estacionamientos de autos, de las tapias de mansiones arruinadas, tugurios que anticipan estropeos más deliberados. Más allá, el puerto, que no cambia, da entrada al recuerdo de Bioy Casares, a bordo del “Andes” y a la nostalgia de los viajes interminables de entonces. Regresando, entre las dos aguas, de la bahía y la rambla, la Torre de los Panoramas luce la fotogenia hierática que contrasta, en su austeridad estética, con la poesía de Julio Herrera y Reissig, soslayando las maledicciones del trillado dandismo pintoresquista que la reduce al lugar común del escándalo.

Más lejos, la entrada del “Hotel Cervantes” en la calle Soriano, sigue siendo el Hotel de Borges, el del cuento de Cortázar “La puerta condenada”, mencionado en otros textos. Estuvo a punto de ser también el hotel en un cuento de Bioy Casares, pero el escritor habría preferido ubicar su historia en las proximidades de otros hoteles sobre la Plaza Matriz, bellísimos, desaparecidos, identificados a la dignidad señorial del restorán “El Aguila”, varias veces mencionado en su cuento “Ad porcos”, sobre el ala izquierda del Teatro Solís, donde La Condenación de Fausto pone en escena el encuentro de los protagonistas y sus entrecruzados juegos de idiomas, nombres y personajes.

Como tantos nombres de lugar, cambió de lengua, se degradó pero aún resiste al desmoronamiento el “Hotel des Pyramides”, hoy escabroso a la vista pero célebre por el supuesto alojamiento que pudo haber dado a Isidore Ducasse, antiguo vecino del lugar, a pocos pasos del distinguido Club Uruguay, frente a la Catedral, a un paso de la seria solidez del Cabildo. El efecto tenebroso y el decorado literario del sitio siguen provocando hipótesis de investigaciones peregrinas que contribuyen a extender las extravagancias de “le montevidéén”. Sin embargo, bastarían para alimentar el mito del lugar los desenfrenos de otros episodios de le tout (tout petit) Montevideo, la presumida moralidad aldeana de un Novecientos -sobre el que Emir tanto había escrito- en contraste con los desplantes decadentes del erotismo literario de Roberto de las Carreras<sup>23</sup>. ¿Supone en su poema Al lector (1894), al que Roberto califica de bestia, el mismo lector al que invoca el Conde de Lautréamont en sus Cantos, ese monstruo de narinas desmesuradamente dilatadas, tan feroz

---

<sup>23</sup> ERM. Sexo y poesía en el 900. Editorial Alfa. Montevideo, 1969.

como el libro que lee?

El tráfico impedía insinuar cualquier pregunta sobre un poeta que, a partir de sus trabajos, quedaría definitivamente encabalgado entre dos continentes, culturas, lenguas. Rondan las sombras de un conde o de un cuento: “En una sola línea ininterrumpida, el narrador une los dos tiempos y los dos espacios, y entrelaza las diferentes y complementarias experiencias del mismo personaje”<sup>24</sup>, dice Emir en “Le fantôme de Lautréamont” donde observa las ambigüedades de “El otro cielo” de Cortázar, un cuento que, como el Conde -en francés, ambos términos casi no se diferencian- deja su final en duda.

Como en una historia de aparecidos, los fantasmas del personaje, del narrador, del autor, del crítico, jugaban a las escondidas entre los interiores misteriosos de los Passages de París, las galerías de Buenos Aires y los recovecos de un tiempo pasado en Montevideo: Lautréamont, l'autre-à-Mont (evideo) autor y personaje de un autor que hace de la alteridad, de “el otro de Montevideo”, su identidad distinta. Entre tantas dualidades, el ensayo fundacional “Isidoro Ducasse y la retórica española”, precursor de una corriente crítica, abordó el mestizaje lingüístico del poeta francouruguayo, un tema que continúa y consume en el libro Lautréamont austral. Escritos ambos en colaboración con Leyla Perrone-Moisés, inexplicablemente inédito en español hasta mediados de 1995, fue publicado en francés en el 2001.

En realidad, en las alegorías, lo vivido no se diferencia de lo leído o de lo escrito, y en las atentas vueltas de un itinerario dos veces previsto apuntaba testimonios de una época, datos de lecturas e interpretaciones filtrados en un relato donde, de la misma manera que en sus reseñas, los acontecimientos cotidianos pasaban a formar parte de la ficción sin apartarse de su realidad. Ese pasaje ni se advertía, pero predisponía el ánimo para penetrar en un mundo no diferente, visiblemente sobrenatural. Legitimado por el discurso crítico, sin dejar de ser ficticio, aparecía más real, una variante hermenéutica de la literatura, la “*vraie vie*” que exalta el narrador de Proust, la única verdaderamente vivida, que Emir había sabido encarar desde sus artículos precursores, esbozando una retórica de lectura que, más o menos reticente, no pierde vigencia:

Esta subordinación de la materia narrativa al recuerdo provoca la interrupción incesante del relato por el flujo nostálgico de la exégesis. De tal modo que todo el libro se va construyendo en dos planos (cuando no en varios); el objetivo pasado, el subjetivo presente. Y la contaminación del primero por el segundo presta a cada suceso esa equívoca indeterminación temporal que (trasladada al espacio en la plástica) encontraba Proust en los cuadros de su Elstir: las casas parecían edificadas en el mar; los barcos varados en la arena.<sup>25</sup>

Guiando una conversación tan animada como el tráfico, se hacía difícil circular en la Ciudad Vieja; daba pena dejarlas atrás, pero debía tomar por la avenida 18 de Julio, echar un rápido vistazo al Palacio Salvo, reputado por los adefesios de su estética kitsch como por algunas de sus legendarias inquilinas: Idea Vilariño, Armonía Somers, Nilda Müller. A pocos metros, hubo que detener brevemente la marcha ante la entrada de un edificio, evocar

---

<sup>24</sup> ERM. “Le fantôme de Lautréamont”. REVISTA IBEROAMERICANA. No.84-85. Universidad de Pittsburgh. Julio-diciembre de 1973.

<sup>25</sup> “Memorias apócrifas de Moore”. MARCHA. No.534. Montevideo, 7/7/1950. Ps.14.

las preferencias musicales de Magdalena, alguna travesura de Alejandro cuando chico. Algo dijo al pasar sobre un período cuando Mario Benedetti había sido propietario, antes que él lo fuera, de uno de esos apartamentos. Más allá, una esquina con el letrero “Café y Bar” destaca un primer piso que también precipita algunos de sus recuerdos sin nostalgia. Siluetas fantasmales de la generación del 45 se animaban entre las calles del Centro de la ciudad, volvían a poblar fugazmente el viejo Tupí-Nambá de la Plaza Independencia, adonde se había enfrentado con Juan Carlos Onetti por primera vez, el Café Sorocabana de la Plaza Libertad, en las inmediaciones del café Metro:

Era un café de aquellos a la española, cavernoso, con espejos oscuros y una atmósfera de cigarrillos exhaustos y ceniza en las solapas. Creo que fui un par de veces para mirar a Onetti de lejos. Yo no fui nunca fanático del café; además me gustaba volver a casa antes de medianoche, para asegurarme un par de horas de buena lectura. Tampoco bebía, o casi no bebía, de modo que la idea de quedarme charlando hasta la madrugada, me parecía una pérdida de tiempo.<sup>26</sup>

Es la descripción de un conocido café céntrico que amparaba las trasnochadas tertulias protagonizadas por Manuel Flores Mora y Carlos Maggi. La estampa aparece sucinta en “Mi primer Onetti”, el último, su último artículo en realidad, un texto que prolonga y concluye la numerosa serie de ensayos que le dedicó durante más de cuarenta años. Con las horas contadas, en minutos contados, no dudó en dictarlo, al volver del recorrido extenuante, como una anticipación abreviada del artículo que se proponía escribir a su regreso, en Yale, a fin de incluirlo en el segundo volumen de sus memorias: El taller de Saturno, libro que recogería sus recuerdos de los años de MARCHA. Entre bromas, en tres párrafos, numerados, logra burlarse de la timidez de su iniciación crítica, de ciertas características del ambiente intelectual de Montevideo, de los fundamentos de su filosofía crítica, da precisiones sobre las fuentes faulknerianas de Onetti, sobre el juicio despectivo que le había propinado el escritor por su búsqueda académica, que consideraba pedante, sobre la respuesta que, sin insolencia, Emir devolvía a esa calificación, acumulando otros antecedentes literarios más, pero sin desmerecer la originalidad de su escritura, sobre una caricatura de sí mismo, sobre el entorno en que se localiza el (des)encuentro con Onetti: “Onetti no dijo nada pero tampoco dejó caer su máscara de Juntacadáveres. Nos despedimos amablemente porque sabíamos que aquella reunión había sido una charada.”

Tal vez esa colección de fotos póstumas a su recorrido por Montevideo, la constancia de las andanzas de alguien quien, como Junta Larsen regresa a Santa María<sup>27</sup> para ir al encuentro de la muerte propia -así dice, confirmaban que “ninguno como Onetti logró transformar la ciudad en personaje central de toda su obra”, en una entidad que, por transacción literaria va perdiendo los detalles de los hechos, los rasgos de los protagonistas, la verdad de la historia pasando por la versión, una (con)versión literaria, a la jerarquía universal de los arquetipos:

Más tarde, otros narradores habrían de aprovechar su descubrimiento (o invención). Escritores brillantes como Leopoldo Marechal o Ernesto Sábato, creadores sutiles como Julio Cortázar, los más

---

<sup>26</sup> ERM. “Mi primer Onetti”. En Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.cit.

<sup>27</sup> Juan Carlos Onetti. El astillero. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.

destacados novelistas de la generación uruguaya del 45, así como los ‘parricidas’ porteños, habrían de desarrollar esa invención de la ciudad rioplatense, o aportar a ella matices nuevos, muchas veces inesperados, iluminaciones deslumbrantes. Algunos (como Cortázar) reconocerían explícitamente la influencia. Otros la aceptarían implícitamente. Los menos se declararían sus discípulos.<sup>28</sup>

Momentos antes de partir en la ambulancia que lo esperaba para llevarlo hasta el avión dictaba sin prisa ni dramatismo. Ese día, los funcionarios del Aeropuerto de Montevideo habían decretado una huelga general. Sin embargo, al enterarse de la penosa partida de Emir, decidieron interrumpir la medida gremial para que el avión pudiera despegar sin demora. Mientras esperaba a que terminara el dictado de ese breve texto que remata con una despedida que es tan enigmática como varios acertijos, el médico de la ambulancia le recordaba haber leído algunos textos suyos, los operarios del aeropuerto habían oído hablar de él. El avión de Pan American partió solo con unos minutos de retraso, la solidaridad y la adhesión crítica también fueron decisión de la mayoría que, interrumpiendo el paro, le dedicaba el último homenaje en su tierra.

El tema de la fijación fotográfica, de su narratividad negada, del paralelo que la opone a la palabra, incidía una y otra vez en sus escritos y conversaciones. En ocasión de la aparición de El acoso de Alejo Carpentier, había atribuido

la causa de insatisfacción que en definitiva produce la lectura de esta novela, a las prioridades descriptivas de la visión fotográfica, el efecto de ralentisseur continuo que produce el estilo nominativo; ese enfriamiento brusco de la cálida corriente narrativa, esa coagulación del relato en torno a estampas morosamente construidas, de una casa en ruinas o de una habitación de azotea (...) o del esquema de una calle vista desde lo alto (...).<sup>29</sup>

Son sus palabras en un artículo de 1957, “El ejercicio de un estilo narrativo”. Aunque la reseña no aluda a Raymond Queneau, su título se intertextualiza fácilmente con la experiencia de sus Exercices de style, una práctica de las parodias retóricas de un autor francés que Emir conocía bien, no solo por las recopilaciones de Alexandre Kojève<sup>30</sup> sino por su frecuentación asidua a los escritores franceses que contribuyeron al cambio de un registro literario que los desmanes de la guerra habrían provocado. A pesar de las diferencias, por esa parodia del tratamiento narrativo que desde el título hace referencia a un ejercicio que lo impugna, podría asociarse al juego implícito al que Emir apuesta en El arte de narrar<sup>31</sup>. En esa publicación reúne algunos de los diálogos decisivos que había mantenido durante el período de MUNDO NUEVO con narradores como Homero Aridjis, Max Aub, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia, Juan Goytisolo, Beatriz Guido, Ernesto Sábato, Gustavo Sáinz, Severo Sarduy. Desde ese género tan antiguo como Platón que, según dice en el prólogo, han favorecido los medios masivos de comunicación, afirmando un carácter retórico tan opuesto a la narración, tanto como las propias fotografías o su descripción, discute sobre el tema de la narración incluyendo,

---

<sup>28</sup> Juan Carlos Onetti. Op.cit. p.10.

<sup>29</sup> ERM. “El ejercicio de un estilo narrativo”. MARCHA No. 851. Montevideo, 15/2/57.

<sup>30</sup> ERM. El juicio de los parricidas. Ed. Deucalión. Buenos Aires, 1956. P.48.

<sup>31</sup> ERM. El arte de narrar. Monte Avila. Caracas, 1968.

además, diálogos con Leonor Fini (una pintora), con Leopoldo Torre Nilson (un cineasta), cuestionando los diferentes géneros o la posibilidad de oponerlos rotundamente:

(...) permite la intervención (a veces, larga) del entrevistador (...) que no solo opina sino que narra, que dramatiza, que busca apresar el tono de voz. A este tipo de entrevista he dedicado buena parte de mi tiempo estos últimos años. No digo que siempre las haya logrado; ni siquiera digo que alguna vez las logré; apenas anoto el propósito.

Las imágenes volvían a encuadrar los sitios recorridos, aumentando las tensiones entre la palabra y la imagen, la fijación del recuerdo y la rapidez del registro, con la fulguración de instantáneas. Son tantos los lugares, tan apremiante la necesidad de fijarse, de fijar la mirada, de detener el instante en una fijación doble y fugaz, capaz de capturar la imagen al pasar, anticipando la falta de tiempo que la revelación fotográfica haría definitiva. La vista se retarda un instante; revela apenas cierto episodio donde la mirada que capta y la memoria que guarda se confunden: le “regard”, la mirada vuelve a guardar, reserva esa vista del pasado en una conservación contradictoria, elidiendo el tiempo. Es extraña esta cartografía póstuma de imágenes sin personas, un rompecabezas biográfico, armado con “tarjetas de visita”, postales fragmentarias, ordenadas, que trazan un derrotero: ruta y rumbo, libro y camino, términos de un destino que adelanta y duplica la aventura hasta el final.

No era solo Roland Barthes quien veía en cada fotografía un “retorno del muerto”. Sin embargo, sin desconocer la mirada de Orfeo que desvanece la sombra querida entre más sombras, cada fotografía apuesta a ese retorno imposible. Inmóvil, en un espacio sin tiempo, la imagen fotográfica no rescata a alguien -vivo o muerto- que regresa a través de su iconicidad sino es el acontecimiento de la visión en sí el que está en juego. El espectáculo a la vista se ex-pone a una dialéctica diferente de esa “testarudez del referente” de la que hablaba Barthes, ya que más que del referente la obcecación es de alguien que contempla un objeto para “sacarle” la foto o de alguien que la contempla para captar el espectro que la foto se obstina en ocultar. Sin desconocer la ambigua posibilidad autorreferencial emitida por un cuerpo real que estuvo ahí<sup>32</sup>, se haría patente la presencia de quien-ya-no-está, del “hombre invisible”, que registró la imagen y la imagen no registra. Si la imagen expide “un certificado de presencia” del objeto fotografiado, la prueba de un-haber-estado-ahí, de ya no estar, también es el réquiem contradictorio de quien realizó la fotografía y desapareció o de quien, como quien hace fuego, hizo disparar, que puede ser tanto el apuro de desaparecer como de hacer desaparecer. Habría que admitir un-haber-estado-ahí duplicado o una desaparición doble que el autor de La chambre claire no atendió en esa publicación póstuma, afligido por la desaparición de su madre y de un jardín de invierno que muy pronto precipitarían su propia ausencia.

Como los nombres de esos lugares poéticos y fluviales en que se refugiaba el presente imperfecto del narrador de Proust, las fotos de las esquinas, casas y calles de la ciudad, registraban la marcha de un hombre que se había ido; señalaban, a la luz de una nueva retrospectiva, el sentido universal del lugar común, la zona donde una colectividad encuentra, como en un descubrimiento arqueológico, la huella, los vestigios remotos de la

---

<sup>32</sup> R.Barthes. La chambre claire. Ed.de l'Étoile, Gallimard, Seuil. Paris, 1980. P.126

ciudad, esos objetos eternos que, similares a los mitos, indecibles, no se hacen visibles sino en la oscuridad y en la memoria:

La ciudad que describe Onetti, la ciudad en la que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que él ha estado soñando hasta hacer soñar también a sus lectores, es una ciudad situada a orillas del vasto, barroso, equívoco Río de la Plata. Y es también, una ciudad de hoy.

No faltan en ambas márgenes del río quienes han intentado, antes que Onetti, la descripción de esas ciudades de inmigrantes, precipidamente erguidas sobre 'el río de sueñera y de barro', como dijo Borges en un poema; esas ciudades de indiferentes morales, de seres angustiados y tiernos, víctimas y victimarios confundidos en un solo abrazo.<sup>33</sup>

La foto ilustra una figuración negativa, una muestra mecánica del insólito "arrepentimiento" que pinta el hermano de las hermanas Brontë al borrarse él mismo del cuadro que los retrata. Similar a la escritura, el acontecimiento de la visión fotográfica muestra otra "muerte del autor", que la filosofía había querido constatar como definitiva pero que quedó a mitad de camino entre otras desapariciones que se precipitaron en cadena y de las que el autor no fue la primera víctima<sup>34</sup>.

Recuperado el espectáculo de la ciudad, la serie de imágenes también alude a la transitada desaparición del autor, una pérdida que, formulada por la filosofía de los años 60, omite otras desapariciones, las más trágicas, que derivaron desde mediados de siglo a otros finales. Más que el instante de lo efímero, las fotos toman -como quien toma una ciudad- el lugar apropiado, la distancia del sitio. Emir solo aparece en las fotos de interior, en casa, tomadas en esos días del reencuentro múltiple: con Haroldo, con Selma, con Zoraida, con Baby, su prima, con Irlemar, con Magdalena, con todos, celebrando una fiesta familiar y espontánea. Con citas ingeniosas, reflexiones al paso, viejos afectos, amistosos, amorosos, que no se dicen, no hay porqué. Entre unos y otros, Emir recordaba a Susan Jill, que habría venido. Como ocurre al final de una representación teatral, hasta el director salía a escena, señalando a sus principales actrices. Zoraida citaba a Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico<sup>35</sup> -es el título del libro de Emir- pero la alusión al cineasta, más que al cine de uno o al libro del otro, aludía a su relación plural con varias mujeres, a la singularidad de una presencia que convocaba, en instancia de simultaneidad, una supresión de tiempos pasados diversos, la síntesis de épocas sucesivas en una misma concurrencia dispar, unánime y cordial. Ya no cabía entrever la danza de la muerte en ese horizonte; un círculo hogareño, ni patético ni ritual, banalizaba su proximidad.

### Un mundo detrás del mundo.

Así como atribuye a Eduardo Acevedo Díaz ("Un creador de mundo") un poderoso temperamento narrativo, la "capacidad para descubrir en la realidad las cifras esenciales

---

<sup>33</sup> Juan Carlos Onetti. Op.Cit..

<sup>34</sup> Michel Foucault. "Qu'est-ce qu'un auteur?" Bulletin de la société française de philosophie. Paris, 1969.

<sup>35</sup> ERM y H. Alsina Thevenet. Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico. Renacimiento. Montevideo, 1964.

(...) la visión de esta tierra oriental y de sus hombres<sup>36</sup>; era ese el mismo temperamento con el que había encarado sus escritos críticos. Emir poseía el don narrativo que sintoniza en la escritura todos los tiempos, en la brevedad de la sentencia la sustancia, en la reseña -como prefería Borges- voluminosos libros. Eran chispazos que iluminaban como frescos los episodios de la historia viva en la leyenda, sin apartarse de lo nacional pero interesado en todo: “Parece inútil seguir alegando, como creyó necesario hacer Darío, como creyó Rodó, que somos latinos e hispánicos. La verdad es que lo somos.” Pero se sabe que aun la verdad puede ser demostrada. Sacando partido del análisis de las obras de Acevedo Díaz, examina sus contextos históricos, políticos, poéticos, culturales y los minuciosos antecedentes críticos, para esbozar una teoría de la novela histórica capaz de discutir el saber de una enciclopedia que legitima discontinuamente el género, acumulando, a medida que figura y fondo se contraponen, datos de un mundo de pasiones para las que encuentra el modelo literario que las sustrae a las limitaciones de una situación particular.

Desterrado, adhiriendo a un partido que no había sido el suyo, Acevedo Díaz escribe Lanza y sable en el exilio, como Dante “que sueña la Divina Comedia a comienzos del 1300 (cuando) es todavía güelfo, pero el Dante que la escribe y publica en el destierro ya era gibelino.<sup>37</sup>” En el primer capítulo, remite la figura de Fructuoso Rivera a la de Satán en el Paraíso Perdido de Milton; reconoce el “vínculo de sangre” de la paternidad difusa por la que Rivera “termina siendo el padrejón, el padre de todos los hijos naturales que en el Uruguay heroico han sido”.<sup>38</sup>

Aunque no hace ninguna referencia a la épica mejicana, más próxima del imaginario latinoamericano, su lectura del personaje (histórico, novelesco, teatral) más conocido por el apodo de Don Frutos, deriva hacia un menos documentable padre o Pedro Páramo. Feraz o árido, de tierra o de piedra, un origen legendario vibra en “ese entrecruzarse de paternidades (...) que convierte en padres y hermanos (en verdaderos, literales, sanguíneos padres y hermanos) a quienes están enfrentados en los distintos campos de lucha.”<sup>39</sup> Inscribiendo la historia nacional, la biografía personal, en arquetipos que, por universales, sustraen la epopeya nacional o latinoamericana y sus temas históricos a las clausuras políticas de un país o a la memoria de una época, son vínculos de sangre que unen a los hombres de campo, de pueblo y ciudad si no en un destino común en una misma progenie.

A diferencia de algún capítulo de Rayuela, cuando el narrador de Cortázar hace referencia a Lautréamont y La Maga llega a impacientarse a sus interlocutores hablando y hablando de Montevideo, Emir seducía a sus oyentes contando la gesta de esta ciudad, descubriendo huellas de historia patria impresas en la imaginación, en la geografía

---

<sup>36</sup> ERM. Vínculo de sangre. Alfa. Montevideo, 1968. P.7 y 8.

<sup>37</sup> Ibidem P.128.

<sup>38</sup> Fructuoso Rivera, primer Presidente constitucional de la República Oriental del Uruguay, había sido designado por sus enemigos, entre ellos Juan Manuel de Rosas, con los mote de “Padrejón” o “pardejón”. No es extraña la recurrencia a ambas voces ya que se registra con frecuencia la trasposición de esa consonante en el hablar de la gente de campo. La piel parda, tal vez curtida del general e inclinaciones paternas varias favorecían indistintamente ambas designaciones. Agradezco a Arturo Rodríguez Peixoto la información sobre el apelativo “pardejón” que se atribuía al General Rivera también con intención denigratoria.

<sup>39</sup> Ibidem. Ps.139-140.

estremecida por luchas cimarronas, los huracanes políticos contenidos por la nostalgia de quien ha sufrido la ausencia. No pensaría en esa suerte de relámpago visual de imágenes fugaces que, según se dice, ilumina la vida en agonía sino en los trámites dispersos de una metodología que no había concebido como una unidad estanca sino en marcha:

Contra lo que suele pensarse, la investigación literaria no es siempre una actividad sedentaria, una aventura entre papeles descoloridos por el tiempo, manoseados y hasta ratonados (como decía el Lazarillo): una aventura meramente intelectual de la que se sale con los ojos enrojecidos y las manos cubiertas de polvo. Puede ser (suele ser) una aventura que implique viajes, encuentros, amistades y hasta enemistades perdurables. Estudiar a Bello (pongo un ejemplo) puede llevar al investigador a la nativa Caracas que hoy el petróleo está rehaciendo y, tal vez, desfigurando; puede llevarlo también al Museo Británico donde trabajó el erudito americano (...). Estudiar a Quiroga, digamos, supone conocer las cosas que él conoció, ver los lugares que él vio, tratar a quienes él trató. Es un intento infinito y desesperado. Porque ya no son las mismas ni las cosas ni las personas; porque lo que él vio y como él lo vio, eso está irremediamente perdido. Y sin embargo, y sin embargo, cómo no intentarlo, aunque haya que reconocer de antemano lo imposible, lo absurdo del método.<sup>40</sup>

Todo Montevideo estaba presente en la Sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional, donde el 5 de noviembre de 1985 dio su última conferencia: “Borges/de Man/ Derrida/ Bloom: la desconstrucción avant et après la lettre”<sup>41</sup>, un texto que había terminado de elaborar el día antes, requiriendo, como si le fuera la vida en esas precisiones, citas textuales y números de página, en medio de la conmoción de la llegada, de su complicada instalación, de las insistencias periodísticas que lo acosaban con más y más entrevistas y las constantes presencias entrañables. Un público innumerable lo esperaba en la gran sala de la Biblioteca: amigos, colegas, quienes habían sido sus discípulos, sus lectores, sus adversarios, periodistas de distintos medios, quienes lo conocían, quienes nunca lo habían visto pero igualmente lo conocían, una multitud de jóvenes estudiantes, colmaban las instalaciones hasta los pasillos. ¿Cómo sabían de Emir en un país, el suyo, donde no se le nombraba?

Más de una generación de lectores había elegido sus orientaciones críticas atraída por un lenguaje que conciliaba la destreza de un oficio periodístico con una escritura atemporal, por esa legibilidad (readableness, decía Borges) no agotada en una escritura lisa, con claridad distinta que dejaba ver, por transparencia, a través de la estratificación de referencias, “el infinito de la intensidad”. Iba entretejiendo datos, impresiones, nexos intertextuales, en una trama fascinante donde quedaba atrapado un lector que, con el aliento contenido, no se complacía de llegar al final, como si no se tratara de las conclusiones de un ensayo crítico sino del desenlace de un cuento policial que tampoco debería develar todo el misterio. “En español es virtud rarísima” decía Borges refiriéndose a la ocultación o invisibilidad del esfuerzo de la escritura legible de la que solo eran capaces, a su entender, Paul Groussac o Alfonso Reyes.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> ERM. “En las huellas de Horacio Quiroga: Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)”. MARCHA No.731. Montevideo, 6/8/54. Ps.14 y 15.

<sup>41</sup> Diseminario. Op.cit..

<sup>42</sup> J.L.Borges. “Paul Groussac”. Discusión. Gleizer. Buenos Aires, 1932.

La claridad no se confundía con simplificaciones que los medios de comunicación todavía no propiciaban, la comodidad de esquematismos “prêt-à-parler” que enmascara los problemas y controlan la comprensión. Talismánica<sup>43</sup>, la energía “infundida por Emir (...), el afán crítico y la irreverencia al dogma<sup>44</sup>,” provocaban el alumbramiento, un descubrimiento gradual, el prodigio del conocimiento compartido (esa especie de “co(n)naissance”, según la etimología que deseaba imaginar Claudel), la conversión del saber en pensamiento personal, del pensamiento personal en suspenso, el suspenso en reserva crítica. Al referirse a la reticencia clásica de la escritura de Quiroga, que rechazó el sensacionalismo de tantos exabruptos vanguardistas, su convicción parece un desafío, su análisis, una confesión:

Es el clásico más vivo de esa literatura que cubre el fin de siglo rioplatense y que tiene sus puntos más altos en Sánchez, en Lugones, en Rodó, en Herrera y Reissig, en Macedonio Fernández, en Carriego, en Delmira Agustini. De todos ellos, Quiroga es el único que sigue pareciendo nuestro contemporáneo.<sup>45</sup>

Aunque la fluidez de los acontecimientos desborde los cortes cronológicos, podría considerarse que en 1945, cuando Emir pasa a la dirección de la sección literaria de MARCHA, donde colaboraba desde 1943, se inicia una de las etapas culturales más marcadas en la historia ilustrada del país. Emir designa y crea la Generación del 45, y la fecha, convencional, podrá ser discutida. Sin embargo, parece pertinente cifrar las peculiaridades de una promoción intelectual y poética a partir del año en que se inicia la era atómica, finaliza la segunda guerra mundial, cuando quedan definitivamente impuestos los grandes medios de comunicación y ni el olvido ni el fraude llegan a deshacerse de la verdad indecible de un universo concentracionario, ni la amenaza de su repetición o negación, lo infame.

De la misma manera que desde las páginas de MARCHA, en Montevideo, habilitó un espacio literario válido para introducir y divulgar los acontecimientos literarios, teatrales, cinematográficos que determinaban una apertura intelectual hacia la cultura del mundo. Años después, desde las páginas de MUNDO NUEVO, en París, franqueó el pasaje hacia la producción mundial de la literatura latinoamericana a la que le había interesado situar, desde sus primeras críticas, en un contexto transcontinental notoriamente mayor a la jurisdicción aldeana de sus accidentadas fronteras. Cambió de lugar pero, como en ambos campos le interesaba una dimensión universal, no cambió. Una y otra vez, lectores fanáticos buscaban en la periodicidad de sus páginas, los datos necesarios para ordenar una biblioteca real o imaginaria apreciada con la gozosa agilidad de quien hizo del texto un placer tan espontáneo que no requirió explicaciones ni teorizaciones. No le fue necesario ni “afirmar el placer del texto contra las indiferencias de la ciencia y el puritanismo del análisis ideológico<sup>46</sup>”, ni desconstruir los estereotipos que dividían e identificaban sectas, parroquias, capillas, contraseñas intercambiadas por la ideología dominante que ampararon prerrogativas personales y saturaron el diagrama literario con los excesos de jergas

---

<sup>43</sup> Moshé Idel. “Du langage talismanique dans la mystique juive.” Diogenes. No.170. Paris, avril-juin 1995.

<sup>44</sup> Djelal Kadir. Carta personal. 19/8/95.

<sup>45</sup> ERM. Prólogo de Horacio Quiroga. Cuentos. Op.cit.

<sup>46</sup> Roland Barthes. Le plaisir du texte. Seuil. Paris, 1973.

tecnocráticas vigentes a corto plazo.

Emir Rodríguez Monegal asumió sobre sí la magnitud desmedida de los enconos que su grupo de edad fue suscitando en los anteriores de alguna altura y la saña de los mediocres de todas las etapas, acostumbrados a la impunidad literaria, a la tenue benevolencia de peñas y circulitos. En realidad, desde Zum Felde, ha sido Rodríguez Monegal el escritor uruguayo con más enemigos y -aunque pueda discreparse con varios de sus contundentes dictámenes juveniles, aunque pueda no compartirse su estilo polémico extremadamente frío, metódico, sin resquicios, aunque pueda reconocerse que su mano es, cuando quiere golpear, demasiado pesada y todas sus opiniones demasiado seguras- la verdad es que no se llega impunemente (por lo menos entre nosotros) a ser tan respetado y hasta temido como él lo es, a alcanzar un círculo de lectores más amplio que el que ninguna crítica ejercitante había alcanzado, a ser competente, al mismo tiempo, en monografía e investigación literarias y en ese juicio sobre libros, películas y dramas del día, para el cual ninguna erudición sirve de muleta y son prácticamente infinitas las posibilidades de pifia.<sup>47</sup>

El testimonio de Real de Azúa es anterior a la aparición de MUNDO NUEVO. Entonces, es necesario señalar que los grandes odios habían empezado antes, solo que el escándalo de las denuncias encontraron al fin una razón para denostarlo, un pretexto para prohibir su nombre: simular la ignorancia de su obra fue la consigna. Pero es necesario admitir que, aun antes que la dictadura se instalara en el país en junio del 1973 hasta 1984 y lo ensombreciera con la iniquidad brutal de sus represiones, ya existían otras formas no oficiales de la represión, abusos que el derecho no pena, crímenes que no configuran delitos aunque atacan desde la oscuridad de las intrigas y la violencia del silencio que nadie interrumpe: escaladas de la interdicción metódica que sentencia hombre, obra, nombre, un terrorismo paradójico que atenta para que se ignore el atentado, reprime y destierra: nadie se entera. Se perpetraba una muerte anticipada, nunca anunciada, una especie de “crimen perfecto”: no se menciona ni el crimen, ni los victimarios ni sus víctimas, el delito cuenta con el silencio, con un silencio de muerte; el crimen, dos veces perverso, no cuenta.

Anterior a las acusaciones que difamaron la revista, anterior a los sabotajes a los que fuera sometida desde su comienzo a mediados de los sesenta, aún antes de que se conociera el retorcido expediente de su financiación y la revista fuera el lugar de encuentro “verdaderamente internacional” que había establecido para la difusión de “lo más creador que entrega América Latina al mundo, ya sea en el campo de las artes y de la literatura, ya en el del pensamiento y la investigación científica.” Nuevamente, la fundación de una publicación periódica mensual funda un campo de cultura con señas de identidad suficientes como para permitirse prescindir de mezquindades falsamente nacionalistas y ampliar la discusión teórica, provocar la fruición estética y las alternativas vehementes de un diálogo literario constante, que sintoniza la diferencia de voces en discrepancia o en armonía. Una pluralidad no totalitaria que la uniformidad tecnológica de este fin de siglo parodia globalmente.

El diálogo entre latinoamericanos y sus resonancias más allá de su ámbito específico empezó con Carlos Fuentes y su tema, necesariamente, versó “Sobre literatura latinoamericana”. En ese mismo primer número, publica artículos de César Fernández Moreno sobre “Martínez Estrada y la Argentina”, un testimonio: “Notas sobre Cuba”, un

---

<sup>47</sup> C. Real de Azúa. Op. Cit. P.552.

cuento de Augusto Roa Bastos, un poema de Gabriela Mistral, un ensayo de semántica plástica por Severo Sarduy, otro de Damián Carlos Bayón sobre “La caricatura integral de Saúl Steinberg”, comentarios de Los biombos de Jean Genet y notas sobre Neruda. Una sección de noticias varias sobre la década, todo en un primer número de cien páginas a dos columnas, con dibujos de los “monos” de José Luis Cuevas intercalados. En números sucesivos, desde “El militarismo en el Brasil” o el “golpe en el vacío” en la Argentina, “El caso Siniavski-Daniel”, “La guerra del Vietnam y los intelectuales”, la controversia sobre Los hijos de Sánchez y “La cultura de la pobreza”, relatos y poemas de José Lezama Lima, un homenaje, más una entrevista, críticas y relecturas de sus obras; narraciones de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Manuel Puig, Reynaldo Arenas, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, poemas de Nicanor Parra, encuentros y conversaciones de Alvaro Mutis, de Guillermo Sucre, de Juan Cunha, de Ernesto Cardenal; poemas, ensayos y testimonios de Octavio Paz, diarios de congresos, de viajes, entrevistas con Leopoldo Marechal, reflexiones de Mario Vargas Llosa, escritos de Julio Ortega, diálogos con Borges, con Max Aub, notas sobre David Viñas, Asturias, Arguedas, Vallejo, tantos más. Todo el espectro de la literatura y los intereses mejores de un continente tenían cabida en un lapso de dos años.

Se había propuesto

Insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. Mundo Nuevo no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. Mundo Nuevo establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.<sup>48</sup>

Como dice Luz Rodríguez-Carranza en un artículo que revisa la significación de la revista: “(Emir) fue el dueño absoluto de su revista: él escogió a sus colaboradores, seleccionó sus entrevistas y sus materiales; su función fue la del narrador omnisciente de ‘un’ mundo (entre muchos mundos posibles) que fue su entera creación y que se rigió según sus propias leyes.<sup>49</sup>”

En el número del 13 de julio de 1967, un año después de la fundación de MUNDO NUEVO, su director, destacando la urgencia del comunicado, publica un editorial “La CIA y los intelectuales”, que continúa en el número siguiente. El texto resume las revelaciones realizadas sobre los vínculos que habían existido en el pasado entre la Central Intelligence Agency y el Congreso por la Libertad de la Cultura, dadas a conocer un par de meses antes. Con la airada desesperanza que la sordidez del caso le provoca, da cuenta de lo acontecido

---

<sup>48</sup> ERM. “Presentación” de MUNDO NUEVO. REVISTA DE AMÉRICA LATINA. No.1. París. Julio de 1966.

<sup>49</sup> Luz Rodríguez-Carranza. “Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible.” REVISTA IBEROAMERICANA Nos.160-161. Universidad de Pittsburgh. Julio-diciembre 1992. P.905.

y, sin decirlo, marca la distancia entre las instituciones involucradas y MUNDO NUEVO<sup>50</sup>:

Como es bien sabido ya, el Congreso por la Libertad de la Cultura ha estado siempre en el centro de una actividad polémica que no conoce tregua.

Originario de la guerra fría, ha sido atacado por la extrema derecha y por la extrema izquierda. Ahora que tanto un bando como el otro han perdido su carácter monolítico y que no hay ortodoxias universalmente válidas, le ha tocado al Congreso la hora del análisis y de las revelaciones. La vinculación financiera que tuvo en el pasado con la CIA (siempre alegada por sus enemigos nunca hasta ahora probada) ha sido plenamente admitida.

Ante este hecho, Mundo Nuevo expresa la más enérgica condenación. Porque no se trata solo que la CIA haya engañado a tanto escritor independiente: se trata, sobre todo, que ha engañado a quienes habían demostrado su independencia frente al fascismo y al stalinismo en horas en que parecía casi imposible atreverse a decir una palabra. Gente como Silone o como Spender, como Malraux o como Oppenheimer, que habían renunciado a las seducciones de un dogma, fueron víctimas involuntarias de las maniobras del otro.

Por dolorosas que sean, estas revelaciones no hacen sino confirmar algo que es obvio: lo difícil que es conquistar y conservar la libertad. La condición del intelectual independiente en el mundo moderno es una condición de riesgo y miseria. El escritor o el artista que no esté dispuesto a decir Amén o Heil, a firmar dónde le digan y cuándo le digan, a repetir humildemente el catecismo o las consignas, está por eso mismo expuesto a la más cruel aventura. Por un lado, es víctima de la calumnia de la reacción organizada, de la pandilla maccarthista o stalinista; por el otro, del engaño de la CIA. Afortunadamente, si la calumnia o el engaño pueden modificar la consideración -al fin al cabo efímera- de una obra o de una conducta, no pueden alterar la calidad e independencia de la misma. 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.

Desde entonces los planteos han cambiado y los descubrimientos consecutivos a la apertura de archivos de los servicios de seguridad de distintos bandos, la elocuencia de documentos que prueban los desmanes que institucionalizaron el crimen y su impunidad, la confirmación de la existencia y actividades de redes secretas, la atrocidad de los testimonios, las fosas que ya no ocultan montones de esqueletos, siguen multiplicando, a pesar de la aporía insalvable de los diferendos, revelaciones cada vez más dramáticas. No son ajenas al clima de una época que disimuló, con las estrategias eficaces de una propaganda sistemática organizada como ejércitos, la violencia de los antagonismos que dividieron el mundo.

Observados y denunciados por pocos, la indignación de Emir fue justificada, su independencia extemporánea. Se adelantó en un par de décadas a los demorados trámites oficiales aprobados por coros de consentimiento adocenado. Se ha hablado tanto del tema en los últimos tiempos que ya no alarma la connivencia totalitaria de políticos, filósofos, escritores, profesores, intelectuales, cineastas, artistas y la discreción o ingenuidad conformista que se hacía cómplice de conspiraciones y acuerdos secretos. Las iras e ironías

---

<sup>50</sup> En la Nota No.5 de ese mismo artículo, Rodríguez-Carranza proporciona los datos de la correspondencia mantenida entre MUNDO NUEVO y CASA DE LAS AMERICAS, publicada en MARCHA No.1295. Montevideo, 11/3/66. Menciona los artículos de Angel Rama, Ambrosio Fonet y Mario Vargas Llosa sobre el tema.

de Emir fueron las de un adelantado y no está de más señalar que solo ahora podrían enunciarse, en el contexto adecuado, sus convicciones para ser entendidas. Insistir ya sería redundante, a menos que, como decía Emir, en palabras de Rodó:

(...) queda el aislamiento y abandono espiritual, que es lo verdaderamente doloroso; queda el calvario de la incompreensión común: desde la que se eriza con las púas de la inquina a la superioridad, pasión de democracias chicas hasta la que se encoge de hombros con un zafio menosprecio de toda labor desinteresada, de estilo y de investigación, y la que, dentro mismo de estas actividades, ensordece a lo nuevo y personal, o afecta comprender y no comprende...; quedan, en fin, aquellos resabios de la aldea, por los cuales, para las altas cosas del espíritu, toda esta América Española ha sido, en escala mayor soledad de villorrio (...) <sup>51</sup>

Son fallas continentales que los ciclos políticos no cambiaron.

A diferencia del “viaje de salvación” que emprende Rodó en julio de 1916 y que en algún momento se asoció “a un vasto proyecto de revista latinoamericana” <sup>52</sup>, su instalación en Europa no se le impone ni como la única solución ni como una huida para la recuperación de las fuentes, razones apuntadas por Emir en ese prólogo fundamental que escribe para la edición de las Obras Completas de José Enrique Rodó.

Tal como se había propuesto, en poco tiempo inauguró un diálogo nuevo y, durante un período de dos años, la revista fue la obra de un hombre capaz de precipitar las creaciones de otros. “Una tarea cumplida” <sup>53</sup> da por terminada esa etapa de su labor editorial que recoge en un balance confirmando sus propósitos iniciales, alegando las razones circunstanciales que han definido una decisión que le pesa: desde su encarecida perspectiva de autonomía y universalidad, un cambio de radicación (de París a Buenos Aires), tal como se le impone, implicaría más que un cambio de dirección.

Desde el principio había optado por esa primera ciudad y así como Walter Benjamin consideraba “París, capital del siglo XIX”, “despaisándola” en tanto capital de una época y no de un país, Emir también confiaba en una tierra prometida de libertad literaria, atribuyéndole el estatuto de capital internacional de América Latina, un centro que, si bien ha cedido algo a New York (como le dice a Alfred MacAdam <sup>54</sup>), le aseguraba cierta neutralidad con respecto a los fuertes matices de color local que le impondría cualquier ciudad latinoamericana.

Ya que es en gran parte su razón o desazón, le importa señalar el proceso de deterioro que, mientras tanto, ha sufrido el continente al que ha dedicado sus desvelos

La esperanza que alentó a la dirección y a sus colaboradores más cercanos fue poder crear un órgano que prescindiera activamente de esa “militarización de la cultura” de que ha hablado Sartre, y que buscara expresar la realidad latinoamericana en su autenticidad mayor. Esa esperanza se vio enfrentada con las consecuencias de un proceso inverso: la radicalización más brutal de la situación económica, la crisis social más aguda, la lucha política trasladada al campo de la violencia física. En el plano de la cultura, el diálogo se ha visto sustituido por la repetición de consignas, la discusión por el recitado de dogmas opuestos, el análisis

---

<sup>51</sup> ERM. Prólogo a José Enrique Rodó. Obras Completas. Op. Cit.P.54.

<sup>52</sup> Ibid.58. Emir transcribe el retrato de Rodó por Rafael Alberto Arrieta.

<sup>53</sup> ERM. MUNDO NUEVO. No.25. París, julio de 1968.

<sup>54</sup> Alfred Mac Adam. "The Boom: A Retrospective". Review N° 33, Nueva York, 1983.

crítico por varios coros rivales que funcionan ensordecedoramente.  
Estas son (por triste que sea admitirlo) las realidades más visibles de la cultura latinoamericana de hoy.

No se resignaría a reducir la responsabilidad intelectual que le era inherente a un compromiso impuesto ni a una conformidad partidaria facilitada por la inercia de frases hechas y manifiestos anodinos. Asumía las atribuciones de la publicación literaria como “un acto de desafío político” casi heroico, como podrían ser sus manifestaciones en una sociedad norteamericana que todavía desconocía las regulaciones administrativas de la “corrección política”, reglas no siempre tácitas pero inexorablemente imperativas que se convertirían en monótonos trámites administrativos de una burocracia más.

En 1976 dedica a MARCHA una edición especial de la revista FICTION<sup>55</sup>. Subtitulada A Tribute to “Marcha”, el ex-director de su sección literaria habla de la trágica extinción de MARCHA, reconociendo los cambios que escritores como Cortázar, Puig, García Márquez, habían introducido desde sus páginas en el imaginario de ese siglo. Por su parte, Emir escribe el prólogo detallando las condiciones de violencia (sanciones, clausuras, detenciones, prisión, tortura) que precedieron a la desaparición de MARCHA y continuaron después. Presenta, a modo de homenaje, aspectos de su insight, esa visión interior y penetrante de un periódico que había conocido como pocos, que había sido durante diecisiete años el cauce semanal de sus desbordes literarios, la mayor entidad crítica en su época, que contribuyó significativamente a definir algunos temperamentos políticos de la historia ya no tan reciente de América Latina. Emir apunta las consecuencias del vacío originado por la carencia de esta publicación en el medio hispanohablante.

Como sugería Real de Azúa, las breves notas de Emir que señalaban abusos y torpezas de personas o instituciones conocidas habían sido demasiado tajantes; sus “ASTERISCOS” demasiado hirientes; numerosas y explícitas en sus ensayos las alusiones a procedimientos irregulares que no quedaban entre líneas. Ofensivamente irónicas sus objeciones y demasiado frecuentes sus diatribas. La rigurosa severidad de sus recursos críticos, que convertía en furibundos detractores a los aludidos, se explica también porque, además de literarios, sus escritos constituían verdaderos alegatos de responsabilidad cultural, pronunciamientos que iban más allá de los límites disciplinarios o de los objetivos de un comentario sobre un autor o del pormenorizado análisis de una obra o de una anotación incidental sobre una traducción descuidada. Se pronunciaba contra las arrogancias de la mediocridad cuando intentaba prevalecer, contra los alardes de pura vanidad que se hacían pasar por prestigio, contra la falta de un decoro intelectual que, desde la incuria, el plagio o la connivencia, no estaba dispuesto a tolerar. Sus denuncias contra maniobras favorables a intereses de grupo, contra las censuras que callan y, calladas, censuran dos veces, contra las franquicias amistosas de premios y prebendas, la parcialidad deliberada de la desinformación, ya daba lugar a las instancias de deterioro, el riesgo que Jacques Derrida denunciaba recientemente a propósito de notorias manipulaciones de la comunicación realizadas por los medios masivos, reclamando de la democracia “una cultura de la vigilancia”, a pesar del malestar que semejante llamado suscitara<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> FICTION. Vol.5 No.1. The City College of New York, Dept. of English. Nueva York, 1976.

<sup>56</sup> Entrevista a Jacques Derrida por Mariano Grondona en “La hora exacta”, emisión de Canal 9. Buenos Aires, 30/12/95.

En la Biblioteca Nacional, al final de la conferencia del lunes 5 de noviembre, complacido, turbado, Emir consintió a que se leyera un texto que Borges le había dedicado unos días antes, queriendo adherir a ese homenaje al que, a su pesar, por problemas de una salud que ya había empeorado, no podría asistir. En esas líneas recuerda a Emir como estudioso, como escritor, como el autor de su Biografía literaria pero, sobre todo, subraya la gran amistad que los unía y su anhelo de reunirse en Montevideo una vez más, de tomar parte en la celebración y dejar constancia de una estima que se remontaba décadas atrás, desde los años de la iniciación crítica de Emir y de la plenitud literaria de Borges<sup>57</sup>.

Pero Emir quiso volver, a pesar de todo, a pesar de todos. Su intención no fue "morir en su tierra", como hubiera interpretado algún balance convencional, sentimental y patriótico, ni imitar a los personajes espectrales de alguna novela gótica tradicionalmente tenebrosa o a esa no menos macabra del páramo mexicano. No habría vuelto solo para ver - ya se dijo- sino para volver a irse, como antes, para hacer de su retorno una partida, de su drama un final sin final o sin fin, la doble falta de finalidad que consagra la condición del arte y preserva el misterio que lo anima.

Minutos antes de iniciar su conferencia en la Biblioteca Nacional, rodeado por el círculo de sus más allegados, el Presidente de la República le entregó una medalla diseñada y acuñada especialmente en su homenaje a fin de honrar su obra literaria y cultural, evitando la condescendencia patética o las formalidades de la ceremonia oficial. Más sereno que nadie, Emir agradeció y aceptó la distinción en nombre de aquellos críticos con quienes las alternativas de rivalidad y discrepancias habían sido, más que notorias, violentas. No era necesario nombrarlos. Recurriendo a una alegoría de su propia historia intelectual, abrevia una nueva versión de enfrentamientos legendarios en un continente que no los escatimó<sup>58</sup>.

Evocaba fielmente el final de "Los teólogos", el cuento de Borges donde el narrador relata el odio a muerte que oponía a Juan de Panonia y Aureliano de Aquilea, quienes, defendiendo doctrinas radicalmente adversas, mueren uno en la hoguera y el otro en un incendio. Recuerda que no solo el fuego, que reduce la enemistad a cenizas, dirime el pleito: "en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona." Aproximándose a ese tiempo sin tiempo que había empezado a ser el suyo, aludiendo claramente a Angel Rama, Emir advierte que la fuerza de diferencias y enconos habrían dado lugar a la oposición necesaria para que la literatura uruguaya, rioplatense, latinoamericana, se forjara un espacio de universalidad donde las energías e inercias de los enfrentamientos dentro de los mismos límites contribuyeran a definir y consolidar una época.

Más de un crítico de críticos se habrá sentido tentado a trazar fáciles antítesis en favor de una de las partes, sin embargo, sus figuras contrapuestas toleran un paralelismo que no siempre las opone. Integraban una misma corriente literaria, la "generación del 45" (como la designó Emir) o "crítica" (como la diferenció Rama); una misma corriente ideológica dentro de una izquierda que, revolución cubana de por medio, ya no admitiría

---

<sup>57</sup> Dictada el 22 de octubre de 1985, en Buenos Aires, fue publicada en Diseminario. Op. Cit..

<sup>58</sup> Por ejemplo, Luz Rodríguez-Carranza apunta el precedente de Darío y Rodó que, con la misma ilustración, invoca Emir en "La utopía modernista". REVISTA IBEROAMERICANA. Op.Cit.

diferencias; una semejante pasión literaria y la vibración más fervorosa por las iniciativas culturales los consumía en el mismo círculo, en un país demasiado pequeño, demasiado homogéneo, en una instancia histórica común donde avanzaba el poder de los medios de comunicación encabalgando historia y literatura, un encabalgamiento que ambos consideraron como un “compromiso” necesario, interpretado de distinto modo. Sentían las urgencias de una crítica vigorosa que consolidara, con énfasis diferentes, el pensamiento y la imaginación de América Latina, la coexistencia -como decía Emir de Rodó- de crítica literaria y milicia americanista que requería el continente.

Con la gracia que alivia las tensiones derivadas de una relación polémica, Richard Morse dirige sus simpatías hacia Ángel Rama, el “populista carismático” y hacia Emir “el conspirador elitista<sup>59</sup>”, en su cualidad doble de talento y disciplina. Conociendo las marchas y contramarchas de una íntima enemistad que se endurecía con la rigidez de un rito ancestral, Emir, sin proponérselo, por la penetración de una lectura visionaria, había previsto, abstrayendo diferentes modelos que creaba la fascinación del universo fantástico de Borges, una situación de la que sería protagonista: “Borges ha preferido imaginar no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas pero complementarias.”

### La verdad en la ficción.

No habría que cuestionar la implicación del investigador en los modelos que propone ni descartar los riesgos que el trato constante con la ficción le depara. Ambas posibilidades prefiguran episodios de resolución conflictiva pero también coincidencias que la fatal contaminación con la ficción explicaría en parte. En uno de sus ensayos sobre la literatura fantástica, después de examinar sus variantes, Emir observa: “En todos los casos un pedazo irrefutable de la realidad aparece injertado en la ficción; aparece lastrándola de realidad.<sup>60</sup>” En el marco de esa lógica distinta, por el efecto de los shifting mirrors, la simetría, por contraria, vale: esa literatura disemina fragmentos de ficción que, bien injertados en la realidad, la lastran de irrealidad, un lastre “de verdad” que los historiadores tampoco refutarían.

Distintas teorías explican los procesos de proyección que desencadena la literatura, como también ocurre con otras formas artísticas: el autor se identifica con sus personajes; el lector, a su vez, se identifica con esos personajes de modo que, por personaje interpuesto y por una propiedad transitiva elemental, el lector se identifica con el autor: “It is the spectator and not life what art really mirrors.”<sup>61</sup> En consecuencia, el crítico, que es un lector sin reservas, se incorpora a la cadena y, a su vez, se identifica con todos ellos.

Por eso no sorprende que, en un artículo ya citado, dijera Ulacia que “a veces cuando en una clase [Emir] nos hablaba de algún cuento como “El Sur”, parecía como si hablara de sí mismo.<sup>62</sup>” Para Cabrera Infante, al regresar a su país “Emir no iba ‘en un

---

<sup>59</sup> Richard Morse. “Recuerdo a Emir como mentor, colega, amigo.” Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op. cit. P.81.

<sup>60</sup> ERM. “Jorge Luis Borges y la literatura fantástica”. NUMERO. Año 1, No.5. Montevideo, noviembre-diciembre de 1949. P.450.

<sup>61</sup> Oscar Wilde. The Artist as a Critic. Op.cit.. P. 236.

<sup>62</sup> M. Ulacia. “El otro Emir”. Op.Cit. P.904.

coche al muere' sino a encontrar su destino sudamericano"<sup>63</sup>. Como Ión, el magnético intérprete de Homero, el intérprete de Borges se entusiasmaba por el personaje de un cuento de Borges con el que se identificaba, o con otros de sus personajes, variantes de un hacedor que no necesita afirmar "Ireneo Funes soy yo" o "Pierre Menard c'est moi" para que la comunidad idiomática justificara el descubrimiento de las verdaderas máscaras de un autor que, aun diciéndose otro, se sabía el mismo, él mismo.

En una conferencia que dio Borges en Montevideo<sup>64</sup>, el escritor se preguntaba si no será porque nuestra vida es fantástica que nos conmueve tanto la literatura fantástica. Es Emir quien termina transcribiendo esa pregunta en el resumen correspondiente a la conferencia y, por preguntarse uno y por no contestar el otro, ambos dan parte de la maravilla que, como la belleza, es común.

Sería redundante, aun en español, volver a recordar que la literatura anticipa la vida que se limita a imitarla; más aún tratándose de un crítico literario, del crítico de Borges. Sin embargo, aunque implícita, cabría agregar a las variantes de esa fórmula de Wilde, la muerte a la vida. Es a la literatura a la que la muerte imita.

Entrevistos esos arquetipos, parece menos insólita su vuelta a Uruguay, igualmente insólita su vuelta a New Haven. A su luz, a la luz que irradian diferentes lecturas, su muerte se transforma: es otra muerte. Contradictoriamente similar a la que Borges imagina en "La otra muerte", el cuento donde las alteraciones de la sucesión lineal y las inversiones de causas posteriores a sus consecuencias, trastrocamientos que habilita el sueño en el recuerdo o en la ficción, deparan cierta forma de justicia como trámite final de una alteridad deseada, una relación preposterada entre la ficción y la realidad que desconciertan a la par.

El retorno de Emir, entre nostálgico y misterioso, su alejamiento definitivo, también enigmático, en cierto modo va al encuentro de un lugar eterno en un tiempo literario donde ha de reunirse, si no con Borges, con sus personajes. No sería difícil, por otra parte, establecer coincidencias biográficas o literarias con las circunstancias de la muerte de Borges que ocurriría solo pocos meses después. Autor y crítico se alejan de su países de origen, ambos contraen casamiento en artículo de muerte, son enterrados en cementerios de patrias distantes, Emir en New Haven, próximo a la tumba de Whitney, un lingüista que solía recordar, y Borges, en Ginebra, la ciudad de Saussure, a quien Borges se empeñaba en ignorar. Pero, como la muerte del cuento, esa es otra historia.

Es en esa otredad que se entrecruzan la historia nacional con sus mitos, la biografía personal con la leyenda, la vida de un hombre con su muerte o con la muerte de otro -como es siempre la muerte- o, dada esa otra muerte, una confusión de las dos.

Las formas de la memoria termina con un ensayo magistral: "La muerte y las vidas de Aparicio Saravia. Tres versiones de un mismo heroísmo". El tríptico de una investigación inusual aparece incluido en el índice del libro a manera de apéndice. A pesar del título enunciado, ajeno a la intimidad confesional del libro, el artículo concluye su autobiografía, cifrando aventuras y desventuras de la vida literaria de Emir, recurriendo a una mezcla inusual de erudición crítica a partir de datos procedentes del mundo vivido, de

---

<sup>63</sup> Guillermo Cabrera Infante. "Cuando Emir estaba vivo". Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.cit. P.43.

<sup>64</sup> ERM. "Sobre 'La literatura fantástica'. Disertó ayer Jorge Luis Borges". Diario EL PAIS. Montevideo, 3/9/49.

revelaciones inesperadas o sobrenaturales.

En ese artículo, que aparece como apéndice del libro, empieza ocupándose de las biografías que, en el mismo año de 1942, Manuel Gálvez y José Monegal dedican a Aparicio Saravia, el último de los grandes caudillos gauchos. La comparación biobibliográfica le permite abordar hechos heroicos de la historia nacional. Sin embargo, el registro informal, la sencillez casi indolente con que formula sus observaciones, con que detalla los datos, con que enumera los episodios, refiriéndolos como meras anécdotas de su pueblo natal, de su familia, de sus vecinos, descuenta cualquier afectación de historia nacional o de culto patriótico, que propiciaría el tratamiento con personajes que el bronce, el mármol y las epopeyas han celebrado. Nada de eso; el crítico universal que fue, y que estaría de acuerdo con que efectivamente "La Crítica es la que nos hace cosmopolitas<sup>65</sup>", confía como Gilbert, el sarcástico personaje de Wilde, en que también puede hacer por nosotros lo que la Historia no puede: reivindicar una identidad nacional más entrañable que la del "nacionalismo literario en lo que este tiene de limitación provinciana y resentida, de desahogo de la mediocridad.<sup>66</sup>"

Con informalidad doméstica, casi casera, introduce a José Monegal, autor de Vida de Aparicio Saravia, a quien llama "el tío Pepe" o "Pepe", de la misma manera que intercala las referencias al abuelo Cándido Monegal, interlocutor habitual e ideológicamente adverso al prócer, Aparicio Saravia, quien "solía venir al pueblo, llegarse hasta la casa de nuestra familia y, sin apearse del caballo, golpeaba en la ventana para preguntarle a mi abuelo, Cándido Monegal (que era jefe del correo y colorado) qué noticias había traído el telégrafo desde la capital lejana."

Tan doméstico como el tema, que no se aparta del ámbito familiar, la intimidad de tono, la recurrencia de los apodos, podrían normalizar esa inclusión de un análisis crítico en las Formas de la memoria, conmoviendo, sin embargo, las relaciones entre el autor y su medio, sacudiendo "el polvo erudito de las biografías" que deploraba Nietzsche, sin llegar a atenuar el desconcierto. Sin embargo, además de legitimar cierto intimismo crítico que no rechazaban sus escritos, esa intervención personal a través de lo familiar en la historia, de lo cotidiano en la leyenda y el mito, indicaría la índole literaria, probaría las afinidades con la ficción en un género que, situándose próximo al registro documental, no solía exponerla o, por lo menos, simulaba evitarla.

Desde el principio de Las formas de la memoria, Emir no escamotea la literariedad inherente al pacto autobiográfico que establece; al contrario, al designarlas con un título que es parte de un poema de Borges, adhiere a esa condición estética, concertando una cita con/de "Un lector", dando prioridad autobiográfica, antes que a los avatares de una vida, a los retornos que la poesía hace propios:

....porque el olvido  
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,  
la otra cara secreta de la moneda.<sup>67</sup>

Desde el punto de partida, esa entrada en poesía convoca las ambigüedades de una

---

<sup>65</sup> O. Wilde. Ibidem. P. 404.

<sup>66</sup> ERM. "Introducción" de Literatura uruguaya del medio siglo. Op.cit., P. 43.

<sup>67</sup> J.L. Borges. "Un lector". Elogio de la sombra. Emecé. Buenos Aires, 1969.

escritura que se debate entre las contradicciones del género, inscrito ambivalentemente tanto en la verdad histórica (que bien puede ser inverosímil) como en la verdad literaria (a la que le basta con ser verosímil) sin intentar disimular el artificio del que toda construcción no logra prescindir.

Las memorias, los testimonios, las confesiones epistolares o no, los diarios más o menos íntimos, las entrevistas reales o imaginarias, las biografías propias o ajenas, habilitan un estatuto de obra entornada, ni cerrada ni abierta, una obra en torno a una obra anterior, primordial, que deja ver el interior de un mundo construido tanto como su exterior. No se diferencian de otros discursos confesadamente menos sinceros y, similares a otros textos narrativos que se presentan como tales, suele esperarse del lector una suerte de suspensión voluntaria de la descreencia, es decir, que no repare (en) el artificio y tolere como cierta la ficción sin invalidar al autor en la autobiografía.

Emir no pretende decir nada más que la verdad ni toda la verdad; ni se lo propone ni finge hacerlo. Tal vez recordara que André Gide preveía el malestar que sentirían los demás ante esta disposición literaria y compartiera la advertencia que formulaba al escritor, quien no debe contar su vida tal como la vivió sino vivirla como la contará.

### Vínculos de sangre y asombro.

El comienzo de ese apéndice expone una postura literaria inicial: “Esta es una historia en tres partes y la contaré al revés porque así parecerá más sorprendente.” Son las palabras que figuran a modo de introducción y, ya sea por ordenar los acontecimientos o por proponerse alterar su orden, ya sea solo por querer sorprender y decirlo, sorprende. Pero se sabe que, tanto a Emir como antes a Borges, les consta que la escritura se inventó para conservar un discurso en fuga como el recuerdo, que también es registro; pero en su lugar alteró el orden de tiempos y, en procura de un estatuto de naturalidad convencional, no los redujo a una mera consecutividad cronológica lineal.

Tanto el autor que reordena el calendario como el crítico que observa esos movimientos que modifican los tiempos, reconocen las posibilidades narrativas ofrecidas por las inexactitudes temporales y las licencias de la secuencia discontinua: “remontar la corriente del tiempo” por la visión retrospectiva, admitir las anticipaciones que atrasan el futuro, preposteraciones que no son despropósitos, la simultaneidad o la repetición, indicios de dimensiones que la razón lógica suele rechazar pero que la invención pone en escritura y la crítica recrea: “the procedure of inverting the sequence inside the plot: the consequence influences the cause, not the other way around.”<sup>68</sup> A Borges y a Emir les interesa descubrir o inventar por medio de los procedimientos a que recurre la investigación o la imaginación, sin oponerlos ni diferenciarlos mayormente, esbozando una suerte de galería de arquetipos literarios a los cuales fuera posible remitir acontecimientos que suceden en la historia, universal, nacional, provincial, personal, aunque la crónica no los registre. Una forma de revertir, al mismo tiempo, el descubrimiento o la invención o, más bien, comprobar una vez más que ambas no son sino variantes circunstanciales de un concepto anterior, como la historia del latín invenire lo certifica. Escriben; con eso basta para que el tiempo no sea el mismo.

---

<sup>68</sup> Emir Rodríguez Monegal. Jorge Luis Borges. A Literary Biography. Dutton. New York, 1978. P.408

“La identidad más profunda de Emir era la del escritor”<sup>69</sup>.

Dispuestas en escritura, las versiones críticas y una versión literaria multiplican el heroísmo de Aparicio Saravia, favorecen versiones posteriores que tampoco agotarán las variaciones de un tema que se encuentra en el cruce de mitos nacionales y universales. Aunque no se lo haya propuesto, aunque se quede al margen, el crítico, desde el título “Tres versiones de un mismo heroísmo”, está entrecruzando, por un recurso transtextual, su historia a “la fantasía cristológica” titulada “Tres versiones de Judas”, el cuento que Borges incluye en *Ficciones*, oponiendo, a la manera de Borges, la figura de un héroe, Aparicio, con la de un traidor, Judas quien, gracias a las hipótesis heterodoxas que formula, no lo fue.

De acuerdo con las estrategias narrativas de Borges, la historia remite a un cuento, o el cuento a otro cuento: “Historia del guerrero y de la cautiva”<sup>70</sup> presenta una dedicatoria a Ulrike von Kühlmann al pie de página, el nombre al que había atribuido la interpretación de “la otra muerte” en el cuento que así se titula. Al tender lazos textuales entre diferentes ficciones, el lector advierte en filigrana los nudos firmes de una delicada red que estrecha la ficción, reduce las distancias en una trama común: ata cabos de un cuento con otro descubriendo que las intrigas se traman entre distintos textos o por debajo de su textualidad, consolidando una unidad más profunda, vertebral y secreta, por medio de nuevas versiones o subversiones de una verdad que las sustenta, que no se expone pero se entrevé.

En “Tres versiones de Judas”, ese cuento tratado como una teología discutible, constituido por una trinidad de tesis sinópticas -como se diría de los Evangelios, la inserción de una nota al pie atribuida a Maurice Abramowicz rescata la validez de un hecho particular que dice repetido hasta el infinito en la eternidad. Las precisiones de la nota formulan un reto de la ilusión a la descreencia: ¿cómo dudar si el texto se aparta de la narración para remitir al “último capítulo del primer tomo de la Vindicación de la eternidad, de Jaromir Hládik”? Nuevamente aparece el personaje de “El milagro secreto”, a quien se debería haber hecho referencia no solo al principio. Borges no se priva de trabar sus cuentos por medio de una anotación marginal, exterior a la diégesis pero interior al texto, legitimando la verdad en la ficción al superar los límites de un universo narrativo libre, abierto sobre sí mismo. En este caso, como ya se dijo, es al autor de Los enemigos<sup>71</sup> a quien se atribuye la referencia bibliográfica, el personaje-autor de una obra anacrónica, fuera del tiempo, a la que se asocia Emir sin decirlo explícitamente.

Pero no es el único cuento al que se vincula. Aunque sesgadas, aparecen también huellas de “Tema del traidor y del héroe” del mismo libro, donde el narrador de Borges comparte las hesitaciones de Ryan, un narrador que es bisnieto “del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, (...) cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris”, un investigador que, dentro de la diégesis del cuento, se propone escribir la biografía de su antepasado para averiguar las causas de una muerte violenta pero sobre todo enigmática.

Sigiloso, el crítico uruguayo rastrea los pasos familiares de una búsqueda similar. Desde las primeras realizaciones estéticas hasta las invenciones tecnológicas que

---

<sup>69</sup> Enrico Mario Santí. “Borges y Emir”. En Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.Cit.P.23.

<sup>70</sup> J.L. Borges. “Historia del guerrero y de la cautiva”. El Aleph. Losada. Buenos Aires, 1949.

<sup>71</sup> J.L. Borges. “El milagro secreto”. Op.cit.

cuestionan la actualidad, la reflexión crítica sigue de cerca esas salidas o saltos virtuales de las entidades de un texto que entran a otro texto, un movimiento que se registra como parte del universo exterior a la ficción -si tal cosa existe- que da lugar a una zona franca o frágil de extraterritorialidad donde, aparentemente, todo puede pasar, por lo menos, de un lado a otro.

Pero, en primer lugar, antes que discurrir sobre la flexibilidad de las fronteras entre la investigación crítica y los hallazgos de la ficción, entre la imaginación intelectual y la visión teórica, que constituye una de las contribuciones más notables de la creación latinoamericana a la estética del siglo, la inclusión de este texto en las Formas de la memoria se explicaría por una razón geográfica, primaria, simétrica, finalizando un volumen que se inicia por “El obsesivo Melo”, la capital del departamento de Cerro Largo donde nació Emir y de donde Saravia era oriundo:

...Saravia tuvo la distinción de ser no solo el último de una ilustre estirpe sino de representarla en una vertiente poco conocida aún por los especialistas en el mundo gaucho: la que tiene su centro en la vasta región agreste situada entre el Uruguay y el Brasil, y que se conoce como Rio Grande do Sul (del lado brasileño) y Cerro Largo (del uruguayo).

Paisanos, de una misma región, nacidos en una misma población escasamente poblada, dos uruguayos, en acciones y tiempos distintos, forman parte de una memoria fundada por una dualidad lingüística y cultural común “que era la dualidad de su destino” y que la muerte no resuelve. Refiriéndose a alguna tradición que las biografías dedicadas a Saravia repiten y a la pluralidad de la acepción de vida -que en español identifica tanto la existencia biológica como el género literario que la describe- Emir habla de las tres vidas de Aparicio, cuando es cierto que el mito del caudillo contribuye a alentar la pluralidad de vidas debida a una muerte no aceptada, descreída por la adhesión fervorosa de gauchos taciturnos que repiten: “No, él no ha muerto: volverá<sup>72</sup>”, un dicho que todavía es consigna no solo entre quienes continuaron fieles a su divisa, secretos de cuchillas, himnos de lanzas que las cuerdas de las guitarras atan a las coplas hasta la madrugada.

En un pequeño fragmento del texto más extenso que dedica Alberto Zum Felde a la muerte de Aparicio en Masoller<sup>73</sup>, el crítico resume los rasgos de una estampa célebre: “Su silueta de recio hombre de campo, con el poncho blanco recorriendo las líneas al galope de su tordillo de guerra, es de efecto eléctrico para la masa; después de su muerte, el poncho blanco flota, como un simbólico sudario, en la evocación de aquel crepúsculo.”

Tanto en sus Memorias como en ese triple ensayo abundan las referencias a la familia Monegal; casi excesivas, redundantes, si se piensa que aparecen en la interpretación de un cuento ajeno, ofreciendo aparentemente una versión folklórica y vernacular de la sentencia que Oscar Wilde pronuncia: “The highest and the lowest form of criticism is a mode of autobiography.” Sin embargo, paradójicamente, el “hecho”, increíble, presta un “anclaje” de verosimilitud complementario tanto al cuento de Borges como a las Memorias de Emir. Por la participación y conexión insospechada de personajes históricos y familiares, que la teoría denomina “referenciales” -nombres reconocidos sin dificultad por lectores que

---

<sup>72</sup> Alberto Zum Felde. Proceso histórico del Uruguay. Arca. Montevideo, 1984. P. 245.

<sup>73</sup> Alberto Zum Felde. *Ibidem*.

se complacen en la complicidad verificable de una historia o más, pertenecientes a un horizonte común- el hecho increíble da lugar a una narración fantástica paralela.

Transgrediendo los protocolos de la crítica académica, el texto pone en circulación hermenéutica un tráfico de fantasmas que estremecen la narración, la historia, la biografía, el ensayo, la teoría, situando el “interés” del crítico, su inter esse, en un sitio que “está entre” todas esas formas, intermediando, entre medios diferentes, de sueño y de vigilia, a caballo entre lectura y escritura, entre el pasado y el presente, entre la verdad y sus versiones, haciéndolas temblar.

De manera que es en ese texto de clasificación desconcertante donde Emir refiere los antecedentes memorables del cuento "La otra muerte" como episodios de la historia uruguaya concernientes a su propia vida, advierte una vez más sobre la indiscernibilidad de las condiciones literarias de un hombre de letras total -lector, crítico, autor, personaje- que, por varias veces literario, traiciona la ficción con los sucesos acaecidos, aun aquellos que proceden, desde ángulos distintos, de la historia, de la crónica, del documento, del testimonio, de lo vivido.

Como investigador riguroso, la realidad que les acredita, los acredita como reales. Tanto el texto de Borges como el comentario de Emir, como si pudieran poner en jaque a diversas piezas, entrecruzan en un mismo tablero el azar y la determinación, alternan la información histórica con los procedimientos literarios, barajan las instancias familiares con las enciclopédicas, las personales con las míticas, la autobiografía con biografías ajenas, ambas con la leyenda, los hechos con lecturas, recuerdos y recursos, sueños y prodigios del acontecimiento literario que la imaginación prodiga. A partir de esa encrucijada rara, que algunos implícitos enrarecen aún más, no solo cambia la interpretación del cuento, también la vida de Emir cambia de sentido, su muerte es distinta, la altera. Ya no es su propia muerte, es otra muerte la que cuenta; queda entre líneas y es en ese reparo donde el misterio se refugia y medra.

Si entre los pliegues de la narración, donde se dobla la historia en literatura y se desdobra la literatura en historia, es posible entrever coincidencias que confirman la singularidad mítica del suceso narrado, si otro tanto ocurre en un documentado comentario literario del que la maravilla no está ausente, prueba crítica de la unidad de la mente, correspondería anotar asimismo que ese ensayo de Emir fue el primero que pudo publicarse en el Uruguay luego del silencio de muerte, uno de tantos a los que fue sometido, suprimido, sin más.

Prescindiendo de exhibicionismos metodológicos, de escrúpulos más o menos teóricos y sus proliferaciones terminológicas, Emir no duda en finalizar su ensayo contrayendo precisiones históricas, datos de la tradición, impresiones heredadas y personales, resortes simbólicos de un cuento magistral que interpreta a fondo sin que la profundidad de su conocimiento aclare el enigma, al contrario:

Creo que hay aquí una lección para todo biógrafo. Las fuentes escritas que nos preocupaban tanto, por impecables que parezcan al investigador, no bastan. En la memoria del joven Borges (como en la de mi tío Pepe cuando era niño, y hasta en la mía) la imagen de Aparicio Saravia, cargando a caballo en su poncho blanco contra las tropas del Gobierno colorado, había sido formada por la tradición oral: apenas una imagen que le transmitió su tío Melián Lafinur sirvió para coagular el mito y hacerlo reaparecer, tantos años después, como centro de un relato de muertes, heroísmos y cobardías. El cuento de Borges resume así, mejor que los otros textos, la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas. Por encima de las epopeyas de Sarmiento y

Hernández, de Gálvez y hasta de mi tío Pepe, queda la magnífica ambigüedad de su texto.

Más que la alucinación que hace estallar los prolijos antecedentes de “La otra muerte”, esclarecidos por Emir en ese artículo, más que los minuciosos datos intertextuales examinados por un crítico que adelanta por su sola solvencia, más que las raras prerrogativas de su circunstancia personal, interesa considerar esa compleja condición crítica donde el conocimiento del entorno cuenta tanto como el cuento, la extraña dedicación de quien -al sortear las barreras de sus funciones de objetividad académica específica- participa en la operación escritural, introduciéndose en el curso del pensamiento y la imaginación, internándose en las profundidades del mito.

Si desde hace un par de décadas las formulaciones teóricas contemporáneas dan cuenta de las atribuciones del lector implícito, de las categorías de archilector o de lector modelo, de los movimientos que estremecen los cordones<sup>74</sup> textuales distendiéndolos en plena instancia de la recepción, del desconocimiento de un autor en crisis varias veces desaparecido, de las operaciones desconstructivas de un texto que se rehace a sí mismo, este oficio crítico privilegiado que es el de Emir concentra todas esas idoneidades en una misma competencia cuya solvencia no mitiga una complicitad rara.

Además de acumular en una sola actividad literaria lectura y escritura, el crítico participa efectivamente en la construcción narrativa a través de esa con-versión escritural que pone en evidencia, mediante un juego narrativo paralelo, un fenómeno que, en distinto grado, no le es ajeno. Previsible, esa participación es corriente. Aunque los métodos y las normas doctrinarias escamoteen bajo el andamiaje disciplinario su figuración, aunque la ficción le dé un lugar distinto o distinguido, el lector-crítico no queda fuera de la ficción; solo por oficio pretende respetar el distrito de su marginalidad impuesta.

Además de esas implicancias, la participación de Emir en la acción es varias veces distinta, varias veces literal. Semejante a la función literaria de intermediación que cumple en el cuento de Borges, donde simbólicamente debe entregar una carta que nunca escribió a una persona que no conoce, el crítico queda comprometido en una de las articulaciones del texto, desde donde interviene a medias en la narración dirigiéndola a un destinatario desconocido. Más aún, si el escritor que se convierte en personaje de su ficción la duplica, la transición de crítico de Borges a personaje de su cuento complica con un estrato más una figura que ya se encuentra en la encrucijada donde la historia y la literatura, la biografía de otros y la autobiografía, se superponen sobre una realidad precaria que se fuga entre cuentos y encuentros.

Estas modulaciones narrativas de la voz crítica, la insólita adopción del crítico, con nombre y apellido, por la narración misma, habían entreabierto en el cuento de Borges una ranura más. En virtud de una mención del autor, el crítico asume una responsabilidad literaria en la ficción. El gesto del autor confiere al crítico una posición de verdad dentro de la diégesis narrativa confundiendo las oposiciones más convencionales entre historia y literatura, ficción y realidad, confundiéndolas en una misma convergencia que el espacio estético propicia. Una vez inscrita en el texto, la persona civil deviene personaje,

---

<sup>74</sup> L.B.de Behar. “Sobre las estrategias de la representación.” AL margen de Borges. Siglo XXI. México-Buenos Aires, 1987.

retornando sobre sí pero a través de la mención del otro se vuelve un rehén de la palabra ajena que, paradójicamente, le confiere o confirma su identidad: “C’est par l’autre que je suis le même” decía Blanchot de esa forma de trascendencia que obsesionaba a Levinas<sup>75</sup> a propósito de “La mort de l’Autre: une double mort” que por vías desconocidas trasunta en “La otra muerte”.

### Familia de palabras

En los libros o fuera de ellos cada hombre es varios hombres. Después de haber dedicado su fecunda atención a J.E.Rodó, a lo largo de interminables artículos publicados en diferentes ediciones y en un volumen que es la obra indispensable para conocer al ensayista uruguayo y comprender su defensa de “un credo americanista” y su repercusión en el continente latinoamericano<sup>76</sup>; después de haber seguido a H.Quiroga, obra y hombre, en múltiples artículos y varios libros, tan deslumbrantes como eruditos, desde sus escritos menos conocidos hasta la selva de Misiones; después de su imprescindible Onetti<sup>77</sup> donde recoge y renueva escritos de décadas, de un volumen crítico que dedica a Neruda<sup>78</sup> y los extensos artículos que lo contextualizan; después de la trascendencia universal de El otro Andrés Bello<sup>79</sup>, de su fuerza y figura atendidas fervorosamente en artículos incontables, desde su iniciación crítica hasta su docencia en la Universidad de Yale, esa pluralidad cimienta la unidad visionaria que es la diferencia y característica de Emir Rodríguez Monegal.

Sin embargo y a pesar del reconocimiento que merece esa vocación y devoción continental extraordinarias, sin postergar su militancia americanista, su relevancia literaria pasa, sobre todo, por el clivaje de una exégesis que no se aparta de Borges -en español, inglés, francés, italiano, en otros idiomas- y aparece en esta historia, en el cuento “La otra muerte”, bajo un aspecto más “vistoso” o, por lo menos, más evidente, que el presentado por las indagaciones literarias que su erudición propugna.

Contrae, a su manera, una de esas "experiencias de dualidad" sobre las que especulaba Nietzsche cuando distinguía en la matriz autobiográfica la naturaleza del "Doppelgänger, un segundo rostro que se suma al primero, quizás un tercero"<sup>80</sup> y tal vez otros rostros más. Máscaras o rostros de una persona, en griego no se diferencian, o rostros, que no puede decirse sino en plural en hebreo de la misma manera que vida se dice vidas, nociones o designaciones de singularidad imposible. Sin necesidad de recurrir a los heterónimos con que Fernando Pessoa resolvió sustituir, por vía poética, por medio de diversas máscaras denominativas, el vacío semántico que designa un nombre propio, Borges se vale de su propio nombre, el suyo, para designar a contrapelo no solo las carencias de significado del nombre propio sino esa pluralidad vital ineludible: el otro Borges -y dice pesarle- también es Borges, como es “El otro Andrés Bello” el que interesa a

---

<sup>75</sup> M. Blanchot. L’écriture du désastre. Gallimard. Paris, 1980. Ps. 34-37.

<sup>76</sup> José Enrique Rodó. Obras Completas. Op.cit.

<sup>77</sup> Juan Carlos Onetti. Op. Cit..

<sup>78</sup> ERM. El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda. Losada. Buenos Aires, 1966.

<sup>79</sup> ERM. El otro Andrés Bello. Monte Avila.Caracas, 1969.

<sup>80</sup> F. Nietzsche: Ecce Homo. "Cómo se llega a ser lo que se es". Escrita en 1888, publicada en 1908.

Emir, o “El otro Emir en el otro Andrés Bello” el que le interesa a Alexander Coleman<sup>81</sup> o “El otro Emir” a Ulacia, parte visible de la semiosis ilimitada de una alteridad que Borges levantó de entre sus ruinas espléndidas en un cuento<sup>82</sup> que no tiene fin.

Emir recuerda que Neruda había publicado en la revista brasileña O cruzeiro, capítulos de Las vidas del poeta y, conocido este precedente autobiográfico que tanto representa para él, no dudaría en alistarse él mismo en las pluralidades de una saga que se había iniciado antes:

(...) una autobiografía caprichosa, con saltos e hiatos, aparentemente confesional pero íntimamente muy reticente, un poco a la manera de la que escribió hacia 1912 Rubén Darío para la revista argentina Caras y caretas. Como en Poesía y verdad de Goethe, se mezclan aquí los hechos reales y documentables de la vida de Neruda con la interpretación subjetiva, acronológica y telescópica de esos mismos hechos. Muchas veces una misma anécdota está contada en forma tan elaborada que revela en su composición más el arte del narrador que la precisión objetiva de los hechos.<sup>83</sup>

La polifonía, definida por la teoría como condición del discurso narrativo, resuena tanto en biografías o autobiografías como si se tratara de relatos en los que la invención trama suspenso y sustancia. Tratándose de discursos que comprometen las secuencias vividas, el entrecruzamiento de géneros era previsible: el cuento incorpora rastros de una verdad disimulada que no legitima ni requiere la ficción; la biografía, eludiendo la ficción, legitima un estatuto de verdad, aunque registre y admita raptos de una imaginación que, semejante a los sueños, es tan biográfica como los desvelos diurnos, diarios.

“Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distingos) la novela no es solo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción”- decía Emir a propósito de “La Habana para un infante difunto” de Cabrera Infante, un novelista autor de una escritura que varía varias veces a varias voces desarticulando “la siniestra unidad impuesta por los dogmáticos del realismo (para quienes la novela es apenas un documento de la burguesía)”.<sup>84</sup>

En “La otra muerte”, las alternativas de esta con-fabulación insólita se consolidan con una coincidencia más, aunque habría otras. Puntualmente el narrador sitúa el cuento hacia 1942. Relata la enigmática historia de Pier Damiani, un criollo que muere dos veces: primero, apaciblemente, en su cama; luego como un soldado valiente entre el sonido y la furia del campo de batalla, peleando en Masoller, bajo las banderas de Aparicio Saravia. “Una extraña fatalidad parece cernirse sobre esa batalla” dice la historia atribuyendo a una bala misteriosa el golpe de muerte por el que cae Saravia. En el segundo párrafo, el narrador de Borges continúa su relato:

---

<sup>81</sup> Alexander Coleman: “El otro Emir en el otro Andrés Bello”, en Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.Cit.

<sup>82</sup> J.L. Borges. “Las ruinas circulares”. Ficciones. Op.cit.

<sup>83</sup> ERM. “El Memorial de Isla Negra”. MUNDO NUEVO. No.1 París, julio de 1965. P.70.

<sup>84</sup> ERM. “La novela como autobiografía Total”. REVISTA DE LA UNAM, reseña sobre La Habana para un infante difunto de Guillermo Cabrera Infante. (Seix Barral. Barcelona, 1979)

El segundo episodio se produjo en Montevideo, meses después. La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller; Emir Rodríguez Monegal, a quien referí el argumento, me dio unas líneas para el coronel Dionisio Tabares, que había hecho esa campaña.

Aunque ya había comentado este cuento con anterioridad, mencionando su nombre al pasar, comparándolo con otros cuentos y con más de un poema, es en este artículo de 1984, donde por primera vez Emir revela las estrechas conexiones de su familia con los acontecimientos narrados, con sus antecedentes. Se preocupa en conjeturar sobre su participación en la ficción como emisario portador de una carta, una participación a la que hasta entonces solo había aludido. Conviene transcribirla en todos sus términos:

La ocasión fue un cuento de Borges, “La redención”, que apareció en el suplemento literario de LA NACION, de Buenos Aires, un domingo que no olvidaré. Allí no solo se hablaba de Aparicio Saravia y de la batalla de Masoller sino que hasta se me incluía a mí como personaje muy secundario. Publicado con el título “La otra muerte”, en la colección El aleph (1949), el cuento me ha hecho famoso por una carta que nunca escribí a una persona que no conozco.

Para Borges, Saravia y la batalla de Masoller en que muere el último caudillo gaucho es solo el marco histórico en que situar un relato fantástico: el del entrerriano Pedro Damián que muere dos veces, en la batalla, combatiendo heroicamente, y en su cama de anciano, unos cuarenta años más tarde. El argumento teológico-alegórico del cuento deriva de Dante y de un Pier Damián, personaje evocado en el Paradiso. Pero las circunstancias precisas vienen de la tradición criolla rioplatense. En el cuento, mi papel es mínimo: sirvo de enlace entre Borges y un coronel Dionisio Tabares. Escribo una carta de presentación para que aquel pueda hablar con este, y así investigar el misterio de la doble muerte.

Al margen de su estupendo valor literario, siempre me preocupó el cuento por la inclusión de mi nombre en él. Al principio, pensé que se trataba de una broma amistosa; luego pensé que Borges había usado mi nombre porque sabía que yo había nacido en Cerro Largo y necesitaba, por razones de verosimilitud, un nombre de aquellos pagos. Después pensé que era una forma de agradecer una atmósfera gauchesca que tal vez yo le transmitía sin saberlo. En el cuento, Borges afirma que los uruguayos somos más simples y elementales que los argentinos. Tal vez, yo le confirmaba ese juicio (o prejuicio). Somos (cree él) más gauchos.

También es en ese artículo donde Emir refiere una tardía conversación que mantiene con Borges, en un hotel de Nueva York, sobre la génesis de este cuento y su perplejidad al enterarse de que Borges no lo había convertido en un personaje secundario, como hasta ahí había creído, por su parentesco con José Monegal, de quien Borges decía incluso ignorar la existencia (había conocido, en cambio, a su tío Cacho Monegal, poeta modernista y dos veces diputado del Partido Blanco). Restándole importancia a su desconocimiento, Borges confesaba asimismo ignorar las biografías de Saravia, publicadas ambas, con algunos meses de diferencia, el mismo año en que el narrador sitúa su relato. Emir no pudo menos que preguntarle a Borges de dónde entonces había obtenido informaciones tan precisas sobre Saravia y Masoller. Borges le respondió que se las había transmitido su tío Luis Melián Lafinur, que era uruguayo. También para Borges, los vínculos familiares, que no revela este cuento, van más allá de esa referencia y, en alguna oportunidad anterior<sup>85</sup>, el

---

<sup>85</sup> ERM. Jorge Luis Borges. Biographie littéraire. Gallimard. Paris, 1983. P. 14.

propio Emir da cuenta de que Borges remite el origen del cuento a un delirio que, en su agonía, en 1905, había padecido su abuelo Isidoro Acevedo Laprida. Un sueño le permite revivir el pasado, corregirlo y, gracias a las rectificaciones de su intrepidez onírica, morir como un héroe, por la patria, en el fragor de la guerra civil contra Rosas, el tirano que había gobernado la Argentina desde 1835 a 1852.

Sorprende, como se decía, la inclusión de un texto de cuño crítico, de tema borgiano, como conclusión de ese volumen que iba a ser el primero de sus memorias y que terminó siendo el único, pero esa inclusión se entiende por más de una razón.

Un vértigo de fechas, de lugares, de circunstancias, de episodios comunes que no deberían ser atribuidos, por ligereza o por conformidad, solo al azar sino, entre otros motivos, a la imprevisible concurrencia a citas misteriosas que al lector de Borges no le extrañarían demasiado, sobre todo cuando, como en este caso, están en juego las revelaciones del texto: un espacio donde cada acontecimiento aparece prescrito. No se ignora que la escritura literaria -una prescripción- no solo constituye una prioridad literal: una anticipación inquietante de letras que proceden del pasado, que remiten a una anterioridad aunque accedan a otro tiempo que no coincide con el tiempo circular y repetitivo (aunque lo remeden), ni con el tiempo histórico y lineal de fechas y calendarios (aunque lo releven), sino a una ocurrencia diferente donde casualidad y causalidad se alternan (se aliteran, se alteran) entrecruzando planes y planos asombrosos. La profusión de coincidencias, que en la vida extraliteraria suele soportarse -o no- con un estupor que la sinrazón del azar no resuelve, es evitada por la literatura narrativa que, con la mayor prudencia, administra las casualidades según sus propias leyes de causalidad: son las más importantes porque la constituyen.

Años atrás, en la reseña de El libro de arena<sup>86</sup>, ya Emir había intercalado, entre las numerosas informaciones que ubican el libro en la obra de Borges, otro de esos paréntesis biográficos por medio de los cuales, deslizándose hacia la interioridad de su propia experiencia, incursiona en la génesis narrativa para revisar algunos aspectos de la elaboración borrados por la impresión definitiva del libro.

Relacionada con otro hecho de la historia uruguaya, con Aparicio Saravia también, Emir contaba, en este caso, la conversación mantenida con Borges cuando, acompañándolo en el taxi que lo llevaba hasta la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, de donde todavía era director (agosto de 1971), Borges lo interrogaba sobre el asesinato del presidente uruguayo Juan Idiarte Borda, cometido por Avelino Arredondo, un 25 de Agosto de 1897, fecha de fiesta nacional, a la salida del Te Deum de la Catedral Metropolitana en Montevideo. Después de haber consultado los Anales Históricos del Uruguay de Eduardo Acevedo, son tantos los datos que le proporcionara Emir sobre el episodio que Borges lo interrumpe diciéndole: "Gracias, no me lea más, si no voy a poder inventar nada." De la misma manera que solía Henry James construir sus narraciones a partir de las anécdotas incompletas que los testigos, urgidos por su curiosidad, le contaban, Borges empieza y finaliza el cuento "Avelino Arredondo" refiriéndose a hechos muy concretos, aunque los prefiere inconclusos para resolverlos por la imaginación: "...así puedo soñar que ocurrieron".

No es frecuente que se entablen vínculos de colaboración literaria tan íntimos entre

---

<sup>86</sup> ERM. "Borges: la traza de la novela". PLURAL 49. México, octubre de 1975.

el escritor y su crítico. Menos frecuente que esos vínculos sacudan árboles genealógicos comunes. Más allá de las devociones extremas que suscita la obra de Borges, cuando Emir lo descubre en 1936 como autor de “Guía de Lecturas” en la revista femenina El Hogar de Buenos Aires, la relación de ambos rescata por la escritura una dimensión más: su tío escribe la biografía de Saravia, Borges escribe una ficción donde Saravia es el héroe, una ficción que deriva de los testimonios del tío uruguayo de Borges para insertarse en el arquetipo del sueño de su abuelo.

Repentinamente, las doctrinas teóricas y las sofisticadas elucubraciones y prácticas críticas que constituyeron el objetivo de toda una época consagrada a la formalización de una ciencia o al establecimiento de doctrinas disciplinarias que conforman el saber literario sistemático, se desvanecen, se hacen añicos entre los cristales rotos y polvorientos de una galería vetusta en una casona de provincia donde tíos y abuelos -seres queridos infrecuentemente por la lectura crítica- pasan a formar parte de la historia y de la ficción, aun sin reconocerse, casi a oscuras, mostrando a medias salvoconductos vencidos. Sus rasgos entrañables se convierten en símbolo de “este país de cercanías”, como denomina Real de Azúa al Uruguay, definiendo con esa fórmula menos las distancias limitadas de la extensión nacional que las afinidades entre los diferentes principios declarados por partidos políticos adversarios que reconocen la “común heterogeneidad de sus bases sociales, en la frecuente coincidencia de sus puntos de vista.”<sup>87</sup>

Prolongando Las formas de la memoria, ahí desfilan entre pasillos épicos y familiares el abuelo, Cándido Monegal, fundador en Melo del diario EL DEBER CIVICO, su tío Pepe, José Monegal, autor de una de las mejores biografías de Aparicio Saravia: Vida de Aparicio Saravia, pintor del cuadro original de Saravia a caballo cruzando el campo entre lanzas tacuaras. La reproducción figura en la carátula del libro que, por exigencia de Emir desde New Haven, fue reproducida a su vez para ilustrar la primera publicación del artículo en JAQUE, Montevideo, en 1984, mientras se retiraba gradualmente el gobierno militar y se tramitaba la transición a la democracia.

El artículo reserva otras referencias a su tío Cacho, poeta modernista, integrante de las vanguardias literarias del Río de la Plata; ese poeta, el político, a quien, según (se) dijo, Borges había conocido personalmente; a otros personajes de Borges, alguno de la Divina Comedia, encabezados por el propio Saravia, prototipo legendario del caudillo americano, gaucho bravío, “considerado un Estado dentro del Estado quien, al sentirse contrariado por el gobierno, solía decir (para justificarse): ‘El gobierno se ha sublevado’.”<sup>88</sup>

Imprevisible, la juiciosa libertad de su exégesis desata el nudo de relaciones sorprendentes, discontinuamente literarias, a las que el cuento de un autor, sin mencionarlas, conducía para converger en las Memorias de otro. La selección que realiza la lectura deviene colección en la escritura. El ensayo de Emir contrae y hace explícita la particularidad inevitable del espectro hermenéutico que resume teoría, historia, análisis, recuerdos personales, imbricando examen crítico y estampas domésticas a la par, a fin de que alguien imagine una vez más que el resto, por ser silencio, no deja de ser literatura.

Debatiéndose en el centro de ese laberinto, como el hijo de Pasifae, la condición híbrida del crítico lo instala en el medio: medio lector medio escritor, entre dos aguas, es

---

<sup>87</sup> C. Real de Azúa. El impulso y su freno. Ed.Banda Oriental. Montevideo, 1964.P.75.

<sup>88</sup> ERM. Las formas de la memoria. Op.Cit. P.18.

lector y no es igual a otros lectores, entre una realidad que se dice exterior y la subjetividad de la imaginación, entre su presente y varios pasados, retoma el hilo narrativo a fin de encontrar la salida textual hacia una realidad esquiua.

Algunas incógnitas impiden el acceso a lo que pasó antes o a lo que pasó después y, en el medio de otras oposiciones, emergen esas formas de la memoria, selectivas, incompletas, referidas a libros leídos, a historias contadas, a leyendas, precisiones y discreciones que si interesan, no es por las aventuras de una vida de aventuras, que no le atrajo, ni por las alternativas de una definición política, sobre la que no dudó, ni por las convicciones religiosas, que no profesó, ni por los pormenores de amores interrumpidos (¿de cuántas mujeres se enamoró, a quiénes cautivó, con cuáles se casó, con cuáles no?), ni por los pormenores de odios empedernidos (¿cuántos fueron sus enemigos, a cuáles hostilizó en encarnizadas polémicas, con quiénes se reconcilió, cuántos enemigos póstumos amenazan sus escritos reanimando la saga de ignorancias y prejuicios, aberraciones de la mediocridad que no cede y depreda su obra, utilizándola sin mencionarla?). Nada más inútil que tratar de averiguar la vida de un autor a través de una lista de pesquisas detectivescas mezquinas, insignificantes para la literatura, como si se volviera a caer en las simplificaciones del peor estilo del siglo XIX, que reducían el acontecimiento literario a minucias personales chismosas, a la bajeza de la difamación, la omisión que ampara el saqueo. Interesa conocer o construir por su obra otras obras. Poco cuenta lo demás.

### Sombra adentro.

No es fácil articular las premisas de una lógica imprevisible ni el arquetipo al que pueda ajustarse la aventura terminal de Emir, la urgencia del regreso que prescinde de la puntualidad de una muerte inminente, y hacer de su agonía, una nueva lucha, o no hacer de ese trance una apoteosis. “El uruguayo había ido y vuelto”, dice Cabrera Infante. Volvió adelantándose a su propio fantasma, como un aparecido de sí mismo que vuelve desde la muerte, reapareció antes de desaparecer para dar prueba de su lealtad al mundo que forjó, haciendo del destierro y del regreso una misma pasión. “Pero el destino es expresionista” dice Emir, biógrafo de Horacio Quiroga, en El desterrado, a fin de no explicar, por irracional, una provocación de Quiroga que se convierte en profecía<sup>89</sup> ya que en principio, en su origen, si se cree en la verdad de las palabras, ambas no se distinguen. Frente a otra muerte conjetural, como el poema de Borges<sup>90</sup>, como la otra muerte de Pedro Damián, en el mismo cuento, es el narrador quien, más que el crítico, interpreta:

... más curiosa es la conjetura sobrenatural que ideó Ulrike von Kühlmann. Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. (...) Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición

---

<sup>89</sup> Emir transcribe el diálogo extravagante que mantiene Horacio Quiroga con Enrique Gómez Carrillo en el café Cyrano de París. ERM. El desterrado. Ed. Losada. Buenos Aires, 1968. P.43, donde retoma, con variaciones, algunos capítulos de su libro Genio y figura de Horacio Quiroga, Eudeba. Biblioteca de América. Buenos Aires, 1967.

<sup>90</sup> J. L. Borges. “Poema conjetural”. El otro, el mismo. Emecé. Buenos Aires, 1964.

de sombra.<sup>91</sup>

Tal vez Emir había elegido París para la radicación de MUNDO NUEVO como un homenaje secreto a la ilusión de Quiroga, a las aspiraciones de gloria literaria que el narrador cifraba en esa ciudad. El desterrado, uno de los volúmenes que dedica Emir a Quiroga, concluye por una nota fechada doblemente en Montevideo (1945) y en París (1967), una dualidad que desquita el sacrificio de Quiroga: “Misiones es el reverso de París” decía Emir en Las raíces de Horacio Quiroga<sup>92</sup> y, aunque Montevideo no sea un contrario urbano tan diametral, puede insinuar el símbolo de su propio destierro: ambos se encuentran entre dos mundos. No solo entre Europa y América, entre el centro y los suburbios, sino enfrentando la realidad desde la imaginación, al hombre desde su sombra. Ambos intentan alcanzar la universalidad desde la región, la humanidad en la tragedia. Un alcance decisivo que concluye este libro de 1961:

Asimismo merece repasarse su opinión sobre el regionalismo en arte. Ya se sabe que lo practicó voluntariamente, y la mejor parte de su obra fue (en esencia no en accidente) regionalista. Pero esto no liquida el problema ya que él aportó al regionalismo una perspectiva universal. No buscó el color local sino el ambiente interior; no buscó la circunstancia anecdótica sino el hombre.

Ya se dijo que son numerosas las publicaciones que le dedica a Quiroga pero entre esos dos títulos -Las raíces de Horacio Quiroga y El desterrado- se verifica una revisión dialéctica que lo devuelve a la relación del hombre con la tierra, expone las raíces al aire como sus fracturas. Según dice en la “Nota” final<sup>93</sup> del libro del 68, había empezado a preparar su manuscrito veinte años atrás, proponiéndose realizar una reconstrucción que, sin acumular reliquias ni fetiches, pusiera de relieve las alternativas de “lo vivido”, que sin soslayar la intimidad sentimental e intelectual pudiera observar su extraversión en las peripecias cotidianas de una vida plena.

A diferencia de la partida y deserción de un poeta francés al desierto africano, la internación de Quiroga en Misiones no constituye una renuncia a la ciudad ni a la poesía sino una impugnación a la clausura literaria liberándola a la intemperie selvática donde una escritura está por hacerse, como el mundo. Emir examina la espesa correspondencia en la que, desde la distancia y la soledad, Quiroga se ve obligado a confesar sus tribulaciones: rastrea las lealtades de amigos, transcribe “las discordias de la familia literaria”, la severidad equivocada y malévola de críticos y poetas:

Un creador tan autobiográfico como él debía ser reinterpretado a través de una doble investigación en que vida y obra no apareciesen jamás escindidas sino que se iluminasen recíprocamente.

Por eso examina las publicaciones de Quiroga, sus poemas, sus narraciones,

---

<sup>91</sup> J.L.Borges. Final de “La otra muerte”. El Aleph. Losada. Buenos Aires, 1949.

<sup>92</sup> ERM. Las raíces de Horacio Quiroga. Cooperativa ASIR. Montevideo, 1961. P.11.

<sup>93</sup> ERM. El desterrado. Op.cit. 289.

subraya la importancia del Diario de Viaje a París<sup>94</sup>, de 1900, el documento inédito que le había confiado Ezequiel Martínez Estrada para que fuera depositado en la Biblioteca Nacional de Montevideo y que Emir publicó anotado. Por eso recorre Misiones con Darío Quiroga, el hijo del escritor, en 1949, para seguir paso a paso sus vicisitudes en los mismos lugares donde se acrecentaron. Desvelos de biblioteca y peregrinajes agrestes siguieron de cerca los padecimientos de una iniciación literaria y de una biografía trágica en exceso, atroz. El nacimiento desgraciado de Quiroga, no solo el suyo, hijo póstumo de un padre muerto por un tiro que se dispara en un accidente nunca demasiado aclarado; las sucesivas muertes familiares terribles, inverosímiles en la magnitud de la desgracia, de su ensañamiento; demasiado conocidas, apuntan una irrealidad de tragedia arcaica, aunque el comentario pueblerino, la memoria provincial mitigada por las insistencias y límites de la comarca, la vuelvan entrecortadamente mítica.

Entre los numerosos artículos que escribe sobre Quiroga, donde propone una nueva interpretación, aunque la introduce con el subtítulo “Ya la escribió Quiroga, se refiere a que:

Ese abusivo comercio de Quiroga con la muerte da a su biografía un sello singular: la forma y, en cierto sentido, la define. Es la vida de alguien que no puede no sentir el horror pleno de vivir a término y la sugestión de un acecho; es la vida de quien debe plantearse, día a día, el significado de su destino. Por eso es, también, una vida que se ofrece a la meditación del biógrafo como ordenada y compuesta de antemano: escrita con sus días por el propio Quiroga.<sup>95</sup>

El crítico anota y recapitula los recuerdos escolares, las confesiones epistolares, el triple valor documental que le atribuye al diario (testimonio de juventud, de sus pistas literarias, de los orígenes del modernismo), el itinerario de las lecturas preferidas: E.A.Poe, Ch.Baudelaire, G.Flaubert, H.James, J.Conrad, los rusos. El biógrafo rastrea, como en terreno conocido, en la perversidad no contenida de un cuento necesariamente vivido (“Para noche de insomnio”), las huellas de pesar personal, las angustias del protagonista, los conflictos del narrador, del lector, solitario, solidario. Ambos, el narrador y su crítico, conmovidos por las fatalidades excesivas de acontecimientos reales tan crueles que superan los desafueros de la ficción como guiados por el epígrafe de Poe -“Truth is stranger than fiction. Old saying”- que remite la paradoja a un pasado que nunca fue mejor. El desastre toma arte y parte en la atrocidad cotidiana que, de alguna manera, justifica la búsqueda del consuelo en el suicidio:

Una aceptación oscura y hasta gozosa de la muerte lograda como al margen de esa esperanza cada día más arrinconada por los hechos brutales de la enfermedad, un sentido de reintegración a la naturaleza, cuyas leyes y armonías no conoce bien pero siente en lo más hondo, y hasta si se quiere (como apunta en carta de junio 14, 1936) la curiosidad un poco romántica por el fantástico viaje: esas son las notas interiores de sus últimos

---

<sup>94</sup> En 1949 se publica póstumamente, con introducción y notas de ERM. Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo. Reedición ampliada en NUMERO. Montevideo, 1950.

<sup>95</sup> ERM. “Oportunidad y riesgos de una nueva interpretación de Horacio Quiroga”. MARCHA. Montevideo, 15/4/55.

meses.<sup>96</sup>

Inducido por sombrías obsesiones literarias y biográficas, el crítico se dirige al cuentista como este dirige al poeta su “ansiedad de influencia”<sup>97</sup> o a la muchedumbre de personajes perseguidos por los fantasmas trágicos de sus padres asesinados: Layo, Agamenón, Hamlet, retratos sin rostro colgados en un museo imaginario frente a espejos y espectros de reyes o padres depuestos, una dinastía literaria de la que difícilmente renieguen escritores y lectores de todas las épocas.

Absortos, ceñidos ambos, el cuentista y el crítico, por esos lazos arcanos y arcaicos que tejen los mitos, ya no se sustraen al agobio de un pesar secreto que esconden y espanta. Las aflicciones, las más privadas, las más opresivas, se ajustan a la impávida inexorabilidad de esos modelos. Si bien los individuos y circunstancias difieren, inquieta la similitud de las emociones o saber que los pensamientos ordenan el infortunio de modo semejante. Entre las “máscaras trágicas” posibles, es la de Ifigenia con la que Emir identifica a Alfonso Reyes o se identifica, interposita máscara, o persona, es lo mismo:

También descubre lo que era el padre para él: no una presencia sino una ausencia mágica. (Perdido el padre, mutilado el hijo, la única forma de salvar el fantasma fue interiorizarlo. (...) El proceso descrito por Reyes, esa interiorización tan completa del padre en el hijo que hace posible un diálogo que no existió así en la vida real(...)<sup>98</sup>

La admiración literaria y la confusión sentimental, que esa ansiedad genealógica prodiga, define su filiación electiva en la visita que, en compañía de otros amigos poetas, realiza Quiroga a Leopoldo Lugones. Visiblemente encandilado por el aura del autor de Lunario sentimental, la extiende hasta consagrarlo como a un salvador de su orfandad reiterada. Quiroga no se conforma con afiliarse a la grey de Poe; va más allá y, con la decisión de quien adopta a un hijo, el narrador adopta a Lugones como si fuera a un padre:

A pesar de la escasa diferencia de edad (Lugones era solo cuatro años mayor), se habría de convertir en una suerte de figura paterna, elegida inconscientemente en sustitución de ese padre que Horacio había perdido en el umbral de la vida y cuya ausencia deformó su educación.

En “Kafka y sus precursores”, Borges afirma su propósito de “purificar” la palabra precursor, indispensable en el vocabulario crítico, sin prever, tal vez, la fortuna literaria que haría, con ese propósito, una de sus sentencias más conocidas; menos aún previó que la creación regresiva de la lectura a la que se refiere invirtiera relaciones de otro carácter. Tampoco Emir hubiera atribuido a esta creación paradójica las filiaciones espontáneas que

---

<sup>96</sup> El desterrado. Op.cit. 288.

<sup>97</sup> Harold Bloom. La ansiedad de influencia. Monte Avila. Caracas, 1974. Presumo que fue Emir quien intermedió entre su colega de Yale y su amigo Benito Milla, antes dueño de la editorial Alfa en Montevideo, para que se publicara este libro, que tiene como punto de partida el famoso ensayo de Borges “Kafka y sus precursores”.

<sup>98</sup> EMR. “Alfonso Reyes: las máscaras trágicas”. VUELTA No.67. México, Junio de 1982. P.17

el entusiasmo estético de Quiroga confunde con sus urgencias sentimentales, pero sabe que son índices de una inversión deliberada, gestos que remueven honduras viscerales y, sobre todo, tránsitos de irrealidad que los subterfugios literarios y lingüísticos propician.

No es la única vez que Borges recurre a Kafka para legitimar esa mirada hacia atrás que, en lugar de aniquilar la expectativa de un rescate, como en el mito, lo hace realidad. En otro pasaje pero en términos muy similares afirma: “La deuda es mutua; un gran escritor crea a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica.”<sup>99</sup> Compadecido por el ensañamiento de una adversidad que no cede, defendiendo una vez más esa indistinción que funde vida y obra en una misma pasión, el afecto que no deja de ser sufrimiento, Emir acompaña a Quiroga, hasta el final, en una conclusión que podría pertenecer a la retórica del perfecto cuentista: “Golpe tras golpe fueron despojando a Quiroga de toda especie adjetiva- como había sabido hacer él con su arte”.

Sin alejarse de esa perfección, convoca a Ezequiel Martínez Estrada, para compartir a dos voces la clausura y los pesares de una fatalidad semejante que lo acosa hasta el final. A varios años de distancia, como en un final de cuento donde los nombres propios, que deberían identificar, no distinguen, donde algunas circunstancias se confunden, donde las citas, descontextualizadas, se adaptan sin dificultad y la coincidencia de palabras, además de otras coincidencias que las trascienden, acompañan en un mismo recuerdo, “con paso de fantasma”, las sombras del escritor con las de su crítico:

Los últimos meses de su vida lo iban elevando poco a poco al plano de lo sobrenatural. Era visible su transfiguración paulatina. Todos sabemos que su marcha a la muerte iba recogida por las mismas fuerzas que lo llevaban a vivir. Su vida y su muerte marchaban paralelamente, en dirección contraria. Seguía andando, cuando ya la vida lo había abandonado, y por esos días trazó conmigo sus más audaces proyectos de vida y de trabajo. Pobreza y tristeza que contemplábamos con el respeto que inspira el cumplimiento de un voto supremo. Llegaba a nuestras casas y hablábamos sin pensar en el mal.<sup>100</sup>

El discreto regreso a su tierra que intentaba hacer, protegido por la hospitalidad amistosa de “Las nubes”, la casa de Enrique Amorim en Salto, no pudo realizarse. Quiroga, a diferencia de Emir, no llegó a regresar pero, como él, tampoco murió en su tierra. Tal vez, su regreso a estas tierras y la partida final fueron un homenaje dual y devoto a “el desterrado”, el sacrificio ritual y supremo que le dedicó en secreto.

### Las biografías de Emir.

Pero las andanzas por el Salto Oriental, de donde era oriundo Quiroga, o por las ruinas jesuíticas de San Ignacio para seguir su itinerario, o por las azarosas tierras rojas de Misiones, no lo apartaron de la visión de horizontes mayores comprometidos por su desvelo americanista. La lectura de “Rumbo a Goethe” de Alfonso Reyes fue uno de los grandes deslumbramientos que la revista SUR le reservó a Emir. Algunos años más tarde, en 1949 en Montevideo, cuando inicia NUMERO, la revista que publica con Idea Vilariño y Manuel Claps, celebra la colaboración de uno de esos “textos tersos y leves” que Reyes

---

<sup>99</sup> J.L.Borges. “Nathaniel Hawthorne”. Otras inquisiciones. Buenos Aires. Sur. Buenos Aires, 1952.

<sup>100</sup> La cita es de Ezequiel Martínez Estrada. ERM. Las raíces de Horacio Quiroga. Op.Cit. P. 161.

sabía escribir con la erudición más refinada. Su entusiasmo, confirmado por las sucesivas lecturas del escritor mejicano, aumentó con la publicación en Buenos Aires de La experiencia literaria<sup>101</sup> adonde Emir reconoce la facultad del crítico capaz de tomar un tema, “fatigado por la mediocridad, y reescribirlo como si fuera discutido por primera vez”.

Si, según Bataille o Blanchot, la amistad es esa suerte de humor cómplice que dirige una búsqueda admirativa, la veneración al magisterio crítico de Reyes que profesa Emir sería una forma ejemplar de amistad profunda que admira en vida y que lo acompañará “au-delà de la vie, lui-même sans vie”<sup>102</sup>: “A partir de entonces, Reyes fue mi maestro, en una manera personal, casi privada.”<sup>103</sup> Es la misma admiración al maestro, al amigo con que después, no solo Cabrera Infante distinguiría a Emir, “capable de l’amitié libre, détachée de tous liens.”

Denunciando épocas de polémicas violentas en Uruguay y oposiciones filosóficas o ideológicas, azuzadas por doctrinas que no justifican aunque encubren diferencias menos decorosas, menos confesables, se le acusó de erudito, como si la erudición fuera delito. Se le objetó que “solo podía ocuparse de la literatura muerta en tanto (debía) el crítico ser militante y comprometido”. Como volvió a hacerlo años después, Emir no dudó en adoptar, como él mismo lo dice, la recurrente máscara de Reyes para defender su caso y hacer pública su deuda con el maestro, escribiendo “Alfonso Reyes, crítico y erudito”<sup>104</sup>, el artículo donde “trataba de probar que las dos funciones no eran incompatibles.”

No deja de ser simbólico que su primer viaje a Europa haya tenido por objeto realizar una investigación en la Universidad de Cambridge, Inglaterra, en octubre de 1950, que la prosiguiera al año siguiente en el Museo Británico de Londres, que la prosiguiera en América del Sur, y la dedicara al estudio del desarrollo intelectual y creador de un humanista, “el mayor que ha producido América, uno de los mayores de la lengua.” Es esa plenitud de sabiduría, la condición excepcional de Andrés Bello, la que subraya a lo largo de casi quinientas páginas. El libro sigue de cerca la evolución literaria de Bello, sus estudios humanistas, el exilio europeo, su poesía, la Biblioteca Americana y la documentación que transcribe para refrendar, por la correspondencia de Blanco White, el “reconocimiento de que, en cuanto a orientación y criterio rector, la Biblioteca Americana era obra de un hombre solo: Bello.”<sup>105</sup> A través de largas y laboriosas décadas, entiende su estudio de Andrés Bello como una forma de trabajar “por una cultura auténticamente latinoamericana que este había fundado”<sup>106</sup>. Convencido de la armoniosa unidad en el desarrollo intelectual y creador que había alcanzado el escritor, se dedica a estudiar, “creo que por primera vez en forma sistemática, la evolución poética y crítica de Andrés Bello como un solo proceso”.

Le interesa reparar -que es advertir y corregir- las correspondencias entre acontecimientos contemporáneos que, presentados hasta entonces separadamente, distorsionaron la indistinción fundamental de una unidad humana y literaria que, una vez

---

<sup>101</sup> Alfonso Reyes. La experiencia literaria. Losada. Buenos Aires, 1961.

<sup>102</sup> Maurice Blanchot. L’amitié. Gallimard. Paris, 1971. La cita de Georges Bataille aparece en epígrafe.

<sup>103</sup> ERM: “Alfonso Reyes en mi recuerdo”. VUELTA 44. México, 1980.

<sup>104</sup> ERM: “Alfonso Reyes, crítico y erudito”. MARCHA 439. Montevideo, 20/8/48.

<sup>105</sup> ERM. El otro Andrés Bello. Op.Cit.P.69.

<sup>106</sup> Ibidem.

más, le interesa rescatar. Con irritación y deleite mezclados, ánimos que él mismo apunta al final del libro, no pasa por alto la indolencia crítica respecto a esa unidad esencial que tanto le importa. Se detiene a examinar uno de los ejemplos de esa negligencia, El proscrito, una de las mayores obras poéticas de Bello, subestimada por críticos que no tomaron en cuenta ni la cronología -la muerte de Francisco Bello, el hijo tan querido que lo decide a abandonar la creación poética- ni la razón estética de un poema que, dentro de la inspiración clásica que lo anima, se basa en un texto ajeno, prescindiendo de la originalidad entendida según un criterio romántico que no cuadra, que “es un espejismo para Bello.”

A partir de esas reflexiones se propone diseñar un método adecuado a fin de inscribir la obra en la trayectoria vital del autor, la práctica de una escritura que, atendiendo la tarea crítica e histórica, narre, al mismo tiempo, una vida literaria restableciendo la magnífica unidad (o “la ténébreuse et profonde unité”) que la sustenta. La búsqueda de esas correspondencias entre la realidad y los mitos, no menos reales, abarcará “con un amplio y generoso ademán, en un solo movimiento del discurso toda la literatura de su tiempo.”<sup>107</sup> Método o impulso, fue el mismo objetivo obsesivo, el afán abarcador que proyectó a la medida del continente desde sus primeros trabajos críticos y que retorna a su discurso años después cuando, en términos diferentes y en inglés, reitera esa, su convicción primordial:

Existe, más bien, una literatura continental en proceso, un desarrollo progresivo, cuyo primer manifiesto fue quizás la “Oda” publicada en Londres en 1823 por el venezolano Andrés Bello. La literatura latinoamericana nunca ha alcanzado una integración cultural.<sup>108</sup>

Los descubrimientos que formula Alexander Coleman en “El otro Emir en El otro Andrés Bello”, destacan esa disposición conectiva, el interés de reunir a los poetas del continente en una misma familia: Emir “impuso a Bello sobre la fértil imaginación de Pablo Neruda, con Sarmiento como catalizador para la operación”, convencido de esa “filiación” desconocida entre Bello y Neruda que, señala Emir, actúa “como un puente entre dos mundos poéticos<sup>109</sup>”.

Aunque prefiere que no se exageren esos vínculos que él mismo descubre y establece<sup>110</sup>, reclama una genealogía intelectual que empezaría con Rodó, seguiría con Reyes, con Henríquez Ureña, con Amado Alonso, realizadores e investigadores con los que comparte tanto la solidez de la erudición como la actitud y acción crítica fervorosas. Pero, a pesar de esa contracción explícita a ensayistas que contribuyeron a orientar su labor, solo a partir de Borges es posible comprobar cómo la pasión de leer se convierte en una hipóstasis laica, cómo la lectura se hace acto en persona.

Borgista fanático, borgeólogo de primera, borgeano del principio al fin, Emir no solo fue el mayor estudioso de la vida y obra de Borges sino el crítico infatigable que trama

---

<sup>107</sup> Ibidem. 451.

<sup>108</sup> ERM. “General Introduction”. The Borzoi Anthology of Latin-American Literature - from the Time of Columbus to the Twentieth Century. Selected and Edited with Introductions by Emir Rodriguez Monegal With the Assistance of Thomas Colchie. Alfred A. Knopf. New York, 1977.

<sup>109</sup> A. Coleman. Op.cit. P.111.

<sup>110</sup> ERM. El otro Andrés Bello. Op. cit. P.107.

con el escritor una relación literaria estrecha y tenaz. Como Boswell, el escocés con quien se le ha comparado varias veces, que corría a Londres para anotar lo que decía y no decía el Dr. Johnson, Emir viajaba de Montevideo a Buenos Aires, de New Haven a New York, o dejaba de viajar, para explorar los senderos intertextuales que las lecturas de Borges prolongaban.

No solía mencionar esa familiaridad querida: con la mayor naturalidad, no podía evitarla. Perturbaba, a ratos, una especie de sobreimpresión de transparencias, una metamorfosis imperceptible que transformaba su persona en otra, su cara devenía su máscara más cara; la misma voz animaba un discurso ajeno. En esas oportunidades, sin histrionismo, se iba convirtiendo en el muñeco de un ventrílocuo distante y constante: citas que apelaban a la complicidad de los sobrentendidos, anécdotas siempre oportunas, demasiado frecuentes, demasiado fieles, desplazaban el discurso de alguien que doblaba las dualidades de una ironía, que impedía saber si el doble era un sosias involuntario que respiraba, vicariamente, a través de la inspiración textual de Borges. Es parte de “el efecto Borges” y Emir le hace juego; ambos saben demasiado bien que jugar con la identidad es jugar con fuego, enfrentarse con “la insoportable verdad: que no sabemos quiénes somos, de dónde venimos ni adónde vamos.”<sup>111</sup>

Escribir una biografía de Miguel Ángel de la que estuviera excluida toda mención de sus obras es una broma extravagante que Borges suele recordar<sup>112</sup>. La extravagancia, menos excéntrica, más grotesca que humorística, ya se dio: recientemente aparecida, alguna enciclopedia de tecnología avanzada y luciente, no menciona ninguna publicación de Emir en la bibliografía correspondiente a la entrada “Borges”: ni los innumerables artículos de revistas ni capítulos en libros diferentes, ni sus siete libros sobre Borges, entre ellos, Jorge Luis Borges, a Literary Biography<sup>113</sup>. La omisión, puesta en pantalla, es tan evidente como alevosa pero, cometida por quien se considera especialista en Borges, no debería descartarse que también estuviera secretamente prevista: “¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión? (...) Omitir siempre una palabra (...) es quizá el modo más enfático de indicarla”, preguntaría y contestaría Stephen Albert en “El jardín de senderos que se bifurcan”.

Si se considera que Emir ha realizado “admirablemente”, como dijo Borges de su biografía, la tenacidad de esa omisión bibliográfica suspende el planteo enigmático del famoso cuento o la ocurrencia con la que había ridiculizado, en varios textos, sectarismos mezquinos que las opulencias electrónicas no deberían caricaturizar. Más que las usurpaciones informáticas de un scholar que no es nada parsimonioso con las referencias que dedica a su propia bibliografía, el testimonio que formula Borges refiriéndose a la obra de Emir contrarresta la parcialidad y dirime el diferendo: “Él, sin duda, conocía lo que se ha

---

<sup>111</sup> ERM. Jorge Luis Borges. FICCIÓNARIO. Op.cit.

<sup>112</sup> J.L.Borges “Sobre el ‘Vathek’ de William Beckford”. Otras inquisiciones. Op.cit.

<sup>113</sup> ERM. Jorge Luis Borges. A Literary Biography. Dutton. New York, 1978 y las traducciones editadas en francés (Gallimard. Paris, 1983), en italiano (Feltrinelli. Milan, 1982), en español (Fondo de Cultura Económica. México, 1987). Borges par lui-même (Seuil. Paris, 1970) y la traducción publicada en español (Barcelona. Laia, 1983). Borges: hacia una interpretación (Guadarrama, Madrid, 1976). Jorge Luis Borges: Ficciónario. Una antología de sus textos (Fondo de Cultura Económica. México, 1981). Mário de Andrade/Borges. Perspectiva. San Pablo, 1978. Borges: uma poética da leitura. Perspectiva. San Pablo, 1980.

dado en llamar “mi obra”, yo lo digo entre comillas, porque yo no tengo obra, solo unos cuantos borradores que se han publicado. Él se ha pasado la vida estudiándolos, leyéndolos, releyéndolos, analizándolos, inventándoles méritos que realmente no existen y conoce también todas las fechas de mi vida.”<sup>114</sup>

“Ya no existen críticos así” fue el titular de uno de los artículos que publicó Ruben Cotelo en el semanario JAQUE de Montevideo, para informar con vehemencia compatriótica sobre la figura, la obra, el regreso y la muerte de Emir<sup>115</sup>. El artículo ponderaba la labor crítica de investigación minuciosa, la memoriosa producción biográfica, la conformación de una literatura continental a la medida del mundo, la información al día sobre sus excelencias y la sensibilidad del escritor. Todavía ahora, quienes se acercan a la magnitud de la acción crítica de Emir, a su literatura y al predicamento que ejerció y aún ejerce, desde los cambiantes caminos de las nuevas generaciones, no disimulan su ponderada perplejidad. Dice Arturo Rodríguez Peixoto:

Desde otro punto de vista no es quizá el asombro lo que corresponda resaltar o subrayar al referirse a Emir, sino su coherente y constante vocación crítica, su criterio independiente, su apertura a otras lenguas y literaturas, su mirada de conjunto, su vocación por una forma de pedagogía a través de la crítica en medios de comunicación y revistas, su disposición, desde muy joven, por revisar el pasado literario a la vez que orientaba a lectores contemporáneos sobre nuevos autores, en fin, la amplitud de su obra y de su curiosidad, el mérito de su intuición o inteligencia lectora que supo, en muchísimos casos, distinguir lo realmente valioso y que tendría repercusión de lo que es epigonal o menor, su aliento a la renovación o experimentación literarias, su determinación de repetir, en su vida, el esfuerzo de orientación del juicio colectivo y de promoción de la producción literaria latinoamericana que, en un pasado más lejano, habían desempeñado algunos críticos y autores que no solo admiró sino sobre quienes investigó y de cuya importancia para la cultura regional –no solo en nuestra lengua- fue consciente e hizo conscientes a sus lectores.<sup>116</sup>

### Un género poco transitado.

Se ha dicho más de una vez que no abundan muestras del género biográfico en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, bastaría el antecedente de sus biografías, a las que Emir dispensó su peculiar talento para cruzar estética e historia, imaginación y documentación, disciplina e intuición, diferencias que el género no siempre concilia. En una entrevista que concede a Alfred MacAdam para la revista REVIEW<sup>117</sup>, Emir manifiesta su fascinación por las biografías, una avidez que atribuye a la necesidad de referir sus lecturas a datos y documentos sin excluir los fantasmas que los rondan de cerca:

Escribí sobre Rodó, primero porque quería realizar un bosquejo biográfico detallado para la edición de sus obras que publiqué. Trabajé sobre Andrés Bello para seguir las huellas del proceso según el cual el Romanticismo llegó a Hispanoamérica en el siglo XIX, una investigación que inicié en la Universidad de Cambridge al principio de los cincuenta. Escribí sobre Horacio Quiroga para ver si había alguna relación

---

<sup>114</sup> J.L.Borges. “Borges y Emir”. Diseminario. Op. Cit. P.117

<sup>115</sup> Ruben Cotelo. JAQUE. Año III. No.101. Montevideo, 21/11/95.

<sup>116</sup> Arturo Rodríguez Peixoto. Mensaje electrónico del 24/5/03.

<sup>117</sup> Alfred MacAdam. “The Boom: A Retrospective”. Op.cit.

entre sus obras y su vida tan atormentada. En el caso de Neruda, no me dispuse a escribir una biografía. Se me había encomendado que escribiera sobre su poesía, pero me encontré, a medida que lo iba estudiando con cuidado, que su obra era profundamente autobiográfica.

Pero no solo por esa enumeración sumaria habría que hablar de las biografías de Emir, de las bifurcaciones oportunas de un plural intencional y de una preposición de posesión ambigua. Ya se ha señalado esa extraversión que, desbordando los límites de sus responsabilidades críticas, intervenía en las biografías de quienes, consecuente con sus “atribuciones” de autor, considera sus personajes. En la dedicatoria que introduce El desterrado expone, desde el principio, una atribución doble:

A la memoria de  
Enrique Amorim  
al que tanto deben  
el autor y el protagonista  
de este libro.

Desde el principio designa dos funciones narrativas distintas que se superponen con mayor nitidez al contextualizarse esa dedicatoria con un epígrafe transcrito del propio Quiroga:

Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas, (...) pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor.

Sería bastante convencional suponer que el autor se identifica con sus personajes; no sería tanto suponer que el crítico se identifique con su autor. Menos aún, que intercambien sus papeles, que el crítico devenga autor y el autor su personaje. Una serie de desplazamientos e inversiones en cadena, que no termina ahí, conjuga las funciones literarias divididas en un fenómeno estético común. Sin volver a aludir al enigmático diálogo de Platón, pero convencido de las efusiones de una posesión divina que consagra la unión primordial por devoción poética, Borges se preguntaba: “¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?” ¿No habría que cuestionarse entonces si quienes se entregan, como Emir a la obra de Borges, no devienen el escritor y aun uno o varios de sus personajes?

Es necesario reconocer un efecto no lateral: el crítico es un lector-autor que transforma la escritura en una escritura segunda, según la primera. Autor de autor, o se identifica con él o, furtivamente, lo crea. En términos de Rodó, Emir destaca la identificación profunda del crítico, su sensibilidad simpática de la que, sin embargo, se distancia: “Homo duplex como el más fiel ejemplo genérico de escisión o doble faz de la personalidad.” Si el lector hace silencio, la gestión crítica sale de ese silencio, lo guarda, y su elocuencia señala la existencia de la obra o se la confiere, convalidando la autoridad de una creación fervorosa. Con la misma convicción se entregaba Emir a más de una línea de Rodó:

...el crítico puede llegar hasta crear belleza donde no la hay o puede descubrir motivos de belleza allí donde el autor no acertó a expresarlos; semejante en esto al artista genial que descubre en una fábula grosera o en algún intento fracasado el germen de su creación. La intuición crítica es comparable luego a la del artista mismo, a esa cualidad que el poeta llama inspiración y que para Rodó no se diferencia de la capacidad intuitiva del crítico.<sup>118</sup>

A diferencia de Barthes que, en un diálogo discontinuo, “aprobaba o no, elogiaba o no, citaba en sus libros o no, los míos”, Severo Sarduy asigna a Emir el impulso a la realización, la eficacia de la incitación a la escritura, “a su motivación más profunda, a su justificación y a su sentido.”<sup>119</sup> En un tono menos austero, jugando en torno de las ruinas y las voces de Babel, Manuel Puig se asocia a Sarduy en el reconocimiento explícito de una autoridad común. Aunque no lo digan con las mismas palabras, ambos saben que “C’est l’autre qui vous fait écrivain” y en este caso “el otro”, o los otros, tiene nombre y conviene oírlos:

Bueno, el boletín Puig se completa con el anuncio de su próxima novela, de corte policial, actualmente shooting on location in perverted Buenos Aires. It’s a sort of thriller. ¿Te acordás del slogan de la MGM para lanzar “I’ll cry tomorrow” con Susan Hayward? Decía así: ‘A film shot on location: inside a woman’s soul!’ -Bueno, lo mismo se podría aplicar a mi policial. OK Emir, esta vez contestame por favor. Con Severo en París estuvimos de acuerdo en que ambos somos inventos tuyos ¿no se te ocurrirá desinventarme for some mysterious reason?<sup>120</sup>

Es sabido que, desde sus orígenes, el teatro (a)puesta en escena a un juego de contradicciones por medio de contestaciones (réplicas) o inversiones (oposiciones), de modo que no llama la atención que algunos personajes empeñen sus fueros en busca de un autor. No es frecuente, en cambio, que fuera de ese espacio, un autor o más autores hayan encontrado a su autor y que confiesen el encuentro con la espontaneidad de una modestia tan sincera. Tal vez, en su respuesta, Emir habría objetado las responsabilidades de esa doble autoridad que se le imputa. Por ejemplo, refiriéndose a su aversión por el término “Boom” y a su severidad en definir el movimiento que designaba, como le dice a Alfred MacAdam en la entrevista que se citaba más arriba:

La confusión se debería al hecho de haber publicado tantos autores del Boom en MUNDO NUEVO. Hasta se me acusó de haber inventado el Boom. Nadie lo inventó y, según mi conocimiento, la primera persona en usar la palabra en un contexto latinoamericano fue Luis Harss en una revista argentina, PRIMERA PLANA.

Sin embargo, en la misma entrevista, con cierta melancolía reconocía retrospectivamente la creación de un mundo nuevo para la literatura latinoamericana, que

---

<sup>118</sup> ERM. “Prólogo” a José Enrique Rodó. Obras Completas. Op. cit. P.125.

<sup>119</sup> Severo Sarduy. “Ultima postal para Emir”. Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.cit.

<sup>120</sup> El original de la carta que Manuel Puig dirige a ERM desde Buenos Aires, 6 de febrero de 1969, figura en la copiosa correspondencia conservada y clasificada en la Firestone Library de Princeton University. Manuscripts and Rare Book Library.

había propiciado a partir de la publicación de MUNDO NUEVO, similar a la que, años antes, había impulsado, desde MARCHA o desde la dirección de NUMERO, fundando una crítica hispanoamericana a la que exigía los siguientes atributos:

(...) 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, 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.<sup>121</sup>

Son declaraciones diferentes de una misma iniciativa. Hasta podría apreciarse la diagramación geométrica, en bandas paralelas, de la carátula de MUNDO NUEVO como un resabio de las bandas cruzadas de la decorosa carátula de NUMERO. En la carátula del semanario JAQUE, que se publica en Uruguay poco después de su muerte, se la anuncia en los siguientes términos: “La Generación del 45 despidió a su inventor.”<sup>122</sup> Al final del artículo, el periodista llega a una observación concluyente: “Sucedió simplemente que Emir hacía la historia y luego se puso a escribirla”. Era legítimo asimilar el sentimiento de autoridad (de un autor), y el de pertenencia (de quien participaba), a un nuevo sistema de valores. Brevemente, Real de Azúa describió las responsabilidades que asumía en esa historia que, no puede ser de otra manera, pasaba por su escritura:

En MARCHA, desde 1944 (14 de enero, No.17, fecha capital) hasta 1959 y solo con algunas interrupciones, Rodríguez Monegal fijó lo que habían de ser los gustos y categorías del sector más considerable de la generación que se da como advenida al año siguiente de su inicio. Desde aquí la recapitulación es fácil: la pasión por la lucidez (una palabra que fue bandera de casi todos), el rigor judicativo, la reverencia por los valores de la perfección estructural y formal y por la riqueza imaginativa, el desdén por la trivialidad testimonial, el emotivismo, el regionalismo, la inflación expresiva, el desprecio por la literatura protegida, oficial y perfunctoria, la urgencia por una exploración desapasionada de nuestro caudal literario y un inventario de lo salvable de él, la prescindencia de toda consideración “extraliteraria” y “extraobra” (de piedad, pragmática, beneficiante, civil), olímpica de unos dioses mayores: Proust y Henry James, Joyce, Kafka, Gide, Faulkner, Shaw, Mann, Virginia Woolf, entre los universales; y los hispanoamericanos Borges y Neruda y Lins do Rego y Manuel Rojas; y los uruguayos revalorizados o ensalzados: Acevedo Díaz, Quiroga, Rodó, Espínola y Onetti.<sup>123</sup>

Fundó la generación que agrupaba a un conjunto de intelectuales y escritores reunidos cronológicamente, una promoción intelectual que Emir designó con una fecha, marcando un período particular que coincidiera nominalmente, numéricamente, con movimientos contemporáneos, no homólogos, en Brasil<sup>124</sup> y Argentina<sup>125</sup>. Su sistemático

---

<sup>121</sup> ERM. “Hacia una literatura americana”. Una nota relativa a Estudios sobre literaturas hispanoamericanas.

<sup>122</sup> R. Coteló. JAQUE. Año III. No.101. Montevideo, 21/11/85.

<sup>123</sup> C. Real de Azúa. Op. Cit. Antología del ensayo. Op.cit.P.551.

<sup>124</sup> Según Haroldo de Campos se trataba de un grupo de poetas neoparnasianos que dominaba en el panorama literario brasileño en esos años y que se rebelaban contra los “Modernistas de la Semana del 22”.

anhelo en situar comparativamente una generación más allá de la restricción de sus fronteras, en darle la dimensión que las supere, en hacer aflorar las conexiones no visibles que articulan la cultura, cifra en la denominación “Generación del 45” una referencia nacional, pero radicándola en un contexto rioplatense y continental.

No se trata de cuantificar, ya que la diferencia de años no puede determinar “la escisión de las generaciones. Hay que buscar más hondo” afirma en El juicio de los parricidas. En un párrafo de media página, al que titula “EL AÑO CLAVE”, da las razones de una separación, una ruptura que necesitaba, como las había dado en la otra orilla: “Y al buscar se encuentra precisamente a Perón y con él una fecha: 1945.” Designa con el mismo nombre a la nueva promoción argentina: “La he llamado de 1945 porque esa fecha marca el acontecimiento generacional, del mismo modo que 1898 marca el acontecimiento generacional de los jóvenes que, al cambio del siglo, ponen en cuestión la realidad española.<sup>126</sup>”

En las diferentes funciones literarias que asume, desde las modestias de la docencia en la enseñanza secundaria, a la reconocida invención de autores y movimientos transcontinentales, descubre un nuevo mundo nuestro, un “brave new world”, como diría Miranda y, si bien resulta retórico re-citar una vez más las palabras de Miranda, admirada y admirable criatura, que sobrevive a varias tempestades, o recurrir a los tópicos utópicos de Próspero, uno de los personajes de los que, por distintos textos, no se apartan de la imaginación de Emir, la reincidencia vale. Mago e inventor, como el personaje de La tempestad de Shakespeare, el crítico permanece atento al paisaje americano, oteándolo desde el mirador de José Enrique Rodó, El mirador de Próspero<sup>127</sup>, reflejándose al revés en el espejo de Richard Morse<sup>128</sup>, El espejo de Próspero, o previendo la multiplicación de funciones que le atribuyen los deslumbrantes efectos cinematográficos de Peter Greenaway. Como por arte de magia, en su film, Próspero se hace cargo de un extraño discurso en el que un solo actor presta su voz a los demás personajes. Todos hablan por él o él habla por todos, una figura vocal emblemáticamente teatral que, avalando el genio del protagonista, interpreta sus desventuras, su salvación de las conspiraciones y del naufragio, la salvación de Miranda y de sus libros, sus desavenencias con un Calibán que cambia de norte a sur. Gracias a la visión totalizadora del cine, el director cifra en una sola voz las resonancias plurales del imaginario de este continente que no es el suyo. Anticipándose a las coincidencias desaforadas de Prospero's Books, dice Emir

Fueron tantos los vuelcos y vueltas desde mi nacimiento en la ciudad fronteriza de Melo que a veces pienso en mí como una rara combinación de espectador y actor que está contemplando una obra de la que soy simultáneamente crítico y realizador.

---

<sup>125</sup> Al iniciar el prefacio de El juicio de los parricidas señalaba Emir: “Hacia 1945 aparece una nueva generación en la literatura argentina. Esta generación no resulta visible de inmediato ni tiene (como la que hacia la misma fecha se perfila en el Uruguay) una fisonomía editorial propia.”

<sup>126</sup> ERM. El juicio de los parricidas. Op.Cit.P.90.

<sup>127</sup> José Enrique Rodó. El mirador de Próspero. Montevideo, 1913.

<sup>128</sup> Richard Morse. El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo. Siglo XXI. México, 1984.

Cinéfilo apasionado, crítico cinematográfico excepcional, no se podría asegurar que desconociera al cineasta, aunque no hay duda de que no llegó a conocer este film. Sin embargo, resumiendo su propio expediente, Emir habría adherido, sin saberlo, a esa polifonía extraña, cuyas teorizaciones conocía a fondo, haciendo coincidir en la elocuencia heteroglósica del crítico las voces que la obra dispersa en personajes y narradores, en las resonancias del autor y el silencio del lector. “Autor/actor y Antagonista<sup>129</sup>”, como se le caracteriza, coinciden en un mismo espectro-espejo crítico.

Tampoco deben pasarse por alto las especulaciones alegóricas de La Tempestad que se difunden a través de gran parte de su obra y se concentran, entre otros textos, en “Las metamorfosis de Calibán”<sup>130</sup>, una de sus piezas críticas magistrales, donde reúne, en la lucidez sumaria de cuatro páginas, datos fundamentales para indagar en torno a las definiciones ideológicas del siglo, para profundizar en el itinerario simbólico del nuevo mundo, sus modelos míticos, la crónica de sus sueños y las deslecturas tendenciosas con que fueron simplificados. Es tal la penetración de su conocimiento con respecto a un tema que constituye uno de los planteos más problemáticos de América, que Emir sabe observar con una visión simultánea todos los antecedentes europeos y las oscilaciones de su deriva continental.

De la misma manera que deja constancia de los móviles simbólicos del pensamiento de Rodó (que hacían de Ariel “el símbolo de la América Latina del futuro, el modelo utópico de la madurez de su cultura. En ese vasto proyecto, los Estados Unidos no tenían lugar. O, tal vez, solo tenían uno: servir de ejemplo de lo que los latinoamericanos deberían evitar”). Apunta contra la usurpación de datos que, en la inescrupulosidad del plagio, saquea por partida doble, tanto por la copia abusiva como por los errores apresurados de atribución y contextualización despistadas, o por las máscaras de quienes consienten las demagogias del estereotipo para continuar pagando mejor tributo a Europa.

En un compendio que revisa las consecuencias universales del imaginario en el que Shakespeare supo ahondar por medio de las tormentas que desató el descubrimiento, no solo describe críticamente las principales fuentes del pensamiento de Rodó y las imposturas de sus epígonos circunstanciales, sino termina solidarizándose con la revolución total de Oswald de Andrade, con sus desplantes poéticos y rebeldes. En ese artículo él mismo hace lo que dice y dijo desde sus primeros escritos cuando consideraba indispensable que, de una buena vez, el quehacer literario de América Latina integrara la literatura brasileña en un debate común:

Usando un chiste que se basa en una famosa frase de Hamlet, Oswald de Andrade habrá de proclamar, refiriéndose a los indígenas brasileños: Tupi or not tupi, that is the question. Sí, esa es la cuestión, todavía. ¿Vamos a continuar asumiendo una identidad latinoamericana por el proceso de imitar a los intelectuales francófonos, o vamos a actuar como los caníbales (culturales, es claro) que somos? Al defender el canibalismo y fechar algunos de sus textos en el aniversario del día en que los caníbales brasileños se comieron su primer obispo portugués (una manera rápida de asimilar sus virtudes eclesiásticas, sin duda),

---

<sup>129</sup> John Dwyer. Es el título que presenta la comunicación realizada en el libro de Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op.cit.

<sup>130</sup> ERM “Las metamorfosis de Calibán”. VUELTA No.25. México, diciembre de 1978.

Oswald de Andrade descubrió el único camino posible para hallar nuestra identidad. Su canibalismo es carnavalesco, en el sentido en que Bakhtin define el concepto.<sup>131</sup>

Nuevamente lo biográfico y lo teórico coinciden en el pensamiento crítico de Emir. Ya anunciaba en la entrevista “The Boom: a Retrospective” que, en su antología de la literatura latinoamericana, dedicaría una parte a la literatura brasileña: “I want to show Latin American culture as a diversity and not as a homogeneous structure.”

En su texto dedicado a Emir, recordando la cortesía de la iniciación brasilera que, tan amistosa, le brindara, decía Ulacia que para Emir el Brasil durante el proceso de democratización, “a diferencia del Río de la Plata (...) era sinónimo de libertad, y toda libertad, decía, era creativa. Además, en el Brasil, Emir había encontrado, como más tarde me di cuenta, muchas de las teorías que expone Mikhail Bakhtine en su obra: el carnaval, el espejo, la parodia, la intertextualidad.”<sup>132</sup>

No es extraño que Emir, hombre de fronteras, en el confín de dos mundos, haya unido el descubrimiento de la identidad latinoamericana a partir no de un país sino de dos, de una memoria compartida que no reniega de la provincia limítrofe de su nacimiento, ni de la casa donde vivió de niño en Río de Janeiro que, con tanto entusiasmo, muestra al joven poeta visitante, ni del cementerio en Río donde está enterrado su padre o, ya al final, su casamiento con la carioca que es Selma. Para estas tierras aledañas al Brasil y perseverantemente ignorantes de sus realizaciones culturales, fueron pioneros sus artículos sobre Graciliano Ramos, en 1945, sobre José Lins do Rego, de 1953, Euclides da Cunha, Clarice Lispector, los trabajos en colaboración con Irlemar Chiampi o sus certeros análisis generales sobre la novela brasileña, entre los que sobresalen varios textos sobre Guimarães Rosa.

En 1967, en París, escribe el prólogo para la edición española de sus Primeras historias<sup>133</sup>, balizando la zona de fronteras que la narrativa del escritor mineiro descubre en el primer cuento, “La tercera orilla del río”, internándose en el mundo mágico que promete un autor distinguido en el margen entre sus códigos diplomáticos y su independencia literaria, cerca de donde Emir comparte fantasías de extraterritorialidad en “esa Bahía ya poetizada por narradores y sociólogos”.

Desde la óptica de los estudios comparados, un pequeño libro, Mário de Andrade/Borges, Un diálogo dos Anos 20<sup>134</sup>, presenta el vínculo paródico común y el interés documentado del primero por Borges, la aproximación que había establecido en el número “Letras brasileñas” de la REVISTA IBEROAMERICANA<sup>135</sup>, una publicación que impulsó con solvencia según las direcciones de su visión americanista.

La significativa dedicatoria “a Mário de Andrade y su dulce Angelina” en Narradores de esta América<sup>136</sup>, la selección de los capítulos dedicados al Brasil en la

---

<sup>131</sup> Ibidem. P.26.

<sup>132</sup> M. Ulacia. “El otro Emir”. Op.cit.. P.66.

<sup>133</sup> João Guimarães Rosa. Primeras historias. Seix Barral. Barcelona, 1971.

<sup>134</sup> ERM. Mário de Andrade/Borges, Un diálogo dos Anos 20. Ed. Perspectiva. São Pablo, 1978.

<sup>135</sup> REVISTA IBEROAMERICANA Nos.98-99. Dirigida por Alfredo Roggiano. Universidad de Pittsburgh. enero-junio de 1977.

<sup>136</sup> ERM. Narradores de esta América. Ed. Alfa. Montevideo, s/f.

espléndida edición de Noticias secretas y públicas de América, coordinada para la Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992<sup>137</sup>, que documenta las fantasías de las primeras crónicas, los relatos sobre la hospitalidad también antropofágica de sus indios, “Las atrocidades de los bandeirantes”, hasta “Las últimas horas de Tiradentes”.

La importancia de los fecundos trabajos en colaboración con Haroldo de Campos, en San Pablo o en la Universidad de Yale, en otros lugares. Entre ellos, su simbólica intermediación entre dos gigantes continentales, asociando “Blanco”, el poema de Octavio Paz y “Transblanco”, la transcreación de Haroldo de Campos en un libro con un prólogo de Emir que el poeta brasileño le solicitó como testimonio de las relaciones que inició y estrechó entre la América Hispánica y el Brasil. Conviene transcribir, en la concisión de sus propios términos, la urgencia por unir los contextos culturales, en dos lenguas diferentes y afines, lo que designa como una “conjunción estelar”:

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso, esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitados as velhas ou novas metrópoles. Só de raro em raro uma sor Juana dialoga polemicamente com um texto do padre Vieira para produzir sua Carta atenagórica e demonstrar que a teologia não era só província masculina. Ou Gregório de Matos recolhe do barroco satírico espanhol as mesmas munições retóricas que servem ao peruano Juan del Valle Caviedes para seu Diente del Parnaso. Ou José de Alencar, com O gaúcho, se incorpora ao vasto corpus de literatura rio-platense, não solamente para render-lhe homenagem, mas, também, para lê-lo de viés. O utopismo americanista de Rodó encontrará um inesperado eco em Canaã, de Graça Aranha, da mesma maneira que, alguns anos mais tarde, os romances sociais de Jorge Amado (em sua primeira fase) seriam seguidos com avidez na Argentina. Até mesmo no campo diplomático, os contactos de Alfonso Reyes, durante sua permanência no Rio de Janeiro, com poetas do porte de um Manuel Bandeira haverão de deixar algo mais do que ecos de previsíveis banquetes e brindis. A prolongada residência de Gabriela Mistral em Petrópolis avizinha a aura da grande poesia feminina de língua espanhola ao português do Brasil. Os próprios irreverentes antropófagos brasileiros dos anos vinte encontrarão escritores hispano-americanos dignos de serem salvos da panela de guisado: Mário de Andrade, numa série de luminosos artigos sobre a nova literatura argentina (1927-1928), chegará à conclusão de que, com a morte de Ricardo Güiraldes, o jovem Jorge Luis Borges (sim, o Borges da fase vanguardista) é o melhor escritor argentino. Por seu lado, Oswald de Andrade haverá de reconhecer mais de uma afinidade secreta entre a poesia de seu João Miramar e os Veinte poemas para ser leídos em un tranvía e Calcomanías, do poeta argentino Oliverio Girondo.<sup>138</sup>

Aun dentro del mismo género biográfico y de su riguroso trabajo, dedicado a las figuras fundacionales de la cultura continental, tal vez sea necesario distinguir la entonación evidente que modula la biografía de Borges con un encanto adicional. No era necesario que él mismo aclarara que en este caso había encarado la construcción de una ficción literaria diferente, un artificio que han verificado los preceptos teóricos y

---

<sup>137</sup> ERM. Noticia secretas y públicas de América. Ed. Tusquets. Barcelona, 1984.

<sup>138</sup> Octavio Paz y Haroldo de Campos. Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz). Ed. Guanabara. Río de Janeiro, 1986. ERM promovió la realización de esta edición y la prologó.

corroborado la filosofía contemporánea, pero a la que la contradictoria humildad del biógrafo no estaría dispuesta a consentir.

Emir decía: “Cuando escribía la biografía literaria de Borges, me di cuenta que había algo novelístico en la composición de una biografía -que los biógrafos compiten con los escritores de ficción. Borges se volvía mi personaje, casi mi creación.”<sup>139</sup> Solapadas o a la vista, las dualidades de esa competencia, que es también un saber hacer, habían determinado su labor. Borges consideraba que, en efecto, la biografía era un género imposible, sin embargo, esa imposibilidad no le impidió escribir algunas, frecuentar su lectura asiduamente y hacer de las sumarias biografías que escribía para El Hogar, “este maestro de la miniaturización”<sup>140</sup>, una de las proezas textuales más fascinantes.

Así como Blanchot no duda en refutar la exactitud del registro civil afirmando que es “el arte el que nos proporcionaría nuestra única fecha de nacimiento”<sup>141</sup>, Emir reflexiona sobre las reticencias de la información biográfica que proporciona Borges en “Vida de Evaristo Carriego”, su inocente voluntad de convertir los recuerdos en esa coreografía de una subsociedad carnavalesca<sup>142</sup>, que va perfilando rasgos aislados antes que “el copioso estilo de la realidad.”

Procurando encontrar, en el archivo biográfico que revisa Borges, el precedente válido para su propia elaboración, remite a las estrechas relaciones que mantuvo el escritor con Néstor Ibarra porque le interesa rescatar esa intimidad, porque le interesa asimismo remitirlas a las afinidades que él había cultivado durante años con el escritor. Esboza sobriamente, por persona interpuesta, la naturaleza de una confianza intelectual que lo distingue:

Ibarra (...) se volvió tan cercano a Borges, conoció tanto al hombre y sus obras, que el propio Borges le hizo tributo de su reconocimiento: ‘Ibarra me conoce más íntimamente que nadie.’ (...) Leyendo y releendo a Borges, hablando y discutiendo infinitamente con él (...), el joven vasco se las arregló como para conocer a Borges desde el *interior*. De tal modo que podía descodificar todos los matices de ironía, el sistema elaborado de decepciones y falsas confesiones que forman el tejido de los textos de Borges.<sup>143</sup>

Sería pertinente considerar que, entre las ineludibles biografías que escribió, este voluminoso libro es su biografía por antonomasia: la figura de un posesivo que habría que interpretar también literalmente. Expone las ambigüedades de una verdad pactada que, desde el principio, se va afianzando, una biografía a medias entre autor y autor; por ser de uno no deja de ser del otro; siendo una son igualmente “las biografías de Emir”, la biografía de Borges, del Otro, del mismo, de él mismo.

El género no cuestiona la dualidad contradictoria que es requisito de la literatura, de la historia, personal o no, de la palabra que se compromete por la escritura. Reticente en relación con cualquier obra o comentario que pudiera concernir a su persona, a sus escritos,

---

<sup>139</sup> A. Mac Adam. The Boom. Op.cit.

<sup>140</sup> ERM. Las formas de la memoria. P.159.

<sup>141</sup> M. Blanchot. L’amitié. Op.cit. P.15

<sup>142</sup> ERM. REVISTA IBEROAMERICANA. "Carnaval/antropofagia/parodia. Nos. 108-109. Universidad de Pittsburgh. Julio-diciembre 1979. P.408.

<sup>143</sup> ERM. Jorge Luis Borges. A Literary Biography. Op.cit. P. 239

Borges elogió esta realización que consideró notable, una obra que, desde su publicación, es objeto de consulta permanente para el mejor conocimiento de un autor que no la fatiga ni la termina.

A distancia, cruzando el océano, en un texto donde se celebra la universalidad de la imaginación de Borges en contraposición con las expectativas del colorido exotismo típico con que se suele (des)atender la literatura ultramarina de estas tierras, un crítico afirma: “Ninguna propone un planteo tan claro, tan preciso del hombre y de la obra -del hombre a través de su obra- como esta biografía exhaustiva del uruguayo Emir Rodríguez Monegal”<sup>144</sup>. Se referiría quizás a la arqueología de un saber bibliográfico profundo, a las glosas sin fin, tesis, interpretaciones, comentarios -bibliotecas de textos eruditos y verosímiles que iluminan, sin agotar, “El universo (que otros llaman la Biblioteca)” de Borges.

A Literary Biography fue escrito en inglés por encargo de la editorial Dutton de Nueva York y publicado en 1978. Traducido al italiano y publicado en 1982 por la editorial Feltrinelli, traducido al francés y publicado en 1983 por Gallimard, traducido al español y publicado posteriormente en México por el Fondo de Cultura Económica, cuenta ahora entre las biografías más apreciadas de la lengua castellana, una lengua que no las ha prodigado.

Entre otros reconocimientos, el libro, un volumen que pasa las 500 páginas, recibió en Italia el Premio Comisso, creado para distinguir el mejor ensayo publicado en italiano. En 1983, le fue otorgado en Treviso por Giulietta Massina pero, a pesar de que no es seguro que Federico Fellini estuviera presente, quizás Emir no dejaría de pensar al recibirlo, en las formidables apariciones, más o menos furtivas, más y más fabulosas, con las que el director italiano sorprendía entre sus personajes, consignando la auto-autoridad de sus films, haciendo visible su propia imagen en una incidencia cinematográfica que, según las convenciones establecidas, transgrede el orden habitual. Pero esa es la historia de otro biógrafo que, seguramente, Emir habría evocado más de una vez cuando diseñaba la biografía de Borges, pensando en las ocurrencias transgresivas del cineasta, los pasajes casi indiscretos de su figura, sin prever la vecindad del premio que confirmaría las excelencias de una obra mayor. En una entrevista realizada en alfabeta<sup>145</sup> a propósito del otorgamiento de este premio, señala su voluntad de escribir sobre una vida vivida entre libros, evocando al autor a partir de los acontecimientos literarios que prevalecen sobre la revelación efímera de peripecias apenas circunstanciales, que “no sobreviven a la engañosa inactualidad del libro.”<sup>146</sup>

Autor y crítico admiraron los mismos paisajes, se pronunciaron desde posiciones afines ante las vicisitudes de una época que agitó el mundo y la región dramáticamente, “en la que la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico<sup>147</sup>” ocupaban la palabra y la ciudad. Emir sobrentendió los mismos implícitos, los dio a conocer, dirigió -after Borges- sus inclinaciones literarias hacia una biblioteca común. En su libro, convierte

---

<sup>144</sup> Hector Bianciotti. “Borges, le nouvel Homère”. Paris. LE NOUVEL OBSERVATEUR. 14/10/83.

<sup>145</sup> “I latino-americani” entrevista di Maria Bonatti a Emir Rodríguez Monegal. alfabeta, no. 56. Milán, enero de 1984.

<sup>146</sup> ERM. “Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)”. MARCHA 731. Montevideo, 6/8/54, P.15.

<sup>147</sup> J.L. Borges. “Valéry como símbolo.” Otras inquisiciones. Op.cit.

en testigos a sus lectores de los interminables diálogos mantenidos con el escritor, estampas que aparecen en escorzo, recortadas, recordadas, desde una perspectiva que resalta el cariño profundo que Borges alentaba por el Uruguay, por sus familiares, los Haedo, por sus amigos, Enrique Amorim, por los paisajes de Salto y los patios de Montevideo, las suaves cuchillas relevadas por los recuerdos, por la bravura de un gaucho que hace suya la tradición de la comarca, su interés por La tierra purpúrea, que Borges prefería “cárdena”, la descripción de las guerras civiles, su amistad por Fernán Silva Valdés, Ildefonso Pereda Valdés, Pedro Leandro Ipuche, memorizando los mejores versos de Emilio Oribe que se convertían en una especie de saludo de bienvenida al uruguayo que lo visitara, una contraseña para “el oriental”, procediera o no de zonas de frontera. Como sus compatriotas, Emir se sentiría crecer en la invocación generosa de estos nombres y lugares que frecuentaban las rememoraciones de su gente.

Fueron incontables quienes oyeron el nombre de Borges por primera vez en las clases de Emir o leyeron, desde sus primeras notas periodísticas esperadas con puntual impaciencia, las referencias a Proust, Kafka, Joyce, tantas otras. Una iniciación literaria que definió preferencias estéticas augurales en las sucesivas generaciones de sus lectores.

### Los hilos secretos de la trama

No es injustificada, entonces, la estrecha asociación que se comprueba desde el principio al final de la biografía, fijando por la escritura una comunidad de intereses intelectuales, una comunión literaria, sobre las que la teoría tanto como la ficción han redundado en los últimos años. Prefiguran -y la figuración previa es doblemente fabulosa- en los textos de Borges, teorías y referencias a una enciclopedia que determinaron el pensamiento y la imaginación del siglo de Borges, pero desprovistos de los automatismos terminológicos de moda, vicios de esa jerga de circunstancia que los trivializa.

Apreciando la literalidad de las copias que acumulan Bouvard y Pécuchet, los curiosos personajes de Flaubert, o la fidelidad extrema de la imposible creación de Pierre Menard, un personaje-lector-crítico-narrador-escritor tan imposible como su obra y, sin embargo, uno de los autores más citados durante el siglo XX, Borges se adelanta a formular afirmaciones que las teorías reclamaron años después más ampulosamente. Todos ahora saben que quien lee un texto se lo apropia; si no hay más que interpretaciones, como se ha dicho, es previsible que el intérprete aparezca confundido en su interpretación: “Who can tell the dancer from the dance?” Repetido, el verso de Yeats podría ser la divisa de esta intimidad deseada o indisociable. El lector de Borges entrevé en sus páginas las lecturas de otros escritores, en las del crítico, las pistas y los hallazgos de su pesquisa, el deseo de influir y el deseo de ser influido, las sombras tutelares de una atracción recíproca que, como la influencia de los astros en rotación, va y viene de una órbita a otra.

No es nueva la atracción ni las oscilaciones entre identidad y alteridad que el proceso de la identificación estética, por oposición, comporta. Reconocido como propio de la tragedia o de la ficción narrativa, a partir de las redefiniciones de "escritura", ese proceso fue implicando hasta la historia: ya se sabe que identificar es tanto distinguir como confundir, la propia palabra lo dice y lo hace.

Como Julio César en la Guerra de las Galias o, en la otra punta, John Vincent Moon, el personaje que hace escarnio de la lealtad y de la gramática en “La forma de la espada”<sup>148</sup>, el narrador se vale de la tercera persona para acechar, sin comprometerse, los pasajes de la narración al discurso de la historia, pases amparados por los vacíos pronominales de una parodia seria donde un escritor se hace pasar por otro en virtud de esa astucia poética que la lingüística legitima. Se desliza con la discreción de una persona que, por tercera, no está en juego aunque, habilitada por la distribución de roles de la narración tradicional, lo consigna.

Si se admite que teoría y crítica se revelan como variaciones de una autobiografía de la que el escritor o el filósofo no pueden prescindir -aunque lo pretendan, con más razón, la biografía se revelará como autobiografía. A pesar de la pródiga erudición prudentemente documentada, de los privilegios de tantos implícitos compartidos, es en esos términos también que conviene enterarse de la información de esta biografía monumental. Pocos críticos se han ocupado de un autor como Emir se ha ocupado de Borges; que Borges lo haya ocupado no debería extrañar, de modo que Emir no podía referirse a su vida literaria sin aludir a la suya.

Asociada a las abstracciones y disciplinas de la investigación, a los procedimientos metodológicos que suelen dividir y separar para conocer, la teoría vuelve a reunirse con la invención o con la visión que le dio origen. Así entendida, la teoría de la crítica y las prácticas que la aplican recuperan en el método el origen, la emoción que la obstinación en ceñirse a doctrinas y sistemas había vedado. A esta altura, cuando ya han sido impugnadas las verdades del conocimiento absoluto, cuando ya no se duda sobre la escasa validez de las grandes convicciones ideológicas que la historia del siglo fue oscureciendo y hasta se rechazan con una desaprensión igualmente excesiva, cuando las consecuencias de las catástrofes siguen revelando estragos, pero se dan por finalizadas las soluciones de dogmas y las exageraciones de un optimismo positivista harto de métodos y teorías, la sobriedad de la escritura crítica con la que Emir no cedió a las fulguraciones de jergas oportunas, asegura la vigencia de un pensamiento que se articula desprovisto de tecnicismos de trasnochada actualidad, deleitando y enseñando a la par.

En la nota de contratapa de Las formas de la memoria, Ulacia señala "En un momento en que nuestra crítica literaria, en los años cincuenta, se empeñaba en ver la literatura a través del prisma de la ‘realidad social’, Rodríguez Monegal tuvo el coraje de verla dentro del universo mismo del lenguaje, sin menospreciar en su lectura la realidad que cada obra reflejaba." Ni indiferente ni prescindente, su abstención con respecto a corrientes doctrinarias o teóricas se explica por escrúpulos relativos a la desconfianza hacia las grandes verdades válidas a corto plazo, otra coincidencia con Borges, o con el narrador de Pierre Menard, quienes consideran que “Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un capítulo -cuando no un párrafo o un nombre- de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria”. En la misma entrevista de Montevideo que ya se había mencionado, en un tono coloquial que contrasta con la gravedad de las circunstancias o la seriedad de sus reflexiones, decía Emir:

---

<sup>148</sup> J.L. Borges “La forma de la espada”. Ficciones. Op.cit.

Me han acusado de formalista, de estructuralista; pero yo soy simplemente un lector. En los años sesenta si no utilizabas a Lúkacs te mataban. A mí me mataron varias veces, pero sobreviví, como sobreviví a la estilística, al existencialismo, al estructuralismo y estoy sobreviviendo al desconstruccionismo.<sup>149</sup>

Ya se sabe que no hay sujeto sin objeto, un planteo “Hors sujet”- fuera de tema<sup>150</sup>- que la filosofía entiende de varias maneras. El francés, además del tema, deja al sujeto fuera, un sujeto que sale para ser o conocer su objeto y, precisamente, Levinas denomina “necesidad de crítica” a esa fuerza que lo mueve fuera de sí. Las magias arqueológicas de las ruinas circulares no solo exhuman a un hombre soñado que sueña a otro hombre, o lo piensa, sino que acceden a esa salida, engañosa, que depara la existencia, otra salida que no deja de ser epistemológica. Cuando Emir analiza las dificultades inherentes a la labor selectiva realizada por un crítico participante, no solo porque ha sido actor en los acontecimientos que reseña, previene:

Todo observador participa en la situación observada, la modifica por su presencia, es afectado por ella. Pero si el observador lo sabe, si es escrupuloso en sus observaciones, si fiscaliza con datos ajenos los propios, si también se observa observar, puede sortear las trampas más obvias del subjetivismo.<sup>151</sup>

Who’s Writing This? es el título vertiginoso bajo el cual se incluyen diversas anotaciones sobre el autor como sujeto, el yo-aquí-ahora presente en los autorretratos narrativos<sup>152</sup>. El libro es reciente y empieza, desde la solapa, atribuyendo el comienzo de esa aventura narcisista a la lectura de “Borges y yo”, una fórmula que induce tanto a una duplicación del autor en sus personajes como a una fuga del autor por un hueco pronominal, un blanco personal para que acierte el lector, el crítico, la figura -el rostro- del otro o de uno, regulada por el pronombre que resume la unidad inicial del conocimiento. Según cuenta Emir, Borges e Ibarra se divertían inventando el “identismo”, una nueva escuela francesa -otra más- donde la comparación de los objetos se establecía, infalible, con ellos mismos<sup>153</sup>, adelantándose irónicamente a algunas estrategias o fatalidades filosóficas denunciadas tiempo después y tan fácilmente asimiladas como desechadas.

Adelantado de su obra, lector, crítico, personaje, biógrafo, amigo de Borges, juez y testigo de sus parricidas, son tantos los acuerdos de lealtad que se celebran entre Emir y su autor que, más que las coincidencias, son las diferencias las que deberían explicarse. En el capítulo dedicado a “El nacimiento de ‘Borges’”, aunque no lo dice, recordaría, como ya lo había observado en Quiroga, que “Borges, como de costumbre, llega a la conclusión de que las diferencias entre él y Lugones eran menos importantes que las semejanzas. Mediante uno de esos pases de magia magistrales que eran los suyos, finalmente Lugones y él se

---

<sup>149</sup> Ruben Cotelo. “Emir Rodríguez Monegal: el olvido es una forma de la memoria.” JAQUE. Año II, Núm.99. Montevideo, 7/11/85.

<sup>150</sup> Emmanuel Levinas. Hors sujet. Fata Morgana. Francia, 1987.

<sup>151</sup> ERM. Literatura uruguaya del medio siglo. Op.cit.. P.10.

<sup>152</sup> Daniel Halpern. Who’s Writing This. Notations on the Authorial I with Self-Portraits. The Eco Pres. New Jersey, 1994.

<sup>153</sup> ERM: Jorge Luis Borges, a Literary Biography. Op.cit. P.240.

convertían en uno”<sup>154</sup>, una conversión que se repite, en épocas consecutivas, con diferentes nombres en quien lo afirma.

Es la prestidigitación poética de esa visión paradójicamente borgiana que alegoriza Julio Cortázar en “axolotl”<sup>155</sup>, el conocido cuento que narra la identificación por la mirada admirada del narrador, la metamorfosis de observador en observado, una transferencia de identidades que el espécimen latinoamericano emblematiza bajo la rúbrica en náhuatl, una lengua autóctona y extranjera a la vez: el ejemplar se transporta, el nombre no se traduce, la metáfora es doble, la transformación no es solo retórica.

“La figura del padre, ya se sabe, es la figura del bien (agathon). El logos representa (...) al padre que es el jefe, el capital, el bien. Pater en griego quiere decir todo eso al mismo tiempo.<sup>156</sup>” Derrida reconoce que es muy difícil respetar esa acumulación de sentidos en una traducción. También Emir se vale de una forma idiomática extranjera para apropiarse idiomáticamente de una identidad ajena y, sin más trámite, quedarse afiliado al padre que anheló (“Father's sense of irony...”), o a la madre que procuraba (“In contrast to Mother's attitude...” o “Mother's devotion to the books that both Father and Georgie had loved so much.”), insiste hasta el final. En inglés, la atribución puede prescindir del posesivo (su/mi) y no se compromete demasiado. En español, suprimirlo es adoptar a esos padres como quien adopta a un hijo, al escritor, a un hermano.

Semejante a Quiroga, un escritor adoptaba a otro escritor como padre, semejante a Neruda “huérfano de su madre, por un golpe del destino, adhiere a una segunda madre que borraré en la conciencia el recuerdo de la primera, sin sustituirla del todo”<sup>157</sup>, ese desplazamiento hacia “Una primera persona” poética a la que estudia, con ese título, en un capítulo en El viajero inmóvil. Emir dedica el libro a Magdalena a través de unos versos de Louis Aragon en un epígrafe que no traduce. Afectos de filialidad semejante, su genio biográfico hace suyos a los padres fundadores de la literatura continental. Un par de años más tarde dedica intensamente “A mis padres”, el espléndido El otro Andrés Bello, reivindicando la vigorosa alteridad que revela, según afirma desde el principio, al “primer aventurero hispanoamericano que asoma al Nuevo Mundo de la Europa romántica, el primer viajero nuestro en las tierras inéditas de la Revolución industrial, el primer cronista de la maravilla de una humanidad llena de sueños de progreso, de civilización, de grandeza” -a quien ve “increíblemente vivo y lozano, librando una batalla desigual por la cultura hispanoamericana”, a partir de “su aventura intelectual, su vida literaria, su experiencia ya secular y siempre nueva”.

Simétricamente, presenta esta investigación descomunal encabezándola por un breve epígrafe en francés de Marcel Proust y la sucinta descripción de una pintura de René Magritte, de la que se evade, desahogándose desde el principio, como quien necesita aliviarse de una pesadilla. Su insistencia en analizar las variantes literarias de una paternidad obsesiva, de filiaciones frustradas, de trágicos lazos que la sangre o la letra ciñen o dispersan: Quiroga, Reyes, Neruda, Lezama Lima, Rulfo, Donoso, Fuentes, García

---

<sup>154</sup> ERM. *Ibidem*, 439.

<sup>155</sup> Julio Cortázar. Final de juego. Sudamericana. Buenos Aires, 1964.

<sup>156</sup> Jacques Derrida. En La dissémination. Seuil. Paris, 1972. P.91.

<sup>157</sup> ERM. “Una primera persona” en El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda. Losada. Buenos Aires, 1966.

Márquez, Borges -nombres de una lista que queda abierta- no disimula la inequívoca ansiedad de tramar, por la abstracción y fundamentación más rigurosas, su entrañable incorporación a los desafueros de un mito que normalice y redima la propia peripecia. Aunque desmesurada, la recurrencia de la hipótesis llega a abrazar la imaginación de toda Iberoamérica en su literatura.

Si el siglo ha visto pulular Edipos que, en curas y análisis ubicuos, se deshacían de sus padres para cumplir con un esquema que, positivista, taxativo, así lo preconizaba, la adhesión de Emir se fundiría además en la especie trágica antagónica que, como Hamlet, pretende encarnar dramáticamente, por la representación de una comedia, por la repetición del nombre, el espectro o, por lo menos, reparar la injusticia de una muerte que, dubitativa o no, siempre fue hermana del sueño.

Investigador en archivos y bibliotecas, revisa los documentos, registra los datos pero, conociéndolos, sabe prescindir de ellos: "no los poseo ni me interesa poseerlos realmente" le confiesa a Haroldo de Campos en una entrevista publicada en San Pablo<sup>158</sup>, para sentirse libre de interpretar sin certezas oficiales ni indiscreciones policiales que provoquen la ruidosa frivolidad del escándalo mundano, del que la literatura suele prescindir.

Como Borges, Emir deplora la confidencia y observa un pacto de discreción que ambos habrían establecido tácitamente. De ahí que, escribiendo su biografía, encuentre en el "Autobiographical Essay" de Borges el precedente que debería tomar en cuenta: "(...) Mientras que él tuvo que desdoblarse en dos personas diferentes la escritura sobre sí mismo (narrador y protagonista), mi tarea era más simple: Solo tenía que crear la perspectiva de una tercera persona literaria (el lector)."

Si a partir de preceptos formalistas varios, los estudiosos se esmeraron en distinguir las diferencias entre autor, narrador, personaje, lector, crítico e investigador erudito, Borges se esmeró en confundir esas diferencias bajo especie de escritura, de ahí que diferentes teorías, sobre "lo biográfico", las más recientes, indaguen en las especulaciones y espejismos de sus textos. Emir los prolonga incluyéndolos en una categoría literaria, sin apartarse de los datos que le proporcionan las publicaciones, datos leídos que fueron los que despertaron la curiosidad del investigador, acercando su lectura a la obra a fin de hacer de la aproximación crítica, una nueva crítica -en francés o en inglés, el instrumento necesario para la interpretación<sup>159</sup>.

En las dualidades literarias de su texto la ficción pasa a ser la prueba de lo real. "C'est le faux qui fait vivre le vrai<sup>160</sup>" y esta verdad de un poeta reitera la revelación que, desde las Escrituras más sagradas, reconoce una verdad que está en el cuento; esa verdad llega incluso a ser el cuento mismo<sup>161</sup>. El tránsito de un medio fantástico a un medio real, la labilidad de sus límites, los deslizamientos de uno en otro, forman parte natural del artificio literario y de una existencia que no extingue el sueño en la vigilia real.

---

<sup>158</sup> Revista da Associação Brasileira de Tradutores. Facultad Iberoamericana de Letras.

<sup>159</sup> Alfredo A. Roggiano. "Emir Rodríguez Monegal o el crítico necesario." En Homenaje a Emir Rodríguez Monegal. Op. cit. P.97.

<sup>160</sup> Paul Valéry. "Autres Rhumbs" TEL QUEL. Gallimard. Paris, 1971. P.154.

<sup>161</sup> Edmond Jabès. Le parcours. Gallimard. Paris, 1985. P.30.

Procurando la mayor fidelidad al registro municipal y doméstico, alguna escuela crítica, superada hace tiempo, solía reunir en álbumes esmerados las imágenes que reproducían la casa del escritor, con o sin él, fotos de sus lugares habituales, de sus objetos preferidos, fotos de fotos comentadas brevemente. Se les denominaba "Interiores de escritores".

A pesar del nombre, esa reconstrucción no accede a las interioridades que la biografía, por literaria, revela: Emir recuerda el jardín de la casa que Borges recuerda citando versos de Cuaderno San Martín. Sus experiencias, desde la infancia, pasan por las lecturas que el escritor no olvidaba. Borges vivió leyendo y, por hacerlo, no dejó de vivir. En el primer capítulo, Emir no presenta a la familia, presenta "El museo familiar" a fin de introducirla en el universo imaginario: los parientes y sus relaciones textuales, una colección de libros, de objetos antiguos y tradiciones, el lugar sin lugar y sin tiempo que esa institución habilita para la exhibición de las obras, estableciendo la distancia, el "transporte" que, en el museo, constituye una metáfora literal y espacial.

De la misma manera que, al preguntarle sobre la relación con su madre, Borges solía desplazar la curiosidad del interlocutor hacia las influencias de su padre, Emir desplaza sus atentas impresiones personales y afinidades compartidas, a textos publicados por Borges, a los que puede acceder todo lector, sin arrogarse los privilegios de la amistad a fin de preservarla como tal. Casi secreta, la crítica de Emir descubre verdades de Borges, mientras que él mismo se deja llevar por sus ficciones que habitan los mitos y sustentan, en sigilo, desde el principio, tanto la narración como el pensamiento. Sus especulaciones lúcidas, alucinantes, sellaron un pacto de secretos y descubrimientos recíprocos. Por eso ni la otra muerte ni la misma muerte suspenden el estremecimiento del misterio que es condición de la escritura.

Lisa Block de Behar  
Montevideo, 1996 - 2003