

# Hablar de Emir

## Lisa Block de Behar

Isaac, aquí, como al principio, hablamos de Emir.

*Monegal, que ya se había vuelto Emir para siempre.*<sup>1</sup>

*Guillermo Cabrera Infante*

*The highest and the lowest form of criticism is a mode of autobiography.*<sup>2</sup>

*Oscar Wilde*

Si bien es tarea de la crítica abordar obras y autores contemporáneos, investigar sobre sus antecedentes y repercusiones, atender las incidencias de los acontecimientos y el entorno cultural en el que ocurren, suelen ser imprevisibles o de disperso registro los vínculos personales que establecen los críticos con los escritores, determinados, como es natural, por la proximidad geográfica o por afinidades estéticas o circunstanciales, que se definen por la cercanía de lugares y tiempos, coincidencias impuestas por el devenir, por la historia o la mera biología.

Por lo menos in común fue el caso de Emir que “tomó posesión no solo del presente sino también del pasado de la literatura latinoamericana”,<sup>3</sup> y supo cultivar una frecuentación personal y casi espontánea, presumo, con los autores que estudiaba. Se escribía con ellos, los visitaba, conversaba con quienes, aun afincados lejos, se encontraban a una distancia tal que no facilitaba el libre o deliberado encuentro.



1 Guillermo Cabrera Infante. “Cuando Emir estaba vivo”. *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*. Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo 1987. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/25778>

2 Oscar Wilde. “Preface,” en *The Picture of Dorian Gray*. Dover Thrift Editions, New York, 1993

3 Alexander Coleman. “El otro Emir en *El otro Andrés Bello*”. *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*.

## Sí, hablar de Emir

No solo porque durante décadas no se mencionó su nombre.

Será necesario hablar de Emir, hablar de su hablar.

La vasta correspondencia que, radicada en su mayoría en el departamento de manuscritos de la Firestone Library de la Universidad de Princeton y, en menor número, en otras bibliotecas universitarias, públicas y privadas, prueba la asiduidad de diálogos epistolares, profesionales o personales por parte de Emir, de un crítico atento, así como de frondosos intercambios estrechados por una amistosa cordialidad.

Su libro *El arte de narrar*,<sup>4</sup> subtulado con un contrapuesto “Diálogos”, ilustra sobre la habitual sencillez de una conversación afable, de un hablar sin afectación, esa discreta confianza que suscitaba su trato. En sus clases, conferencias, entrevistas o cuando se dirigía a un público plural, al hablarles a todos, parecía hablar con uno, con cada uno.

Menos irreverentes que coloquiales son sus referencias a los *Diálogos* de Platón “que se las ingenió -dice- para estar entrevistando a Sócrates hasta el fin de sus días” o las alusiones a las conversaciones con el Dr. Johnson, que Boswell anotaba minucioso y recordaba Emir en el Prólogo de ese libro:

En América Latina hace ya un tiempo que se está practicando este nuevo tipo de entrevista en profundidad: la conversación que no responde a una mecánica consabida de preguntas formales y respuestas tensas, sino que deja fluir el diálogo, permite la intervención (a veces, larga) del entrevistador y que no solo opina sino que narra, que dramatiza, que busca apresar el tono de voz. A este tipo de entrevista he dedicado 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.

No se debería pasar por alto la gracia de su “arte de hablar”, el hablar carismático que las grabaciones, aún las más fieles, no logran transmitir. Ya no son incontables los testigos que pueden dar testimonio de su presencia, de “*son esprit charmant*”, como dice Charles Swann respecto a Bergotte,<sup>5</sup> otro personaje igual de fascinante, el escritor emblemático admirado por el narrador de Marcel Proust, admirados los tres por multitud de lectores.

Son cada vez menos quienes recuerdan el registro bien templado de su elocuencia conversada. En su artículo de irradiante erudición, Alfredo Grieco y Bavio afirma: “Cada vez más, cuando escribe, ERM habla y si conversa



4 Emir Rodríguez Monegal. *El arte de narrar*. Monte Ávila: Caracas, 1968, <https://anforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/37268>

5 Marcel Proust. *À la recherche tu temps perdu*. Gallimard: Paris, 1913-1927

menos, *c'est pas sa faute à lui.*" Atizada por ironías que chispeaban, que contribuían a captar, mediante el muy británico *understatement*, la atenta complicidad de un público pendiente de referencias eruditas que resultaban naturales, de sus epigramas que cruzaban las observaciones satíricas de Marcel Proust<sup>6</sup> con las brillantes sentencias de Oscar Wilde.

De la misma manera que el autor de *The Importance of Being Earnest*, Emir no escatimaba ironías ni paradojas, comentarios ocurrentes y mordaces, en los que parecían resonar, sin embargo, ecos de esas tertulias que habrían animado escenas al modo de las *conversation pieces*, según las pinturas de un género cultivado por pintores, sobre todo ingleses, de un realismo idílico muy siglo dieciocho y no tan antiguo:

Wilde había tomado por asalto la escena finisecular; y conservado sus argumentos melodramáticos (a veces hasta calcándolos de originales franceses) y el desgastado sentido del honor que usaba como máscara la sociedad victoriana en el crepúsculo de la gran era, había introducido en el diálogo, en las geométricas agudezas e insolencias del diálogo, un elemento destructor: la ironía.

Intelectual atento a los sucesos culturales del mundo conocido y más allá de fronteras regionales o continentales, sorprenden los indicios *du vécu* –diría en francés– de una crítica vivida, la suya. Vestigios personales que hacían vibrar la fibra vital que intimaba su inmensa producción bibliográfica, conjugando ese difícil equilibrio entre “el uno y el universo”, una disyuntiva que aún preocupa. Al conversar, su tono franco y natural, da cuenta de ese *inter esse* propiamente dicho, de ser intermediario, de *estar entre*, de estar en (el) *medio*.

Sin identificarse, el narrador de Henry James en su breve y crucial novela *The Figure in the Carpet* (1896) alterna, muy involucrado y en primera persona, con periodistas que trabajan en el bien llamado *The Middle*, un título muy pertinente aunque justificado por un argumento de capciosa obviedad: “*so called from the position in the week of its day of appearance*”. Mencionado en primer término, el narrador, un personaje que está también en el medio, como un crítico o periodista más, aparece atrapado en una trama que se desarrolla en torno a las noticias de colegas, quienes se afanan por resolver incógnitas literarias, intrigados por los enigmas de una novela de Hugh Vereker, cuyos sentidos múltiples e inconstantes varían como varían los motivos de una alfombra persa según los movimientos que la sacuden, los cambiantes usos que se le den y los puntos de vista con que se contemple.

Inaccesible, indefnido, el *verdadero* sentido (si algo así existe) cambia; la incógnita permanece a pesar de las sucesivas teorías y métodos hermenéuticos



6 Philippe Pierreleé. *L'humour de Marcel Proust*. Gallimard: Paris, 2016.

aplicados para descifrarla. ¿Qué quiso decir el autor? Quiso decir. Punto. Ya es bastante.

Si bien Emir no le dedicó (o desconozco que lo haya hecho) a *The Figure in the Carpet*, ningún artículo exclusivo, pudo atraerle, además de la especificidad del tema, la peculiar *mise en abîme* de una novela que anuncia someramente, considerada una de las “*great short novels*” de Henry James,<sup>7</sup> según cita en nota al pie de un artículo dedicado a otra novela de James.<sup>8</sup>

Tanto en el inglés de origen como en traducciones, los espectros de Henry James o de Oscar Wilde rondan desde sus primeros escritos hasta el final. Ha de ser un lugar común para los estudiosos de literatura en lengua inglesa relacionar a Henry James con Oscar Wilde. No así la convergencia de ambos escritores en la elegancia algo displicente de Emir, en el contenido entre profundo y humorístico de sus comentarios, en la penetración crítica de su visión o la audacia de crónicas que no se ajustan a planteos convencionales o regímenes canónicos establecidos.

Responsable en gran parte de su radicación en Yale, Richard Morse, con quien Emir compartió iniciativas y actividades académicas tan excepcionales como amistosas, contaba que, amable y sin jactancias, “Había presentado a T. S. Eliot en cinco conferencias públicas. Me deslumbró con su exégesis de las últimas novelas de Henry James”,<sup>9</sup> decía Dick entre más datos y más elogios.

Aunque los quehaceres literarios difieran, existe una común *vocación* – que es voz e inclinación–, una disposición hacia el hacer cultural favorecido por la frescura de una oralidad desenvuelta, que lo asocian a esos escritores que marcaron la impronta de su intensa *vita literaria*.

Al definir y defender la jerarquía de las funciones literarias en *The Critic as an Artist*, que formulan Wilde o sus editores, atribuiría a Emir las reflexiones que, en el mismo sentido, afirma José Enrique Rodó: “La facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación”.<sup>10</sup>

7 ERM. “El diseño del tapiz. Henry JAMES: *Los papeles de Aspern* (*The Aspern Papers*). Traducción de María Antonia Oyuela. Buenos Aires. Editorial Emecé. 1947”, en *Escritura*, Año 3, n.º 6, enero 1949, 108-109. Ver en [https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/25715/1/6.El\\_diseno\\_del\\_tapiz-Henry%20James\\_Los\\_papeles\\_de\\_Aspen.pdf](https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/25715/1/6.El_diseno_del_tapiz-Henry%20James_Los_papeles_de_Aspen.pdf)

8 ERM. “El diseño del tapiz. Henry JAMES: *Los papeles de Aspern* (*The Aspern Papers*). Traducción de María Antonia Oyuela. Buenos Aires. Editorial Emecé. 1947”, en *Escritura*, Año 3, n.º 6, enero 1949, 108-109. Ver en [https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/25715/1/6.El\\_diseno\\_del\\_tapiz-Henry%20James\\_Los\\_papeles\\_de\\_Aspen.pdf](https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/25715/1/6.El_diseno_del_tapiz-Henry%20James_Los_papeles_de_Aspen.pdf)

9 Richard Morse. “Recuerdo a Emir como mentor, colega, amigo”, en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/25778>

10 José Enrique Rodó. *Obras completas*. Editadas con Introducción, prólogo y notas por Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1967, 963-966.

Por su parte, Gilbert, el muy ilustrado protagonista de ese diálogo de Wilde, reivindica las funciones de la crítica (ingl. *criticism*), como una actividad literaria superior a la creación:

This is, indeed, only what one would expect, for criticism demands infinitely more cultivation than creation does.

No fue indispensable que les dedicara a sus mentores de habla inglesa (Wilde, James, Eliot, Thackeray, otros) la producción explícita de libros o de numerosos artículos, como los que prodigara a Borges, Bello, Neruda, Paz, a Rodó, Acevedo Díaz, Quiroga, Onetti, a tantos más. Sugeridas, se insinúan alusiones, o se transparentan, al trasluz de las páginas, las siluetas de los maestros de habla inglesa.

Con frecuencia, quienes descubrían su estampa de rasgos criollos, y hasta aindiados de los que Emir se ufanaba, avalaban sorprendidos los destellos de un aura que lo asimilaba a Oscar Wilde. Se divertía Guillermo Cabrera Infante en Londres, evocando esa vinculación, poco después de la muerte de Emir, en su insólito “Cuando Emir estaba vivo”:

Cuando entró Monegal a la sala vino hacia mí un hombre tan alto como David pero con una sonrisa genuinamente acogedora. ¿Sería éste el ogro uruguayo que me prometieron si no me estaba quieto? Monegal, que ya se había vuelto Emir para siempre, era la persona más amable y amena si no del mundo, por lo menos de París. Emir, al insistir que lo llamara por su nombre, me recordó a Wilde que siempre era Oscar.<sup>11</sup>



## “No solo Inglaterra, sino cada inglés es una isla”<sup>12</sup>

Había sido Carlos Real de Azúa quien mejor y más temprano advirtió en Emir ciertas semejanzas con Wilde, una figura en filigrana, un fantasma que deambula entre bibliotecas, museos, teatros y paisajes británicos y aparece en las deleitables crónicas de las visitas que envía desde Inglaterra a *Marcha*, a otras publicaciones, o abundan en su valiosa correspondencia. Transcribo un breve párrafo de la nota que aparece en *Ficción*, una revista argentina:

La imagen compuesta de trozos de películas de Hitchcock y recuerdos de viejas lecturas de Dickens, esa Gran Gris Babilonia de que habla Henry James, no es totalmente falsa. Es cierto que hay niebla en Londres, es cierto que el invierno es crudo, es cierto que el londinense es retraído.

11 Guillermo Cabrera Infante. “Cuando Emir estaba vivo”, *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*.

12 Novalis: seudónimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (1772-1801): “Nicht nur England, sondern jeder Engländer ist eine Insel.” <https://www.aphorismen.de/zitat/74917>

Pero ninguna de esas calificaciones puede hacerse sin reservas. Porque no hay un Londres, sino docenas; no hay un clima sino cientos; no hay un londinense sino millones. Apenas se supera esa corteza de prejuicios e impresiones rápidas de las primeras horas, apenas se está en condiciones de empezar a ver lo que ocurre bajo esa imagen convencional de Londres, el viajero empieza a anotar mentalmente y con creciente perplejidad las excepciones a aquellas rígidas reglas. Es decir: empieza a descubrir a Londres.<sup>13</sup>

Sorprendido, Emir recorre un Londres insólito, a la vez muy real, muy monárquico, que no deja de ser novelesco. Descubre contrastes imprevisibles, particularidades insospechadas, un colorido espectro urbano y luminoso que matiza las grises y consabidas predicciones. En su temprano “Redescubrimiento de Londres”, sus experiencias se confunden con las imágenes de páginas leídas y de pantallas reveladoras, impresiones muy ajenas a los estereotipos apenas turísticos que reducen la verdad y variedad de la ciudad a las convenciones de unos pocos lugares comunes. Son las suyas estampas de una gran ciudad que, entre luces y sombras, lo seduce con la animada vitalidad de sus tradiciones y novedades, mientras vibra al son de un reloj que, desde la torre emblemática, mira con cuatro ojos la eternidad de un entorno sin tiempo.

Además de citas y anécdotas dispersas, Real de Azúa proyecta en dos largos párrafos el escorzo de esa figura muy clásica, nada excéntrica.

A Inglaterra debe mucho Emir Rodríguez Monegal, a Inglaterra como un todo y no solo a su literatura, pues puede decirse que contra sus firmes contornos terminó de pulir las superficies de una figura humana ya bien trabajada. Si de afinidades se habla, es evidente que allí concluyeron por pronunciarse 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.<sup>14</sup>

En una sociedad de marcado afrancesamiento cultural como fue la nuestra, insiste en la decidida opción anglófila de Emir que, por otra parte, compartían. En su desopilante artículo, publicado en una Separata especial de *Jaque*, un homenaje a Real de Azúa siete años después de su muerte, y del aparente olvido que la silenciaba, se complace Emir en honrar aspectos impares de su amigo a quien no le alarmaba el desorden que promovía en sus clases o se demoraba en elogiar su biblioteca extraordinaria, en una afectuosa ida y

13 ERM. “Redescubrimiento de Londres”, en *Ficción*, N.º 14. Buenos Aires, julio/agosto, 1958, 102-106, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/64938>

14 Carlos Real de Azúa. “Emir Rodríguez Monegal. (1921)”, en *El ensayo uruguayo contemporáneo*, Tomo II. Universidad de la República. Departamento de Publicaciones. Montevideo, 1964. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/53075>

vuelta de bromas y aprecio:

Pero la imagen que me ha quedado grabada para siempre es la de Carlitos Real en el Liceo Joaquín Suárez de Avenida Brasil, entrando con su aire de caballero inglés de la época victoriana en el caos demótico en que yo (modestamente) hacía de agente de tránsito.

Cuando descubrí que me faltaban algunos libros decisivos. Anduve por casas de amigos: (en ese entonces la Biblioteca Nacional era un caos, las municipales se ocupaban solo de libros corrientes y había que depender de las bibliotecas particulares) y terminé llegando a la conclusión que solo Carlitos Real podía salvarme. Y así fue.<sup>15</sup>

¿Cómo se explica esa inclinación británica en un uruguayo, nacido en Melo, donde su abuelo, “su papá viejo”,<sup>16</sup> Cándido Monegal, había fundado *El Deber Cívico*, un diario local propio del efervescente ambiente editorial y provinciano donde Emir creció?<sup>17</sup> ¿Habría sido su abuela, Paula Sorondo, maestra de primaria y directora de una escuela rural, que estaba, además, muy ocupada en las tareas domésticas, quien lo orientó en esa dirección? ¿Procedería de su tío Casiano o Cacho “(periodista, poeta, político, hombre brillante y gran conversador)”<sup>18</sup> pero de triste fama? Más bien habría sido a través de su otro tío, Pepe, José Monegal, destacado narrador de temas nativistas y autor de una conocida biografía del mítico caudillo Aparicio Saravia, un tío a quien Emir reservaba su cariño más entrañable, y asigna sus primeras incursiones en las brumosas maravillas expresadas en la lengua de la Rubia o la Pérfida Albión. Menos conocido como artista, impresionaba a Emir de niño, que lo veía pintar en la casa familiar “un enorme cuadro en el que aparecía Aparicio Saravia, a caballo y con poncho blanco sobre un fondo de lanzas negras y tierra negra”.<sup>19</sup> ¿Pudo haber sido ese tío lector de Carlyle, Emerson, amigo de Ildefonso Pereda Valdés el ascendiente angloamericano inicial? ¿Habría sido la influencia de sus años en Inglaterra? ¿Del cine inglés que bien conocía, del teatro que tanto admiraba, de Borges y su no velada y británica genealogía?

No era usual en el Montevideo de entonces ver una figura intelectual con hábitos, costumbres y vestimentas tan afines al uso británico y que, bien sabía Emir, contrastaban con sus rasgos meridionales.

15 ERM. “Imagen estereoscópica de Carlitos Real”, Separata de *Jaque*, Montevideo, viernes 13 de julio de 1984. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/55791>

16 Carta de Cándido Monegal a Emir Rodríguez Monegal, Melo, Sepbr. 9 1927, <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/57849>

17 Una foto suya puede verse en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/57850>

18 ERM. *Las formas de la memoria*, México, 1989, P. 22. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/26180>

19 ERM. *Idem*, P. 183

En “Mi primer Onetti” exagera ese contraste en una caricatura suya que pasa por el cine y sus estereotipos, reflejado en los cristales nocturnos de un bar montevideano o en su imagen furtiva captada por algún espejo:

Me creía horrible. No me aguantaba en el espejo, hubiera querido parecerme a Leslie Howard en *Pygmalion* y lo que veía reflejado era una versión acriollada de Latin Lover, un Valentino de suburbio.<sup>20</sup>

Implacable, se recuerda en *Las formas de la memoria* y el modelo vale, aun en sus rasgos desfavorables:

Yo era indolente y algo fofo como un Oscar Wilde adolescente.<sup>21</sup>

Decía Borges que “no conoció un escritor más extraño que Henry James”.<sup>22</sup> De producción inmensa, además, habría sido todo un desafío crítico para Emir que, interiorizado con sus personajes, conocía sus misterios y los examinaba sin suspenderlos. Contextualizados con los acontecimientos que protagonizaban, sus rasgos y actitudes adquirirían un relieve que los hacía trascender. Urdía los puntos del texto, ciñéndolos en una suerte de *roman fleuve*, en un sentido amplio y quizá inapropiado respecto a esa clase de ficciones que, no obstante su autonomía en cada volumen, se encastran más allá de los límites materiales de los libros que las publican.

Son las de James obras en las que, si bien las situaciones cambian, los personajes desempeñan roles diferentes, y se desarrollan asuntos narrativos diversos, cierta corriente subterránea supera las fronteras materiales de una novela vertiéndose en otras novelas, de modo que el crítico o el lector detectan el cauce que las conduce o contiene.

Más que la minuciosa y aislada exploración de cada personaje, interesa a James la minuciosa y conjunta exploración de las relaciones que unen a sus distintas criaturas. Por ese camino, aparentemente oblicuo, alcanza el novelista una pintura más completa, más intensa, más dramática, de los seres que pueblan sus ficciones.<sup>23</sup>

Entre consideraciones mayores, Emir se detiene en notas al pie, donde apunta las objeciones o méritos de la traducción, una tarea que él mismo asumió con reconocida solvencia, aunque no se haya reparado suficientemente en esta arista que perfilan sus indagaciones de comparatista nato.

20 ERM. “Mi primer Onetti”, en *Homenaje Emir Rodríguez Monegal*, Op. Cit.

21 Ver en <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/26180/5/ERM-formas.pdf>

22 ERM. *Borges, Biographie littéraire*. Gallimard, Paris, 1983. Su comentario aparece a propósito de la traducción de *La humillación de los Northmore*. <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/55732>

23 ERM. “El diseño del tapiz”.



En una página de *Marcha*, “Introducción a Henry James. *A Portrait of a Lady*” (9/2/1946), feliz síntesis de información, análisis e interpretación, introduce datos biográficos del autor imbricados en elementos de la obra, oscilando entre vida y escritura, un tópico que (le) preocupa, dilatando un expediente abierto, inconcluso, una especie de aporía crítica que perturba radicalizando aún hoy ríspidas oposiciones y opiniones desencontradas. No hace mucho Gisèle Sapiro publicaba *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur?*,<sup>24</sup> donde revisaba controvertidos juicios sobre episodios del pasado y otros más recientes, conflictos sin solución factible.

Más allá de la novela citada antes, “El diseño del tapiz” es el título de una recensión, que replica fielmente el título de la novela de James. Sin embargo, aparece cruzado, anunciando la recensión de no esa sino de otra de sus novelas, *Los papeles de Aspern* (*The Aspern Papers*). La extensa nota finaliza con un enfático “Tal es el diseño de este tapiz”.<sup>25</sup>

Al principio y al final, doblemente llamativa y tan enigmática como la novela de Hugh Vereker, la repetición literal se tiende como un telón, se abre y se cierra sobre una escena distinta, ausente si no vacía. Enigmático, uno de sus escritos inéditos, de carácter íntimo, confesional, apela al mismo título, una consigna que se repite articulando leer, escribir y vivir, una clave similar a la del obsesivo cuento de James.<sup>26</sup>

No solo insiste en reiterar esa fórmula, sino que se entreleen, en filigrana, pasajes del cuento de James en otros de sus textos, como si Emir los hubiera escrito con *encre sympathique*, esa tinta invisible por la que se ocultan otros mensajes o se presienten, apenas, trazos de una sombra biográfica que se sobrevuela hasta el fin, cuando vuelve a revelar, recalcando el mismo título, las penosas peripecias del principio. Trágicas, demasiado trágicas, asombra que no hayan alterado la serenidad de su entereza, que no hayan perturbado la calma creadora de un itinerario cultural, crítico y docente excepcional, recorrido entre no pocas fatalidades.

¿Un efecto paradójico hizo de la adversidad placidez? Sin ignorarlas, no afectaron ni el crecimiento vertiginoso de la valiosa producción de quien infatigable asume el patrimonio de una cultura, así como enfrenta, al mismo tiempo, los riesgos del precursor, multiplicando mundos y creadores, habilitados por la investigación permanente y las novedades acarreadas por la aparición de cada obra. Entre otros, que lo conocieron por las resonancias de sus actividades en Yale y por profusas lecturas previas, era John A. Coleman quien afirmaba:

24 Gisèle Sapiro. *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?* Paris: Seuil, 2020.

25 ERM. “El diseño del tapiz”.

26 ERM. “El diseño del tapiz”.

con esa sed del futuro de la literatura que él tenía, y con esa avidez por leer la literatura mundial, hacia la nueva literatura, fue claramente un agente y hacedor de lo contemporáneo.<sup>27</sup>

Una responsabilidad descomunal que no llegó a alterar la calmaazonada por su humor medido y tenuemente sarcástico, poco advertida por quienes, atraídos por las violencias de la crónica roja o los escándalos pueblerinos, destacaban esos episodios truculentos a los que, por otra parte, Emir nunca eludió ni restó importancia. Se han detenido en describirlos, priorizando el infortunio, soslayando grandezas y sutilezas de una producción vigorosa y vigente. Vuelve el espectro de Wilde que, tutelar, sobreviene en su horizonte:

La biografía de Oscar Wilde parece sustituir, en el favor del público, la obra de Oscar Wilde. Frente a una producción irregular y exquisita, llena de chispeantes paradojas y profundos pensamientos, envuelta en una corriente literaria ya clausurada, las dramáticas y escandalosas incidencias del proceso contra Wilde (que René Lalou llama “un procès de moeurs”, su degradado y penoso fin, concitaron naturalmente el interés de todos.

Su profundo conocimiento de literaturas de distintas lenguas y procedencia, nacional, regional, continental y mundial, que sustenta su pensamiento y ejercicio críticos, fue, sin duda entre justos encomios, los que no se reservó Real de Azúa, contracorriente, contra la mezquindad de resistencias y ninguneos alevosos, contra “Los resentimientos e intolerancias de algunos intelectuales hostiles –la saña de los mediocres”:

[...] su fecundidad, su extraordinaria capacidad de trabajo, la multiplicidad de sus intereses, su inflexible sentido de la construcción, su inclinación (de la que fue cabal fundador) por las literaturas anglosajonas, su dilección por la narrativa [...]<sup>28</sup>

se ha revelado Rodríguez Monegal, aventajado oficinista de un estilo culto, ligero, eminentemente periodístico, pero abonado de cultura, de penetración, de seguro gusto, en el que los años han limado favorablemente agresividades y didactismos.<sup>29</sup>

En una de sus innumerables reseñas de *Marcha*, en la que presenta y analiza una biografía de Lewis Broad, *The Friendships and Follies of Oscar Wilde*,<sup>30</sup> Emir aborda ese espinoso binomio *vida y obra* en los siguientes términos:

El libro se ocupa de la vida de Wilde. Y no es una biografía literaria. De

27 John A. Coleman. “El otro Emir...”, en *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*.

28 Carlos Real de Azúa. *El ensayo...*, 550.

29 Carlos Real de Azúa. *El ensayo...*, 553.

30 ERM. “The Friendships and Follies of Oscar Wilde”, en *Marcha*, 7 de setiembre de 1956.

ahí que la obra de Wilde no aparezca sino en un plano secundario y se omita todo análisis hondo. Es el destino fatal de todo escritor cuya vida ya es de por sí atractiva. Como Byron, como D. H. Lawrence, siempre habrá quienes escriban sobre él olvidando que fué sobre todo un escritor y concentrándose únicamente en el destino humano. Este olvido de lo que es realmente central en un creador parece menos grave en Wilde. Al fin y al cabo él mismo dijo cierta vez, con ese cuidado en el fraseo que sirve tan bien para caracterizarlo, que había puesto su genio en su vida y su talento en su obra.<sup>31</sup>

No ha de haberle resultado nada extraño a Emir el ambiente de *The Middle*. Era ese, el que describe James, su entorno habitual, el que había sido el espacio familiar en el que creció. Pasados los años, fue la sala de redacción el medio donde se conspira, se ocultan o ventilan a los cuatro vientos, glorias y miserias cotidianas, donde surgen las rivalidades entre periodistas y críticos que se disputan primicias o cualquier información concerniente a escritores para especular y escribir sobre éxitos y fracasos entre datos y conjeturas.

Algo más vidriosas que las relaciones personales y profesionales, que también se enturbian en otros oficios, aunque más expuestas por su escénica visibilidad literaria, en la *nouvelle* de James se alternan los quehaceres propios de la crítica con la ansiedad por averiguar enredos de la vida sentimental y privada de los artistas y escritores más notorios. Se conjeturan hipótesis, murmuran habladurías, disimulan o no ambiciones e ideales, que se intercalan con conocimientos procedentes de investigaciones, así como de rumores, de lecturas a menudo apuradas, propias de los apremios periodísticos:

Ernst –But what is the difference between literature and journalism?

Gilbert –Oh! The difference between literature and journalism is that journalism is unreadable and literature is not read.<sup>32</sup>

Semejantes a los animados diálogos que mantienen los interlocutores en *The Artist as Critic o The Critic as Artist*, de Oscar Wilde, publicado con un subtítulo tan ocurrente como provocador: *Upon the Importance of Doing Nothing and Discussing Everything*, los personajes de la narración de James entrecruzan su afilada esgrima verbal, apuntando reflexiones, suposiciones, desde el espacio mediático que se ha extendido al punto de convertir medio y medios, ambientales, verbales y visuales, el universo redundante de la comunicación actual.

Wilde no es el único autor que apela a una escritura entreabierta, introduciendo fisuras existenciales en la clausura de la obra donde se contraen vida

31 ERM. “Introducción a Henry James”, en *Marcha*, 9 de febrero de 1946.

32 Oscar Wilde. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*. Richard Ellman, edit., University of Chicago, Chicago, 1982.

y fantasías, por donde se filtran, solidarias, experiencias y expectativas en la fluidez de un discurso que integra diferencias, confundiendo pensamiento e imaginación, acciones y ficciones, o sueños. Avisaba Leonard Cohen:

There is a crack, a crack in everything.

That's how the Light gets in.

Una claridad conceptual y discursiva ilumina la escritura de Emir y, similar a su ya conocida elocuencia -diáfana, convincente, discreta- no necesita aclaración. Sin misterio ni mística, cuenta con su luz, una luz inusual o “no usada”, como ponderaba el sabio fraile en su Oda.

Inevitables, las circunstancias se escurren en la presunta clausura textual y sería atributo del lector, uno de sus juegos o una de sus funciones, detectarlas, confirmarlas o pasarlas por alto.

## ¿Compromisos de posguerra?

Las tensiones dialécticas entre vida y obra están en juego desde tiempo atrás, pero, más allá de las ardientes querellas ancestrales, la competencia devino más enconada poco después de la Segunda Guerra Mundial, cuando comenzaron a escucharse las acusaciones contra la llamada *Collaboration*, un eufemismo que pretende maquillar las infamias de la más brutal complicidad.

Ya en la Segunda Posguerra, J. P. Sartre y sus acólitos preconizaron el trillado *engagement*, propugnando un compromiso que involucraría los tiempos del escritor, los acontecimientos de la historia en la creación. Formulado y publicado una vez finalizada la Guerra, los peligros ya habían pasado. Escamoteada largamente la atrocidad de delitos y crímenes de la Ocupación nazi avalados por el gobierno de Vichy, fue secundada por la afrentosa culpabilidad de intelectuales, escritores, artistas a la par de las ignominiosas tropelías del régimen de Pétain y cómplices asociados. ¿A partir de cuándo se revelaron? ¿Quiénes se rebelaron?

Ya se habían desencadenado las contiendas por la aparición de *La trahison des clercs* de Julien Benda, publicada en 1927, pero fue la aparición póstuma del *Contra Sainte-Beuve* (1956) de Proust, el advenimiento de su crítica la que atizó el debate, los argumentos y prácticas a favor de una “*nouvelle critique*”, una crítica que sustituyera la interpretación determinada por la particularidad de perspectivas biográficas, históricas, imponiendo las premisas del estructuralismo y sus variantes, procurando la definición y aplicación de un sistema que las opusiera a la eventualidad de los acontecimientos y la fugacidad de sus crónicas. Sus integrantes no desconocían las teorías de los



formalistas rusos ni las de los círculos afines, ni los fundamentos del *New Criticism* ni las prácticas de una *close reading*, una lectura cercana –o cercada– que analiza las propiedades inmanentes de la creación.

En 1963 Roland Barthes publica *Sur Racine* un libro que contribuyó a polarizar aún más la discusión. En el prólogo anuncia su opción por “*une analyse volontairement close*”, sin referencias ni a la gran ni a la pequeña historia, ni a la historia individual ni a la biografía implicadas. Poco después publicó el artículo “La actividad estructuralista” donde se pregunta y responde a “¿Qué es el estructuralismo?”<sup>33</sup>

No solo en los tiempos inmediatos de la posguerra se enciende la discusión, vigente y flagrante, sobre los comportamientos y definiciones de autores y artistas, sobre sus oscuros desmanes contrastados con las eventuales calidades de su obra. Contrincantes apasionados, sus diatribas fueron desplazadas por intereses diferentes, prestando su mayor atención a aspectos inherentes al texto en sí mismo, el texto ensimismado, principios que incidieron en las formulaciones y aplicaciones de la “*nouvelle critique*”, prolongando, por oposición, la herencia de una filialidad díscola.

Fueron razones más concretas y más contundentes las que indujeron a Emir a asestar sus golpes contra la “*nouvelle critique*”<sup>34</sup>. Expuestas en un artículo de la sección “Estudios” de la *Revista Iberoamericana*,<sup>35</sup> estampó sin miramientos sus reparos ante los errores en que incurrían al analizar, interpretar o, incluso, citar la obra de Borges. Maurice Blanchot, Gérard Genette, Jean Ricardou, Claude Ollier, Pierre Macherey, que son algunas de las figuras más ilustres de esa pléyade de intelectuales que diseñó el paisaje del pensar literario durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX.

Tampoco Emir justificó esos descuidos atribuyéndolos a una suerte de *misreading*, una mala lectura que, definida y legitimada por su colega Harold Bloom, podría haberlos reparado, pero prefirió denunciar la indolencia de quienes no ejercen una lectura con el ahínco y perspicacia que la escritura de Borges requiere.

Asimismo y a pesar de sus declaradas reservas, Emir aprecia la lectura palimpsestuosa de Genette, de un pensador que ha consagrado a Borges como su *maître à penser*, y a las aventuras de “Pierre Menard...” o las visiones de “El Aleph” como la bandera que agitó el siglo literario:

33 Roland Barthes. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1964.

34 Una relación que analiza con exhaustivo acierto Sergio Di Nucci en este mismo volumen.

35 ERM. “Borges y la ‘nouvelle critique’”, en *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVIII, n.º 80, Julio-septiembre 1972. Ver <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/26185/1/ERM%20-%20Borges%20y%20Nouvelle%20Critique.pdf>

Por el camino de la identificación entre todos los libros y todos los autores, Genette ha retornado a la noción de infinito de la que había partido Blanchot. La novedad de su enfoque, con respecto al de este, es insistir más en el análisis puramente literario.<sup>36</sup>

Más condescendiente, Emir exime de culpas al Michel Foucault de *Las palabras y las cosas*, por la transparencia con que, desde el principio, atribuye a la imaginación de Borges el origen de sus dudas, de la imposibilidad de pensar y no pensar, por el asombro constante que perturba la razón: “Este libro nació de un texto de Borges”; son las primeras palabras del Prefacio.<sup>37</sup>

En un apartado de “La heterotopía borgiana”, Emir se detiene a examinar las variaciones hermenéuticas de Foucault respecto a la noción de *heterotopía* que inventa y acuña en 1966 a partir, precisamente, de su fecunda lectura de “El idioma analítico de John Wilkins”.

Transcribo el breve fragmento de la cita, un pasaje de Foucault que Emir anota, que ha dado lugar a múltiples lecturas relativas a “espacios otros” y “otros lugares”, donde el famoso filósofo se aparta de la afianzada significación de *utopía*, refiriéndose en particular al malestar provocado por una escritura disruptiva que empieza por *descolocar*, apartando al lector de su lugar, desconcertándolo:

Les hétérotopies inquiètent, sans doute parce qu'elles empêchent de nommer ceci et cela, parce qu'elles brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases, -celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses.

Los nombres en general, nombres propios incluidos, se prestan a fracturas y desplazamientos, de ahí que los recursos poéticos de los juegos onomásticos de Raymond Queneau ilustren lúdicamente esas dramáticas inquietudes que, en realidad y en tanto que miembro fundador del *Ouvroir de littérature potentielle* (OULIPO), no habrían de pesarle. Es la suya una obstinación por el dicho, lo dicho, por el hecho de nombrar, por dar nombre, que atraviesa toda su poesía: “*À chaque être son Non, à chaque bien son mal*”,<sup>38</sup> un verso que, homofonías mediante, sería un buen epígrafe para ahondar en disquisiciones contradictorias, apofáticas – diría Barthes – extendiendo el sentido teológico del término a una lingüística, poética y estética negativas.<sup>39</sup>

36 ERM. “Borges y la ‘nouvelle critique’”.

37 Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1968.

38 Raymond Queneau. “Explication des métaphores”, en *Œuvres complètes* (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1989, 66.

39 Lisa Block de Behar. “Omisiones de una figura apenas advertida: la preterición y la imaginación del conocimiento”, en *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009.

Aludiendo a Joan Miró y Artigas, confiando en los favores de la pura coincidencia o en las coincidencias verbales y sonoras, homofonías que el francés facilita, Raymond Queneau armoniza “*L’Emir aux miroirs*”. Franquea los límites impuestos por la voz puesta en escritura, fija la palabra que se fija en el espejo, descubriendo las semejanzas del apellido de un artista o de dos, que hacían, como Queneau de los nombres y números (fr. *noms et nombres*), una misma sustancia de su fantasía. A menudo son comunes los nombres propios o, como en este caso, tienen más de un elemento en común, favorables a coincidencias poéticas similares a la rima, juegos de palabras, revelaciones, guiñadas, errores. Poco o nada conceptuales, los nombres propios, además de identificar, suelen estimular, por eso mismo, la imaginación poética, propiciando asociaciones que descubre y aún, precipita aciertos no siempre imprevistos.

## Vida y muerte al filo de la ficción

*Los nombres propios* es el título de una novela reciente de Hugo Fontana que desarrolla, a partir de una investigación rigurosa, la biografía de Emir entrelazada en la red narrativa de una intriga detectivesca que involucra a críticos, a sus búsquedas y sus obras. Un protagonista ausente desde el principio, Esteban Austin, profesor, investigador y crítico, como Fontana, como Emir, procedente de Lavanda (un lugar imaginado que el autor no inventa, “más propenso a la soledad y al monólogo, diseñado evidentemente por un melancólico”<sup>40</sup> pero que el narrador “conoce como la palma de su mano”<sup>41</sup>), se aloja en un hotel de la Ciudad Vieja de Montevideo para llevar a cabo su investigación sobre Emir, escribir su biografía. Brutalmente asesinado, una vez más interrumpida, la biografía de Emir, continúa en suspenso. Así empieza, contando el final.

Los círculos argumentales de la novela de Fontana se estratifican en dos o tres capas narrativas donde se superponen personajes, lugares, objetivos, confundiendo pesquisas y describiendo trayectorias que no calificaría de paralelas porque se acercan, cruzan y barajan sus asuntos: - la ficción policial en la que Esteban Austin investiga sobre la vida y obra de Emir; ese estudioso que es víctima de un crimen tan inexplicable como violento; - una biografía de Emir, donde el narrador se atiene, con el más sistemático afán documentalista, a aspectos y hechos ignorados de su inquebrantable devoción literaria, sus allegados, sus iniciativas, vicisitudes íntimas y definiciones ideológicas, personales, datos fundamentales conocidos gracias a las investigaciones llevadas a cabo por Hugo Fontana; - incidencias del autor en la trama intercalan sesgos de verosimilitud o de verdad en la ficción, habilitando un estrato más.

40 Hugo Fontana, *Los nombres propios*. Montevideo: Estuario, 2021.

41 Hugo Fontana, *Los nombres propios*, 12.

Estremece la muerte del autor, la del periodista y del investigador, del amigo que fue Hugo Fontana. Dolorosa, repentina, inesperada, lejos del Uruguay, cuando aún no había transcurrido un año desde la publicación de *Los nombres propios*. ¿Cómo anticipó la novela, entre ficción y biografía, entre versión y verdad, el trágico desenlace? Son varios los misterios que oculta un drama; sino o signos siniestros de nombres y amenazas se ciernen desde el comienzo de Emir y no terminan:

No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es su nombre verdadero.<sup>42</sup>

¿Otra *mise en abîme*? Decía Emir a propósito de recursos muy borgianos de textos que remiten a textos que remiten a otros textos sin apartarse de una figuración, uno de los primeros en señalar el procedimiento del que la blasonería había diseñado para escudos y representaciones heráldicas de ostensiva nobleza:

Encontramos aquí el recurso, típicamente borgiano, de la *mise en abîme*: la perspectiva infinita de textos que remiten a textos que remiten a textos.<sup>43</sup>

Han pasado casi cuarenta años desde el regreso de Emir a Montevideo, de su regreso a New Haven, luego de transcurridos nueve días en nuestra ciudad, días agitados, intensos, de los que supo excluir todo rasgo patético o nostálgico, como si la que sobrevendría fuera otra muerte o la muerte de otro.

A pesar de que la asistencia a su última conferencia fue multitudinaria, ya no son numerosos quienes hoy en día puedan dar testimonio de su inolvidable presencia en la sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional el 4 de noviembre de 1985. Tampoco, o menos aún, quienes tengan presente sus clases en Secundaria, que instruían y deleitaban a liceales, bachilleres, futuros docentes y colegas en el Instituto de Profesores Artigas. Eran cuantiosos quienes se apresuraban, en los años 50, a ocupar los ordenados asientos en salas de cine, centros culturales, clubes sociales para escuchar sus conferencias sobre temas cinematográficos alternados con referencias literarias, teatrales y otras diferentes manifestaciones artísticas, entre circunstancias de una actualidad que muy bien conocía y analizaba desde su perspectiva, integrando, como el mundo, diferentes campos del ser y saber.

Fue la Biblioteca Nacional el auspicioso enclave donde tuvo lugar el acto único y público de Emir. Fue también la Biblioteca Nacional la institución que propone ahora esta publicación con el fin de prolongar así los numerosos

42 JLB. "Del culto de los libros", en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1952.

43 ERM. "Borges y la 'nouvelle critique'", 388.



homenajes con los que se celebró el año pasado el centenario de su nacimiento.

Al cumplir sus 101 años, la Biblioteca Nacional los extiende recordando así la mítica vuelta de Emir. 101, un palíndromo numeral, simétrico y simbólico, una *cifra* redonda que se alarga como el cero y, desde el centro, recorre el trayecto de una vuelta, así como el origen y el nombre de todos los números. Muestra un centro que rota, curvando la linealidad progresiva de un devenir temporal, que ya no rige para Emir, como no rige para la poesía<sup>44</sup>.

El lugar era, y debía ser, la Biblioteca. Borges, el visionario, decía en su cuento “la Biblioteca existe *ab eterno*”, pensando en un espacio que, como los cabalistas, había asimilado al tiempo sin tiempo del Paraíso, imaginado “bajo la especie de una biblioteca”. Un lugar intemporal que se opone a la condición efímera de un día (gr. *ephémeros*) pero que dura, como acertaba el título de un film (que Emir ya no vería), de Th. Angelopoulos, *La eternidad y un día*, replicando una curiosa expresión inglesa que, por no decir “para siempre”, *for ever* (que ya sería bastante), aspira a “*for ever and a day*”, “para siempre y un día”.

No parece fácil y menos aún frecuente encontrar mitos, leyendas o doctrinas a los que sea posible remitir *el retorno de Emir*. Ni modelos de la imaginación ni antecedentes de la historia a los que su regreso podría adecuarse. Distinto de las interminables peripecias de *Il Ritorno d’Ulysse in Patria*, distinto de la vuelta más criolla de *Martín Fierro*, o de la parábola del hijo pródigo y de las tantas versiones legendarias a las que dieron lugar, ni los lamentos de otros regresos que no solo la honda melancolía de los tangos inmortaliza. No recuerdo ningún regreso, ningún gesto, ninguna gesta, que se compare al heroico sacrificio de Emir, un uruguayo que decide enajenar el escaso tiempo de vida para volver a su, a nuestro país. Quiso volver. No vaciló ni ante la certeza de abreviar sus muy pocos contados días, y emprendió el viaje que aceleraría su última partida.

Llegó a Montevideo el 1.º de noviembre, partió hacia New Haven el 9 del mismo mes. La ambulancia lo esperaba mientras Emir terminaba de dictarme un último y paradójico “Mi primer Onetti”. Durante ese lapso, ocurrió, insólita, una interrupción en la huelga declarada por el personal del Aeropuerto de Carrasco, solo para que el avión de Pan American pudiera despegar. Falleció pocos días después, el 14 del mismo mes en el *Yale Health Center*, según fue su voluntad:

–Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte. –¿Se trata de una cita?

<sup>44</sup> Ingenioso y genial el pasaje de la carta de Cabrera Infante que, a propósito de “esos unos”, cita Susanne Klengel (p. 264) en su revelador artículo donde destaca los vínculos de Emir con Clarice Lispector que pocas veces se recuerdan.

pero no hubo tiempo para aludir a una sentencia pronunciada en tiempos diferentes por dos poetas ni indagar sobre repeticiones en la lengua, donde solo hay repeticiones aunque, estrictamente, no sean tales.

Hora por hora, acompañado en Montevideo por Haroldo de Campos, quien, para estar a corta distancia de su amigo y de Selma Calasans, se alojó en el Hotel Carrasco, un edificio con reminiscencias de *El año pasado en Marienbad*, tal como lo describe en “Palabras para una ausencia de palabras”, esas estremecedoras exequias poéticas que le dedica a Emir.<sup>45</sup> Tampoco Selma se separó de Emir hasta exhalado su aliento final. Se habían instalado en casa, donde ya se preveía el fin, pero sin conocer aún la inminencia y extrema gravedad de su estado. Durante los nueve días de su presencia entre nosotros, Renée Abaracón, secretaria de la Comisión Fulbright en Uruguay, supo resolver las peripecias ocasionadas por esa realidad extraña, inesperada, con la más eficiente y más comprensiva disposición, hasta “O ultimo viagem” cuando hasta “os deuses conspiraram”.<sup>46</sup>

Si la agonía es lucha, no hubo tal. Si la agonía es angustia ante la inminencia de la muerte, como la entendió Montaigne,<sup>47</sup> tampoco la hubo; si es sufrimiento, no parecía. A pesar del diagnóstico, a pesar de las marcas evidentes del cáncer que avanzaba, le complacían las visitas, las conversaciones, las llamadas. La placidez prevalecía en días de alegría imprevista, serena, de reencontros familiares y amistosos que Emir protagonizaba. Zoraida, Magdalena, Baby, su prima, Alejandro su hijo, Adela Reta, colegas uruguayos, colegas que solo viajaron hasta Montevideo para saludarlo, se alternaban con entrevistas de periodistas conocidos y otros que conoció entonces. Respondía a las preguntas sin escatimar su tiempo ni sus energías. Anécdotas, reflexiones, comentarios, bromas, moduladas en un tono de risueña y franca espontaneidad, que hoy no sabría reconstruir.

Una mañana se propuso salir a recorrer un itinerario no improvisado por los lugares donde había vivido con Zoraida, con Georgina y Joaquín, donde había recibido a sus amigos. Sitios emblemáticos de actividades docentes, periodísticas, editoriales. De no ser por el humor con que ilustraba sus comentarios en cada estación, en cada parada, podría interpretarse como una peregrinación, pero ni mística ni turística, sin nostalgias ni solemnidades melancólicas, resumía, concomitantes, sus propias experiencias con períodos de un Uruguay que no resultaba tan lejano. Años en los que se leían con la mayor avidez sus artículos de crítica, se comentaban sus cursos, en los que el canon curricular se conciliaba con las novedades de un mundo, con “*the great*

45 Haroldo de Campos. “Palabras para una ausencia de palabras”.

46 Haroldo de Campos. *Sobre Finismundo: a última viagem*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

47 Michel de Montaigne. “De l’exercitation”, en *Essais II*. Paris: Gallimard (Folio), 1985, 64.

*globe itself*”, en palabras de Próspero, con quien compartía la sabiduría de una biblioteca mágica o imaginaria.

Resumía las acostumbradas y amistosas reuniones en su casa con la gente de *Marcha*, de *Número*, detallaba esas peñas literarias de la calle Osorio, del IAVA, de la Ciudad Vieja, la calle Rincón, la plaza Zabala, los cines, los teatros, el apartamento de Mario Benedetti en 18 de Julio, la casona de la avenida Brasil donde vivió con Magdalena, pasajes que se sucedían y que la cámara de Selma registraba mientras un Emir narrador, como en un *road movie*, iba relatando sus aventuras, fragmentos de una gran novela que recuperaba en cada espacio el tiempo de una época en la que prodigó sus conocimientos, reflexiones, impresiones, no solo desde las puntuales columnas de un semanario o desde las páginas de publicaciones diversas, dispersas, una época cuyos gustos literarios, cinematográficos, estéticos, definió.

¿Quién recuerda su deslumbrante conferencia “Borges/De Man/Derrida/Bloom: La desconstrucción ‘*avant et après la lettre*’”<sup>48</sup> en la sala Vaz Ferreira? Atraído por la erudición ocurrente, por su voz pequeña bien templada y la gracia reveladora de sus planteos, nadie reparaba en la figura descarnada y sonriente, ni en la silla de ruedas que la delgadez de su cuerpo apenas ocupaba. Hilvanaba sus conocimientos sobre las premisas de la desconstrucción, vivencias cotidianas durante los años en Yale, moderándolos con sus reservas respecto a las teorías que prevalecían con fervor o se impugnaban con igual vehemencia en las universidades, en la prensa, en publicaciones o en los círculos intelectuales del mundo. Las había vivido; estaba enterado de los resonantes aciertos y debilidades, sus tratos directos con sus colegas y amigos de Yale, en sus conversaciones con Jacques Derrida y la proximidad de temas e intereses.

Había preparado la conferencia un par de días antes, confirmando los datos bibliográficos en libros que tenía a mano, los pasajes indicados, las citas exactas.

Quisiera comentar esta noche un fenómeno curioso que se produjo en la crítica internacional. Tres críticos que se encontraban en pleno proceso de elaboración y en muy diferentes teorías literarias —el belga Paul de Man, el francés Jacques Derrida, y el norteamericano Harold Bloom— tomaron a Jorge Luis Borges como tema o pretexto de sus especulaciones. ¿Por qué precisamente Borges? Intentaré realizar con ayuda de ustedes un examen de las articulaciones críticas de esta situación insólita.

Casi dos años antes, con Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, Jacques Derrida, Haroldo de Campos, en Yale, entre aulas de la Universidad y bares de

48 ERM. En *Diseminario. La desconstrucción, un descubrimiento de América*, XYZ Editores, Montevideo, 1987. Ver en [https://analisis.fic.edu.uy/\\_media/materiales:lbb\\_coord\\_-\\_diseminario.pdf](https://analisis.fic.edu.uy/_media/materiales:lbb_coord_-_diseminario.pdf)

la ciudad, se había programado un seminario sobre la deconstrucción, para exaltar el restablecimiento de la democracia en el mes de junio de 1985, luego de trece años transcurridos bajo un gobierno que la desconoció. El seminario se realizó en etapas, de ahí que se titule *Diseminario* (como ironizó Haroldo) el libro que publicó las sucesivas instancias, postergaciones que propuso Derrida pero sin implicar la “*différance*”, esa noción capital en las especulaciones derridianas y sus derivas deconstructivas que, alterando una letra, logró introducir el tiempo en el espacio de la escritura.

Emir volvió a Montevideo; muy enfermo, muy grave. Volvió no solo por lealtad amistosa, por esas virtudes que Borges celebra como “una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor”, dice Borges en el texto de encomio que le dedicó a Emir para que fuera leído, tal como fue leído, al finalizar su conferencia en la Biblioteca Nacional: “puedo hablar de él no solo como estudioso y como escritor sino como algo mucho más importante, como amigo”. Era uno de los pasajes de Borges, palabras que me dictaba en Buenos Aires, en su apartamento de la calle Maipú, en presencia de Derrida y de Isaac.

Tampoco volvió Emir por atenerse a un programa diseñado en la Universidad de Yale, cuando aún no había indicios de la fatalidad, sin presentir que se encarnizaría con su existencia como con los personajes de alguna novela “agria e imperfecta”, sin sospechar la serie de vicisitudes que precederían a la adversidad de un final impensado.

Volvió por volver, por volver a Montevideo, para volver a irse y, desde el hospital de Yale, anunciarle a Isaac “Me muero de contento”.

Emir no eludió el trance, lo enfrentó, fue su último desafío. En un duelo a muerte son dos o más los duelos.

.....  
\*\*\*

