

Una conversación a varias voces

**Maximiliano Basile, Lisa
Block de Behar, Alejandro
Cabrera Canabese, Rodrigo
Echániz, Gabriel Galli, Bruno
Martinelli, Mariana Noguera,
Arturo Rodríguez Peixoto**

Esa reflexión o coloquio permitía asumir
las formas más inesperadas, desde la reminiscencia
hasta el discurso, desde la descripción
hasta la crítica literaria o filológica,
desde la actitud más confesional y menuda
hasta la más remota e impersonal.

Emir Rodríguez Monegal



Cuando Valentín Trujillo, director de la Biblioteca Nacional, programó la publicación de un número especial de la *Revista de la Biblioteca Nacional*, que prolongaría las celebraciones realizadas en ocasión del centenario del nacimiento de Emir Rodríguez Monegal, pareció necesario convocar a los integrantes del equipo de *Anáforas* para el diálogo que aquí se transcribe, un género que no fue ajeno a las prácticas críticas preferidas por Emir.

Por otra parte, la aparición de la página de Emir fue decisiva para los comienzos de *Anáforas*, una iniciativa de hace años, de bastante más de una década. En realidad, tuvo como punto de partida una profunda contrariedad y, como suele ocurrir, fue esa contrariedad inicial la que precipitó una tarea ardua que devino gratificante y que día a día contrarresta con creces las dificultades del principio.

Esta vez nos reunimos a distancia –una de esas contradicciones a las que nos acostumbró la prudencia impuesta por la actualidad pandémica– Gabriel Galli, Arturo Rodríguez Peixoto, Rodrigo Echániz, Maximiliano Basile, Mariana Noguera, Alejandro Cabrera, Bruno Martinelli, integrantes igualmente del cuadro docente de Fundamentos Lingüísticos de la Comunicación, un

seminario atendido entre todos en la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República.

Fue indispensable la participación intelectual y plural de ese equipo de docentes en las tareas de investigación para el desarrollo de la página consagrada a Emir, tanto como para la construcción de innumerables páginas más.

Gracias a la curiosidad que guía a los integrantes de *Anáforas* en sus recorridos entre colecciones y anaqueles y a la ávida búsqueda que despliegan en bibliotecas públicas y privadas, en archivos nacionales y departamentales, en otras instituciones, no faltan descubrimientos valiosos que se difunden desde el espacio de las redes electrónicas, habilitadas por la Unidad Informática de la Facultad. Son revelaciones sorprendentes, imágenes asombrosas que suscitan las innumerables publicaciones que ilustran aspectos poco transitados de nuestro pasado. Replican el movimiento estudioso de *Anáforas*, este sitio que iniciamos con Fidel Sclavo, Silvia Sánchez, Arturo Rodríguez Peixoto, cuyos innumerables contenidos remiten a épocas pretéritas del Uruguay que sale a la luz informática para que continúe irradiando en los tiempos por venir.

En un par de instancias mantuvimos una conversación que intentó reflejar, aunque fuera muy parcialmente, no solo la excepcional producción literaria de Emir sino también la vastedad de esa suerte de poética crítica de sus ensayos, así como algunas de las experiencias infrecuentes que él propició. Fueron los suyos tiempos limitados por una existencia intensa a la que no le faltaron circunstancias que, desde la mirada retrospectiva de hoy, resulta representativa de un mundo que se transformó demasiado, que sigue transformándose, que no facilita una comparación más a las que se siguen multiplicado.

Bruno Martinelli –De lo mucho que hay para hablar sobre una obra tan prolífica como la de Rodríguez Monegal, me gustaría empezar por ubicar al autor en su momento histórico y en un oficio que por ahí es la nostalgia de aquellos que somos más jóvenes. Me refiero al periodismo escrito, cultural, al viejo mundo de la prensa en papel. Rodríguez Monegal nació, como se sabe, en 1921, fue parte de lo que él mismo bautizó como Generación del 45, también llamada Generación Crítica o Generación de Marcha. Lo cierto es que la referencia al 45 es la que ha perdurado, además de mantenerse vigente la influencia de este grupo de intelectuales, pensemos que ya pasaron sesenta o setenta años de su etapa más fermental y seguimos hablando de ella como un antes y un después, incluso tenemos la suerte de contar todavía con algún sobreviviente, un reciente Premio Cervantes, y me refiero por supuesto a Ida Vitale y no a Cristina Peri Rossi, que es de una generación posterior.

Rodríguez Monegal es antes que nada un escritor, creo que nadie puede negarlo. Se especializó en ensayo y en crítica literaria, y en el estímulo para esta escritura se cruzan la docencia y el periodismo en un tiempo distinto

para este oficio: décadas del 40, 50 y 60 del siglo pasado. Antes de partir al extranjero, Monegal fue docente de educación secundaria, tenemos aquí a una estudiante de Emir de aquellos años, después lo fue en el Instituto de Profesores "Artigas". Como crítico se especializó en literatura, cine, incluso hizo crítica teatral, colaboró con múltiples medios, pero en el semanario *Marcha* y en el diario *El País* tuvo su aporte más extenso, en total más de dos décadas de trabajo. Pensemos que en 1945 ya dirigía la sección literaria de *Marcha* y luego de retirarse, en 1959, se desempeñó en la página de Espectáculos de *El País*, hasta 1965 cuando partirá a Francia.

Arturo Rodríguez Peixoto –Un pequeño agregado. Pasó más tiempo aún, ochenta años ya de la Generación del 45, si contamos desde 1940. Es un tiempo considerable, con condiciones y modos de vida probablemente muy distantes y distintos de los que hoy se han hecho habituales.

Rodrigo Echániz –Hablando de la distancia con los modos de vida o los modos que hoy se han hecho habituales, esos dos datos que cruza Bruno son interesantes. Si alguien nace en el año 21 y asume la jefatura de la sección literaria del semanario más importante en el 45, quiere decir que se la encargaron a un hombre de 24 años y eso no deja de ser sorprendente, pensando en parámetros actuales, y habla también de que, a veces, el atrevimiento...

ARP –Es una originalidad, no solo es la juventud, pues suelen ser los jóvenes los que están por detrás de las revistas literarias y de los impulsos de renovación en muchas áreas de lo que llamamos cultura, sino lo que llama la atención es que hubiera una sección literaria en la prensa. Han tendido a desaparecer o disminuir, en algún caso le llaman sección cultural y, en realidad, lo que contienen son notas sobre otros aspectos; ya no hay, se ha perdido el hábito de que haya un jefe, una sección específicamente literaria, eventualmente también cinematográfica.

Mariana Noguera –Una vocación que rememora en su adultez como parte del juego en su infancia. En un fragmento de su libro *Las formas de la memoria (I): Los magos*, Emir narra el gusto que tenía de niño por recortar los artículos de prensa, leer y seleccionar fragmentos para armar su propia crónica. Rememora el juego infantil con cierta gracia y picardía de quien podía jugar a ser editor de un diario, como su abuelo, sin prever sus años posteriores en *Marcha*.

En 1927 nada de esto era visible, ni siquiera para mí. Lo que sí era visible era el niño silencioso, con un par de tijeras, un frasco de goma y un cuaderno, componiendo y recomponiendo sus recortes... (*Las formas de la memoria (I): Los magos*, 38)

Gabriel Galli –Lo que señalaba Arturo, también se relaciona con que, por aquel entonces, la literatura todavía era un entretenimiento de masas a

gran escala y, por lo tanto, la crítica tenía su lugar en los periódicos. El cine no había desplazado al libro y acaso nunca lo haya hecho del todo ya que se basa en la literatura. El relegamiento relativo del libro es un proceso que responde a múltiples causas. Por aquel entonces, la imprenta –como todos sabemos, el proceso de alfabetización universal se basó en esta tecnología– llegó a formar una red discursiva –junto al cine, la radio, el teatro y la industria musical– donde se urdía una gran parte del tejido sociocultural. Posiblemente haya sido la televisión el medio que más claramente alteró aquel ecosistema mediático antes de la era digital.

Recordemos que el conflicto mediático entre la imprenta y la televisión fue tematizado por *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Es cierto que la quema de libros ha sido parte de la historia –tengamos presente “La muralla y los libros”, el texto que abre *Otras Inquisiciones* de Borges, publicado en 1952– y no ha cesado de retornar, ominosamente, a lo largo de la historia, incluso reciente. Pero la novela de Bradbury mostraba un conflicto que presenta diversos aspectos indisolublemente entrelazados, pero analíticamente distinguibles. Estaba, por supuesto, el aspecto político del régimen totalitario. La novela se publicó en 1953 y, por lo tanto, la quema de libros, a manos de nazis y fascistas, aún ardía en la memoria colectiva. En la novela, la lucha por la hegemonía de la televisión representaba también un combate –que hoy adquiere nueva vigencia– entre la comunicación social sincrónica e instantánea y la transmisión cultural basada en los tiempos de la lectura.



ARP –Una profusión sin precedentes de estímulos en pantallas que, empero, no anulan la lectura, pero quizá la aceleren y modifiquen...

GG –La propagación de la televisión y de la transmisión satelital –a partir de la década de 1960 (vean los anuncios de aparatos de televisión en el semanario *Marcha* ya en el año 1958, por ejemplo)–, afinaron la sincronización de los públicos, contribuyendo, activamente, al proceso de dispersión social y enfatizando esa tendencia que, ilusoriamente, vivimos como *individualismo*. La crisis de aquellas comunidades de lectores se ha reflejado también en la llamada *crisis de la escuela* y del sistema educativo bibliográficamente determinado.

En este contexto, la crítica comenzó a perder aquella relevancia que había conquistado como mediadora y, hasta cierto punto, educadora de masas, en periódicos de gran alcance. Para leer libros o periódicos, para ir al cine o al teatro, había que salir a la calle, al espacio público. Con la radio y la televisión, la información comenzó a llegar directamente al hogar. Pero es con las tecnologías digitales que el espacio público perderá su peso específico en tanto fuente de información para el gran público.

Junto con la cultura del entretenimiento, la crítica misma ha ido cediendo espacio y perdiendo densidad conceptual. Fuera de los ámbitos más o menos

especializados y cada vez menos frecuentes, dominan las reseñas, recomendaciones y comentarios más superficiales, triviales o promocionales. La refinación del espectáculo audiovisual también puede llenarnos de asombro y dejarnos sin palabras.

BM –Es interesante pensar que Rodríguez Monegal nace unos años antes de que se imponga el cine sonoro, el cual, como dice Gabriel, no había desplazado a la literatura, pero vale decir que Monegal tiene cerca de 40 años cuando aparece la televisión. Colocarnos en ese lugar histórico de los medios también me parece relevante. Incluso, más adelante, sigue prefiriendo la máquina de escribir frente a las novedosas primeras computadoras, que ya comenzaban a imperar años antes de su muerte. Todo esto para insistir con algo que quizás sea un lugar común: Monegal es un hombre analógico, un epigono de Gutenberg, una figura en la prensa escrita en tiempos en que, como ya se ha sugerido, había más lectores, aunque no editoriales uruguayas. Ese es otro planteo frecuente en *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966): no tenemos editoriales en nuestro país, ¿en qué medida podemos desarrollar una literatura nacional? El empuje de su generación es lo que va a permitir la creación de Arca, Alfa, Ediciones de la Banda Oriental. Sumado a esto hay que decir que Monegal es hijo de su tiempo y no es ajeno al parteaguas que significa la década de los 60, años en los cuales emigra a Francia a dirigir la polémica revista *Mundo Nuevo* y más tarde se vuelve docente universitario en Estados Unidos. Me resulta significativo lo que escribe en el prólogo del mismo libro: “Todo creador es, en tanto individuo, un hombre de su tiempo. Le guste o no está sometido a las presiones de su ambiente. Pero cuando crea, si es capaz de hacerlo, si no es un impostor, su obra trasciende milagrosamente esas circunstancias”. Posiblemente él lo aplica más que nada a la creación de ficción, no al ensayo, pero podríamos intentar aplicarlo a su propia condición de ensayista y crítico, y de hombre polémico a lo largo de las décadas, incluyendo nuestro presente.

Pero me interesa volver a su rol como docente y periodista, creo yo que son claves en su capacidad para comunicar y transmitir entusiasmo a futuros lectores o espectadores. Sus colaboraciones en prensa son rigurosas y a la vez amenas, estamos ante un hombre erudito que piensa en el receptor de su artículo, no parece interesarle marear ni perderse en citas legitimadoras. Hay una preocupación por ser comprendido y allí, insisto, está el docente y está el periodista, y eso no me parece una cosa a desdenar. Una vocación propia de su generación consistió en formar lectores y espectadores –pensemos sin ir más lejos en Cinemateca Uruguay–, también en ir redefiniendo un canon literario, separando la paja del trigo, con todas las rispideces que puede generar el afirmar “esto es bueno, esto no sirve” en un medio tan chico como el montevideano. Volvamos a pensar otra vez en cuál es el lugar de la crítica en nuestro presente...

Lisa Block de Behar – Tal vez me equivoque, pero no asocio a Emir con las actividades de Cinemateca sino con Cine Club. Lo veíamos ahí con frecuencia en la calle Rincón, una casa vieja frente a la plaza Matriz, donde ahora está el Ministerio de Transporte, un edificio que sustituyó además al elegante Hotel Nogaró del cual el Cine Club era vecino. Lo veíamos con Isaac muy animado, conversando con Carlos Martínez Moreno, antes y después de la función. El público se repetía noche a noche; asistíamos casi siempre los mismos, pero, como no nos conocíamos formalmente, solo de vista (teatros, conferencias, exposiciones) tampoco nos saludábamos, salvo aquellos con quienes habíamos tratado con anterioridad en otras circunstancias.

ARP – Claro, estuvo vinculado a Cine Club, escribió en su revista. Quería agregar, en relación a lo que Bruno dijo que, si ustedes miran, por ejemplo, las reseñas de libros de Emir en *Marcha*, durante muchos años, no solamente se ocuparon de literatura. Hay reseñas de libros de filosofía, de historia, de crítica literaria y de teoría literaria. Hay comentarios sobre obras académicas, así como hay comentarios sobre libros publicados entre nosotros, tanto en Uruguay como en Argentina. Y hay una peculiaridad que no sé si será exclusivamente suya, tendríamos que revisar con atención lo que están haciendo tanto *AHiRA* como *América Lee* con la digitalización de periódicos, y es que Emir hacía juicios que se han hecho raros –pero ustedes son más versados que yo– sobre las traducciones. Una parte muy grande de sus comentarios era sobre traducciones de obras, originalmente publicadas en otros idiomas y Emir no solo comenta el contenido de la obra, sino que comenta los méritos o deméritos de la traducción.

BM – Tenía la ventaja de ser políglota, algo que quizás no era tan común en su época...

LBB – No solo por ser políglota (no te creas que era tan excepcional en esos tiempos), sino también por su inagotable interés en conocer y comentar todo lo que se publicaba, o se estrenaba en cines y teatros, como lo dice más de una vez en *Literatura uruguaya del medio siglo* y *Las formas de la memoria*.

Se pronunciaba sobre la necesidad de no considerar la lectura crítica con criterios de aldea, de campanario, de apreciaciones provincianas, sino desde perspectivas que permitieran adoptar una visión local, regional y mundial. Así es que se advierten, en sus páginas literarias, perfectamente contextualizadas, producciones nacionales y otras de diversa procedencia, de plena actualidad en aquellos años, con obras del pasado compartiendo el mismo espacio, como una especie de canon propio (y no impuesto), muy dinámico, muy flexible, que también constituía su muy propia visión del mundo.

Cuando le pregunté a su hijo, a Joaquín, con el que estuvimos varias veces conversando con Gabriel, cómo era posible que un chico que procedía de

la ciudad de Melo, nacido en los años 20, pudiera haber tenido una visión cosmopolita –un término que se suele utilizar con matiz peyorativo, pero que aquí vale en un sentido cultural ecuménico, el más universal, diría. Me llamó la atención la contundencia de la argumentación de Joaquín. “–Mirá, la única respuesta, y me lo pregunté varias veces, se la escuché decir al Viejo: el cine”.

En efecto, como a tantos de su generación y de las siguientes, fue el cine el que los mundializó. El cine también como local; la oscuridad capaz de suprimir las trivialidades del entorno, de lo cotidiano, desplazándolas hacia sociedades distintas, otras figuras, otros temas. Devoraba las películas americanas; las francesas que eran de las mejores de su época. (Hace poco escuchaba las reflexiones de Vincent Lyndon, un actor francés que se lamentaba porque una corriente, la *nouvelle vague*, por ejemplo, había relegado el cine poético del pasado aventurando experimentos de diversa calidad y relativo interés). Emir convivía con los films italianos de entonces, de humor alternado con una crítica de aquella sociedad, sin prescindir de disquisiciones más profundas.

Además, esa perspectiva suya manifiesta una vocación tan natural, que no pasa por las disciplinas académicas sino por ejercer un comparatismo a su manera, un comparatismo casi instintivo. Esa cualidad sí es muy excepcional, cada vez más, lamentablemente. No existen las obras como meteoros suspendidos, aislados, flotando en el espacio sino como astros formando parte de una constelación dinámica. En verdad no se interpreta un fenómeno cultural aisladamente sino en relación con el acervo personal de cada época, en un *Zeitgeist* que trasciende las cronologías particulares. Desde sus primeros escritos, cuando Emir empieza a publicar a los 21 o 22 años, su lectura integra lo francés, italiano, alemán, norteamericano, británico, brasilero, lo autóctono, una heterogeneidad idiomática o temática, como canta el tango de Discépolo, una suerte de naturaleza muerta (sin incurrir en contradicciones) donde los objetos más disímiles se animan y devienen coherentes partes de un todo por mera contigüidad.

Emir era un espectador joven más que enterado de la abundante producción norteamericana y europea, con esa curiosidad infinita por conocer, por asociar, por difundir... sin proponérselo, sin esfuerzo ninguno. Bueno, en resumen, y con disculpas por estos circunloquios, importa que tengamos presente esa articulación extraordinaria entre lo literario, lo histórico, lo filosófico, que involucra la pintura, el teatro y el cine, ya que no faltan en sus escritos referencias a la gran tradición de la historia del arte, porque así existen en su mente, o en la mente, en general. Más que una biblioteca imaginaria o un museo imaginario, una réplica mental del cine, que da forma y movimiento a esa totalidad.

MN –Traigo a la memoria las maratónicas horas de cine que disfrutó Emir en su infancia, gracias a sus tías y a la complicidad, siempre firme y dispuesta

al juego, la exploración y la vivencia, de su prima Baby, quien, según cuenta en su memoria, fue su cómplice en conocer el mundo. El cine marcó un antes y un después en la vida de aquel niño devenido en crítico. En palabras suyas: *En aquellas sofocantes maratones del cine Chic Salón se formó una iconografía (el cine era mudo entonces) que constituiría un inagotable fondo de reserva para mi profesión futura de crítico.* El cine como un arte total, completo, pero como un lugar de formación de su tiempo. De blanco y negro a color, de mudo al sonoro.

ARP –Creo que, además de los factores personales y su interés, que fue un interés de muchos, por el cine, estaba más próximo de la presencia, todavía, de inmigrantes en la población uruguaya. En algunas librerías que Lisa alcanzó a conocer, me acuerdo de algunas, en realidad había muchos libros y revistas que venían de Francia, de Italia y de otros lugares. O sea, la población minoritaria urbana con hábitos de lectura estaba bastante al tanto de lo que se publicaba en los centros culturales europeos. Bueno, eso quizá se haya hecho menos común hoy, o la información nos llega por otras vías: Internet, ventas en línea desde el exterior, etc. En aquel momento se hacían pedidos y había libreros, como Barreiro y Monteverde, entre otros, que los traían.

Alguno de ustedes estuvo recientemente en un gran casco de estancia y quedó sorprendido por la cantidad de libros y revistas que vio en la biblioteca, de diversas procedencias y de muchas décadas atrás, lo que era relativamente común en los sectores pudientes.



GG –Permítame volver una vez más sobre el aspecto mediático. Me parece que estas características tan singulares de Emir Rodríguez Monegal también están expresando, en su modo muy personal de ejercer la crítica, la dominancia de la imprenta en la estructuración del pensamiento y la cultura de la época. De alguna manera, la cultura universal todavía se concentraba en el periódico, donde tenía lugar la convergencia mediática de aquel entonces (fotografía, dibujo, literatura en sus diversas vertientes). La idea de novedad se expresaba dentro de la cultura letrada del impreso. En la actualidad tenemos diversos dispositivos donde se da la convergencia mediática de acuerdo a las tecnologías digitales. Sin embargo, la imagen del *Aleph* cristalizó en la cultura literaria, libresca, enciclopédica, es decir, basada en el código alfanumérico. Por más que hoy se pretenda desplazar esta imagen a Internet, la migración del código alfanumérico al código digital conlleva una transformación de nuestro relacionamiento con la producción, distribución y consumo incluso del texto escrito. Todos somos testigos del debilitamiento de la crítica en el sentido en que la podía ejercer Rodríguez Monegal por aquel entonces. La traducibilidad entre los medios, entre el cine y la literatura, la pintura, el teatro –todo esto que mencionaba Lisa–, de alguna manera, pertenecía a una red discursiva donde la transmisión cultural aún no estaba tan discriminada de la comunicación sincrónica. Ambas funciones, vistas retrospectivamente, parecían mejor articuladas.

ARP –Además ese cosmopolitismo que advertimos fue cierto también en Buenos Aires y hay una influencia notoria sobre Emir de la producción bibliográfica de la vecina orilla, particularmente la de Borges y la revista *Sur*, ¿no? Por tanto, es otro factor que hay que tener en cuenta, que le prestaba atención y se interesaba por distintas literaturas.

BM –Me quedé pensando en lo del cine condensando todo, claro, el cine supo ser el arte del siglo XX, la gran promesa al menos. De ahí el planteo de Eisenstein, que ve al cine como un arte total, capaz de conjugar a todas las artes, muchas de las cuales son el interés particular de Rodríguez Monegal. No obstante, siempre lo visualizo más como un lector voraz que como un espectador voraz, pero puede que sea una limitación mía.

GG –Es que él veía el cine literariamente. Y el cine de la juventud de Rodríguez Monegal estaba guionado, muy a menudo, por dramaturgos y grandes escritores.

BM –Claro, él lee literariamente cualquier texto, en el sentido amplio del término, una vez más aplica recordar la etimología de texto-*textus*-tejido.

LBB –Ahí está; si así lo entiendes, Bruno, podrías recordar “y todo el resto es literatura” –como concluía Verlaine en su “Arte Poética”– que bien pudo haber sido una feliz réplica al más famoso “*And the rest is silence*”. Cae el telón. ¿Qué más decir? Entre la literatura y el silencio se juegan las obras, las cosas, los años, todo ¿no?

GG –Si leemos el primer párrafo del capítulo –escrito a dúo– sobre *El séptimo sello* de Bergman –en *Ingmar Bergman. Un dramaturgo cinematográfico*– nos encontramos con un ejercicio de écfrasis que se asemeja al propio guión cinematográfico. Más aún, dicha práctica se desarrolla a lo largo de todo el texto hasta el punto que no parece necesario ver la película para seguir el desarrollo argumental de la crítica. Hay una puesta en escena en el tratamiento que hacen de las imágenes. Es muy literario porque es su herramienta de trabajo.

LBB – Sí, sí, pero no descartes también la dimensión e incidencia de la historia, porque el imaginario medieval estaba muy presente en sus referencias y mucho más atrás, los poemas homéricos, que tanto te interesan a ti, Gabriel, y la tragedia griega, atravesada por su actualidad, pasados y presentes que la eternidad de la obra asimila en una vigencia intemporal.

GG –Es verdad, Lisa. Todas esas referencias están presentes. La escritora como apertura de la dimensión histórica. El hombre histórico es el que escribe y Rodríguez Monegal es, en gran medida, y bajo el signo de Borges, emergente manifiesto de esta condición.

LBB –Era Mariana, creo, (yo tuve que retirarme un momento), que hablaba sobre las jornadas enteras en el cine que, para nuestra generación se vivían como el entretenimiento más natural. Paloma, alguna vecina, alguna amiga de la escuela, del liceo, entrábamos al cine Mundial en la avenida Millán, a una cuadra y media de casa, un cine del que algunos cinéfilos pudieron haber tenido noticias más tarde. Quedaba al lado de la panadería, perdón, de la panadería y confitería La Llave. Salíamos en los intervalos a comprar bizcochos o íbamos antes de entrar, a la 1:30, hasta las 8 de la noche o más tarde, aturdidos y felices por tantas imágenes, tantas aventuras, tantas emociones y tan dispares. Allí nos encontrábamos con compañeros de escuela, Jorge Omar (Cuque) Scavo, que ya nos divertía con sus ocurrencias siempre sagaces siempre lúcidas.

ARP –Eso duró hasta la década del 60...

LBB –Y bastante más, también. Después vino la invención del continuo y también asistíamos a esa “fiesta continua” (*a moveable feast*), la posibilidad de ver un film no una vez, por lo menos dos, o hasta tres veces, con la inadvertencia cómplice de los porteros que simpatizaban con esas perseverancias nuestras....

Maximiliano Basile –Yo me pregunto, ¿se nombraba Emir a sí mismo como periodista? ¿Periodista, crítico o ambas?

RE –Recuerdo una entrevista, a su regreso en el '85, en la que hace una doble reivindicación: la del oficio de periodista, oficio del que las reglas académicas lo habían separado, y también una reivindicación de Quijano como maestro en ese oficio. Resulta lógico que para alguien que tiene la ambición declarada de formar al público en la apreciación de las diversas formas del arte, el periódico le haya resultado hospitalario y un buen vehículo para llegar a un público amplio, por lo pronto más amplio de aquel a que aspiraba la propia literatura de la época. Yo no tengo idea fehaciente de la tirada de *Marcha* en el segundo lustro de la década del '40 pero he visto festejar como exitosa una novela local que por aquellos años tiró setecientos ejemplares. No me arriesgo mucho si sostengo que cada salida de *Marcha* tiraba varias veces ese número y que, a juzgar por el número de páginas que se le asignaba, Emir y su sección eran parte de la receta de su éxito.

LBB –Era este uno de los grandes atractivos, les puedo decir, uno de los mayores.

GG –No sé si escribir en un periódico nos convierte en periodistas. Me pregunto si la intervención en el medio, en los medios dominantes, por parte de escritores, críticos, artistas e intelectuales es asimilable al trabajo del periodista que está detrás de la noticia o la crónica del momento.

RE –Es verdad, pero también debemos tener en cuenta ese disciplinado afán por estar encima de un tipo de novedad que es el estreno. Alguna vez calculamos la productividad de Emir y nos sorprendían las notas firmadas la noche misma del estreno, notas que solía ampliar con profundizaciones posteriores pero que revelaban cierto instinto periodístico, estar encima de los hechos, por más que, como hemos hablado, había en él un escritor, un docente, un investigador, un intelectual completo, pero hay un tipo singular de periodista en esa práctica.

LBB –Habría que tener presente la valiosa entrevista que le hace Alfred Mac Adam a Emir en 1984 (y que se encuentra en *Anáforas*); quisiera recordarla ateniéndome a sus palabras, cuando dirige una mirada retrospectiva a su trayectoria y se ve a sí mismo como Próspero, al final de *La tempestad*, como el espectador privilegiado de un gran espectáculo en el que hace de actor, autor, director, crítico, una galería de personajes creados, puestos en escena y dirigidos por él.

Como comentamos más de una vez, tanto Guillermo Cabrera Infante como Manuel Puig, Severo Sarduy, Reynaldo Arenas se sienten inventados por Emir: “Tú que nos inventaste, no nos vas a desinventar ahora” le escribe Manuel Puig en nombre de todos los escritores que empezaron a existir a partir de las críticas, entrevistas, iniciativas editoriales emprendidas por Emir. No es común que, desde la perspectiva del escritor o del artista, se asigne esta función primera, original, primordial a la crítica. Además de publicar las noticias concernientes a la información, de la valoración y las apuestas del juicio que formula el crítico desde la prensa o desde donde sea, Emir le reconoce la función de “dar lugar”, de crear, lo que implica mucho más que dar un lugar, un espacio en el espacio.

Me temo que no sea simpático comparar las funciones del crítico, una mediación que puede ser terminante, similar a las desempeñadas por el severo ujier de la parábola “Ante la ley” de Kafka, de cuya venia y decisión dependía el ingreso al castillo y ser admitido en el palacio del rey, o su expulsión. (Si no recuerdo mal se escucha la voz de Orson Welles contando esa parábola, a manera de epígrafe del film, al principio de *El proceso*, de cuyo guión Orson Welles es autor.)

Del periodista crítico (o de quien se encarama como jefe de la sección) dependerá que se mencione la aparición de una publicación, la inauguración de una exposición, el estreno de un film, la realización de una conferencia, de un coloquio, de un congreso o no; que aparezca en la cartelera semanal del periódico o no. De un gesto tan trivial podría depender el destino de esos acontecimientos, de otros. No me faltan ejemplos, pero prefiero no recordar mezquindades, bajezas, pequeñas venganzas de efectos imprevisibles.



ARP –No sé si me tocaba a mí o no. Creo que Rodríguez Monegal no veía ni veía de manera negativa que se lo llamara periodista. Él lo era, tanto como todos los otros que escribían en diarios y periódicos. Rodó fue periodista, presidió la primera asociación de periodistas del país y trabajó como periodista hasta el día de su muerte. Claro, ejercían un periodismo especializado, que no cubría algunos aspectos (Emir no escribía sobre temas de política, policiales o deportes, sino que se ocupaba de aspectos de la vida cultural: libros, películas de cine, obras de teatro).

LBB –O impresiones de viaje...

ARP –Esto último nos resulta ahora llamativo, pero fue bastante común. Se recurrió a gente que viajaba, y tenía algún vínculo con un medio de prensa, para que enviara notas, o cartas que se publicaban como artículos, etc.

LBB –Así es, Arturo, las grandes empresas francesas, inglesas, de otras procedencias, contrataban a escritores de renombre, financiaban sus viajes para que enviaran sus crónicas de modo que, desde los espacios de la prensa que administraban, se difundieran, no solo por los eventuales exotismos de los paisajes, las impresiones de los viajeros, sino por estimular el espíritu de aventura, virtual o potencial de los lectores. Estoy pensando en Anatole France, en Georges Clemenceau y en tantísimos otros que vinieron al Río de la Plata, dieron conferencias, fueron recibidos en banquetes concurridos y tan suntuosos como los salones donde se convocaban. Las revistas del pasado, que se encuentran en *Anáforas*, dedican páginas con fotos y comentarios a esas visitas ilustres, homenajes, recepciones. Grandes acontecimientos, de carácter más social que académico, en los que llama la atención la uniforme circunspección y masculina asistencia.

Un comentario más respecto a la *misión* asignada a los viajes de esas figuras notables de las humanidades de entonces: comprometía también intereses políticos, intereses comerciales, la firme presencia en las excolonias con las que aún los vínculos no habían caducado.

ARP –Es lo que hizo *Caras y Caretas* con el viaje a Europa de Rodó, del que nunca regresaría con vida.

Un segundo comentario. Algunas formas de lo que hoy todavía vemos, un tipo de reseña, breve, en la que no se emite juicio o de la cual cabe sospechar que es una forma encubierta de publicidad ya se daba en aquella época. Pero existió un núcleo de periodistas, que fueron críticos tanto de libros como de teatro como de cine, que resistieron a eso. Basta leer, por ejemplo, los editoriales y notas críticas de *Cine Radio Actualidad* (en sus primeros años). Mariana, tú has digitalizado otras revistas de cine y encontraste algunas que evidentemente eran voceras de distribuidores de películas, que publicaban allí notas e imágenes que eran parte de sus campañas internacionales de

publicidad. Sin embargo, todavía existía, y era vigorosa, una alternativa, que intentaba ilustrar, enseñar y generar, eventualmente, un público mejor informado. Periodistas que se esmeraban por recoger buena y vasta información, incluso escribiendo sus notas con gran celeridad... Porque, como ya observó Rodrigo, por ejemplo, en las críticas de cine que Rodríguez Monegal publicó en el diario *El País* se ve que iba a los estrenos, preparaba ya esa misma noche una primera nota al salir del cine, que luego desarrollaría en artículos más extensos en otros números del diario. Comentarios críticos sucesivos y amplios que ya no perduran, que yo sepa, en ningún medio de comunicación impreso.

LBB –Eran muy breves y bienvenidas sus notas en “Primera impresión de anoche”, una columna habitual que era leída con tanta avidez como el artículo, extenso, más informativo y elaborado que publicaba sobre el mismo estreno al otro día.

MN –Es cierto Arturo, por los años 20, 30, edades que nos pueden parecer tempranas para la actividad publicitaria del cine, pero que lo podíamos considerar como un lugar de acceso a la cultura y el entretenimiento dentro de la sociedad, hallamos revistas propagandísticas de películas que llegaban a la región, con información personal sobre la vida de sus estrellas y acerca de lo que sucedía detrás de cámara en aquel entonces. Publicaciones dedicadas a la publicidad cinematográfica y no tanto a la crítica como la que practicaba Emir Rodríguez Monegal. Revistas como *Semanal Film* (1920-1922), *Cine Revista* (1922-1923), *Maravilla* (1934-1935). Con escasa participación de artículos de periodistas locales que hayan asistido al estreno, como Emir en la época de *El País*.

Puede que los diarios locales o publicaciones periódicas internacionales abarcaran por aquel entonces esa parte crítica. Pero, sin dudas, *Cine Radio Actualidad* marca una diferencia en la atención al cine y en la profundidad crítica.

MB –Pero siempre hay crítica de cine, de literatura que escapa al influjo de lo comercial y abre sus espacios. No, no creo que en el tiempo actual exista la crítica. Basta con entrar a *YouTube* para hallar cientos y cientos de críticas sobre una película, ¿no es cierto?

LBB –Hay una diferencia que no es solo cuantitativa, aunque las dimensiones del espacio sigan contando. La celeridad y brevedad compulsivas, la falta de antecedentes, de influencias, de fuentes respecto a la obra que se comenta, las omisiones respecto a su ubicación en la historia y a los acontecimientos contemporáneos, ese aislamiento que se limita a proporcionar unos pocos datos, prescindiendo de otras referencias que aquellas que conciernen específicamente a una producción en particular, más cierta confusión entre la información y la publicidad...

RE –Sí, sí, sí también de la centralidad de la actividad, o sea, el hecho de que tuviera esa página en ese semanario o en un diario como *El País*, indica la importancia cultural que había ganado el cine en pocas décadas. Un arte con vocación universal y popular. En el año 53 se vendieron en Montevideo casi 20 millones de entradas al cine, excluimos a los infantes y a los muy viejos y vemos que ese año hay una asistencia semanal al cine en el promedio de las personas activas. Ser influyente en ese ámbito, ser formador del juicio, implicaba actuar sobre una actividad verdaderamente masiva.

LBB –Quisiera agregar poco más a lo que decían Maxi, Mariana y también tú, Rodrigo, respecto a las diferencias que caracterizaban el ejercicio crítico de entonces y sus sucedáneos de actualidad, a sus juicios que valían como un verdadero *patrón*, en todos sus sentidos, no solo como modelo, también como el dictamen dominante del que dependía si el filme era recomendable o no. El autor anónimo o el seudónimo de quien no suscribe los datos que figuran en las crónicas actuales de internet, no logran ejercer la misma *influencia*. El término, sin embargo, ha dado lugar a un ejercicio de poder en otros casos, cuando se identifica al autor. En aquellos años, las rúbricas de Emir, de Despouey, de Martínez Moreno, de Di Maggio, de Lockhart, Mauricio Müller, Alsina Thevent, Herrera Mac Lean, otros, conformaban e imponían el gusto.

BM –Y un medio de comunicación atrás que respalda también esa firma, porque no parece lo mismo *YouTube*, que es como un no lugar, frente a una revista como *Cine Radio Actualidad* o un semanario como *Marcha*...



LBB –Me acuerdo que le había escuchado varias veces a Real de Azúa referirse a lo que entonces se denominaba “cultura axilar”, una especie metonímica que definía a quienes entraban al café, al cine, al teatro, al IAVA, paseándose con el semanario *Marcha* doblado bajo el brazo, un exhibicionismo claro pero discreto de la condición intelectual del *flâneur* en versión criolla.

ARP –Ya que hablamos de la crítica que se publicaba en la prensa, de su papel e impacto en los lectores, quizá sea necesario (es un tema a investigar) tener presente que no abarcó a toda la población, ni siquiera a todos los que iban al cine. Sobre todo, alcanzó a minorías urbanas ilustradas, lo que algunos han llamado una clase media con curiosidades nuevas y posibilidades adquisitivas mayores.

GG –Tomando en cuenta lo que dice Arturo, Hugo Alfaro –en *Navegar es necesario. Quijano y el semanario Marcha*, disponible en *Anáforas*– dice: “Cuando *Marcha* fue clausurada su tiraje andaba por los 30.000 ejemplares; a un promedio de 4 lectores por ejemplar, 120.000 lectores”. En casa se leía y era una casa del interior y de clase media trabajadora. Las tendencias actitudinales no siempre coinciden con las categorías sociológicas clásicas.

LBB –Sí, sí, nosotros, Paloma y yo, sobre todo, íbamos corriendo hasta el kiosco más próximo a comprar *Marcha* los viernes, temprano de mañana.

Salvo por experiencias propias o de allegados, creo que no es fácil, Gabriel, saber si estas publicaciones o sus contenidos llegaban a las clases trabajadoras o más humildes de la ciudad o del campo, si los silenciosos espectadores seguían o no los dictámenes de los mismos patrones, o de otros. Apenas ilustrativas son las observaciones de Serguei Eisenstein o de otras figuras cinematográficas sobre la campaña culturizante de los soviets que imponían concurrencias programadas al cine. Se cuentan anécdotas sobre la reacción de los paisanos procedentes de los koljoses, no iniciados en las técnicas cinematográficas del primer plano o del montaje u otros procedimientos metonímicos que el cine cultiva, salir despavoridos de la sala al ver una mano o una cabeza cortada en la pantalla

MN –Si nos detuviéramos en la crítica cinematográfica de Emir en *Anáforas*, observamos que escribió en publicaciones periódicas, mayoritariamente montevidéanas, de manera constante y activa durante una parte de su vida, principalmente la vivida en Uruguay hasta su exilio. Con su llegada a la Cátedra del *Department of Spanish and Portuguese Literature* en la Universidad de Yale, esta actividad periodística se vio detenida. Son más de 20 publicaciones donde hallamos artículos en relación al cine, la teoría y la crítica cinematográfica. Publicaciones como *Film*, *Jaque*, *Número*, *Clinamen*, *Cine Club*, *Marcha*, *El País*, entre otras. Pero es en el semanario *Marcha* y en el diario *El País* donde encontramos su mayor producción periodística.

Creo que Emir fue un crítico nato, un lector empedernido y un gran apasionado por las artes, entre ellas el cine. Como observó Lisa hace un momento, por recuerdos de Joaquín, su hijo, su mayor pasión fue el cine y eso se refleja en su escritura, en su vida.

En sus artículos podemos leer desde pequeñas reseñas de un estreno a largos escritos con discusiones de las más heterogéneas. En los artículos, como es de costumbre, uno va conociendo el nombre del director de una obra, su elenco, el equipo técnico, los productores, quien hizo la música, su trama, las primeras impresiones y aspectos que resalta el crítico o periodista. Pero como decían mis compañeros en este encuentro, cuando escribe Emir sobre un film, escribe sobre sus dimensiones estéticas, su arte, la técnica, la relación con la vanguardia del momento, los sucesos de un festival, la biografía de los artistas implicados, su vínculo con la dimensión histórica, filosófica, religiosa, psicológica, todo dentro de uno o varios artículos sucesivos. Recorre el film tanto dentro como fuera de la pantalla. Me pregunto ¿qué nos propone Emir en sus artículos?

Por mi parte, nos contestó con la invitación de Lisa el día de hoy, Emir nos invita a conversar, nos propone otra mirada más allá de lo propio del film y su relación con el espectador, plantea algo más profundo en su propuesta crítica.



LBB – Sí, su crítica se dirige a la búsqueda o a la aplicación de las dimensiones estéticas, no solo literarias, que le interesaban y que conocía muy bien.

ARP – Quiero aportar un mero detalle informativo y que tiene relación con las críticas cinematográficas de Emir, muchas de las cuales hemos recogido, digitalizado y están ahora libremente accesibles en *Anáforas*. La mayoría proviene de *El País*, aunque también escribí para revistas especializadas, como la que Mariana mencionó: *Film*. Pero hay que tener presente que, lamentablemente, en la búsqueda y digitalización de los artículos de Emir encontramos tropiezos porque algunos años están en reparación desde hace mucho tiempo....

LBB – En la Hemeroteca del Palacio Legislativo está completa y accesible...

ARP – Excelente. Por eso nos faltan algunos años, que aumentaría mucho más el número de comentarios...

MN – Sí, aun así, con esos números sin digitalizar, igualmente estamos hablando de cerca de 400 o 500 artículos de Emir sobre cine, teatros y crítica literaria.

LBB – Hay más, hay más. Incontables. No olvidemos las notas publicadas en *El País*, las de *Marcha*, las cartas que escribe desde Londres que tratan de teatro y de cine, las que publicó en *Film* y tantas otras. Están muy dispersas, hay muchas más.

ARP – Sí, hay otra parte que no tenemos nosotros. Si ustedes observan lo que publicó Emir, que nosotros hemos logrado reproducir, en revistas fuera del Uruguay, no vemos o no hemos encontrado en ellas notas sobre cine. Allí publica crítica literaria. Aunque hay toda una parte de sus artículos, especialmente los publicados en Estados Unidos, que nosotros no tenemos...

LBB – Ese es otro problema, y lo habíamos comentado con Joaquín, en esa conversación entre los tres que tú alentaste, Gabriel, en *Uni Radio*. ¿Cuál fue el problema o si realmente lo fue? Entiendo que cuando Emir estaba condenado a la prosperidad que le daba su cargo estable en la Universidad de Yale, y digo *condenado* a propósito, porque cuando Joaquín destaca los aspectos positivos que tuvo la designación de director del Departamento de *Spanish and Portuguese Literature*, e indudablemente fue así, tal como él dice. El sueldo que recibía por su cargo le dio las comodidades de una solvencia económica que le permitió olvidarse de toda preocupación por el dinero, que fue muy grave cuando quedó sin trabajo en Secundaria, sin la página de *Marcha* o, más tarde, cuando colaboraba en el diario *El País* y la más que escasa remuneración que recibía por sus artículos.

Por otro lado, ese estatuto académico le impuso severas limitaciones, a las que no estaba acostumbrado ni quería resignarse. Yale y, en general, otras

universidades norteamericanas requerían la necesaria especialización disciplinaria de sus docentes y de los departamentos en los que actuaban. Pero esa muy legítima exigencia implicaba restricciones respecto al ejercicio de otras actividades, la crítica sobre cine, por ejemplo, de teatro, de exposiciones, o de literatura en otras lenguas que no fueran las que definían las actividades de su cátedra. Cuando hablaba de problemas, me refería a ese en particular. Por eso le decía a Arturo que, al ingresar en el 69 a la Universidad de Yale, ya había dejado de publicar sobre cine... Tampoco disponía de un medio donde publicar asiduamente. Ni *Marcha*, ni publicaciones afines. De ahí en adelante, solo publicaría en revistas sobre temas literarios, condicionado por una frecuencia morosa que le era ajena.

GG –Ahí vemos realmente la ligazón con el medio de supervivencia y cómo, en ese pasaje que tú mencionas, Lisa, él tiene que cambiar de medios, ya no puede acceder a la inmediatez del diario, del periódico, del semanario.

MB –Arturo tiene razón. Falta mucho por recopilar y gran parte, por ahora, está fuera de nuestras posibilidades. Sin embargo, aun incorporando una ínfima parte de su acción, la página dedicada a Emir Rodríguez Monegal es caudalosa. Refleja nítida, pero parcialmente, la vastedad de una obra que parece no tener horizontes y que, a lo largo del proceso de creación y actualización derribó, desde el comienzo, cualquier pretensión de crear taxonomías o clasificaciones temáticas.

Alejandro Cabrera lo sabe bien, que persiguió los artículos de Emir por todas las páginas de *El País*. Recuerdo las conversaciones cuando, inocentes, creíamos poder reunir en secciones independientes los artículos sobre cine, teatro, pintura y literatura.

Habría sido una tarea titánica, pero, si ahora lo analizamos, también sería innecesaria. Emir viraba temáticamente dentro de sus propios artículos y sin forzarlo establecía paralelismos entre obras de diversas formas artísticas. Ahora diríamos que tiene una ambición interdisciplinaria que no solo no se lo limitaba a la comparación, tampoco lo hacía con los procedimientos de su análisis. Suena fácil, hasta que aceptamos abordar conjuntamente una pieza de música instrumental y una secuencia de cuarenta segundos de cine italiano.

Acaso esta misma actitud desbordante no está presente en sus obras monográficas. En sus análisis de las obras de Acevedo Díaz, por ejemplo, en *Ismael*, cuando opina sobre la correspondencia entre la presentación de personajes históricos por parte del autor de la novela y la acumulación historiográfica sobre esos mismos personajes.

Rodríguez Monegal escapaba constantemente de los nichos disciplinarios, hoy extendidos hasta el agobio. Una irreverencia necesaria para una nueva moral de los intelectuales de la segunda mitad del siglo pasado hasta ahora.

Ahora bien, en esa biblioteca total, es posible encontrar fácilmente algunos tópicos que le interesaban o, por lo menos, le atraían. Hay uno que me llamó la atención desde el primer momento que comencé a curiosear su obra: el exilio. Seguramente, un castigo muy usual ante la irreverencia. Es cierto; exilio, destierro y ostracismo es el destino de muchos, lo fue para otros tantos y lo será para muchos más. Una especie de *gran exilio del mundo* como titula un capítulo Emir en uno de sus libros sobre Neruda. Pero son demasiadas las personalidades que lo cautivaron y a las que, según Emir, el exilio les marcó sus obras. Recién mencionamos a Eduardo Acevedo Díaz, varias veces exiliado en Buenos Aires, lugar donde la pausa de la confrontación política le fue productiva, literalmente, según el propio Rodríguez Monegal. Esas circunstancias fueron atractivas para la creatividad y la densidad que la novela histórica exige. Y tanto lo fue que Emir compara Buenos Aires con Florencia y Acevedo Díaz con Dante.

También es el caso de Horacio Quiroga, donde estos cruces –o estas cruces– están presentes. Recordemos el libro *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga* publicado en 1968. Pablo Neruda también. Su muerte opacó otras tragedias, como su exilio durante el gobierno de González Videla. Exilio que es mencionado por Emir con muchos detalles y algunas ironías en el libro *El viajero inmóvil*, publicado en 1969 por Losada. Y lo hace también en un libro póstumo, publicado en 1989: *Pablo Neruda. El escritor y la crítica*. Para seguir cerca de Chile, Andrés Bello, considerado por Emir como una figura de talla continental, también sufrió el destierro, viviendo penurias en el Londres de principios del siglo XIX. Circunstancias que según Emir “impregnaron de nostalgia y harían fructificar en poesía”. El libro *El otro Andrés Bello* Emir lo publicó, en Caracas, en 1969.

Mencionando rumbos europeos, José Enrique Rodó. Esto podría transformarse rápidamente en un debate. Realmente creo que ese “viaje salvador”, así lo llama Emir, estuvo muy condicionado por el clima político. Recordemos que Rodó se va dos semanas antes de la elección de la Constituyente y los debates lo tenían como referencia. Emir se suma a la gran recopilación de las *Obras Completas*, publicada por Aguilar en 1967 en Madrid, redactando una Introducción, prólogos y las notas. Allí, a pesar de que no se extiende demasiado, hace un agradecimiento especial a Juan Pivel Devoto por facilitarle el acceso a buena parte del diario de viaje de Rodó, donde el autor de *Ariel* relata el final de su vida.

En el libro *Tres testigos españoles de la Guerra Civil*, del año 1971, Emir se detiene particularmente a estudiar la obra de algunos exiliados porque, aunque con muchísimas condicionantes –según él–, solamente ellos tenían posibilidad de contar abiertamente su cuento. Y allí va, tras Ramón Sender, Max Aub y Arturo Barea, narrando sus periplos y analizando los rasgos más destacados de sus obras.

Siguiendo con el periplo: algunos exilios voluntarios o podríamos decir menos condicionados. Rápidamente puedo pensar en Onetti o en el propio Borges. Dos autores que Emir puso en su centro. Ya algún compañero se detuvo en estos vínculos y no vale la pena extenderse.

Avanzamos y todos debemos estar pensando en esa trágica doble condición, como crítico que, atraído por la producción creativa en determinadas circunstancias, frecuentó exiliados y en persona lo vivió. El mismo Emir decía que el que escribe tiene mucho que contar de su vida en otras historias.

Alejandro Cabrera –Precisamente, quisiera referirme a dos textos suyos que lo relacionan, íntimamente, con la obra y figura de Juan Carlos Onetti. Son dos artículos, distanciados en el tiempo, que corresponden a momentos cruciales de su carrera. El primero, publicado en *Marcha* en febrero de 1944, es una reseña a propósito de la novela *Para esta noche*. En ese momento Emir tenía tan solo 22 años.

El segundo, “Mi primer Onetti”, fue publicado en el libro *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal* en 1987, dos años después de su fallecimiento. Tiene la cualidad y rareza de las condiciones extremas de su gestación: fue redactado en la casa de Lisa e Isaac mientras esperaba una ambulancia que lo llevaría al Aeropuerto Internacional de Carrasco dado su grave quebranto de salud. Las notas que Lisa supo tomar tenían la urgencia de una necesidad vital. Emir recuerda y reconstruye allí el mundo emocional de su adolescencia, cuando cursaba preparatorios en el Liceo Francés; y describe el sentimiento de admiración que la figura de Onetti provocaba en un grupo de compañeros estudiantes, entre ellos Carlos Maggi y Maneco Flores Mora, que lo consideraban un maestro de las letras.

Onetti ya era una leyenda, un viejo conocido, un faro que los fascinaba en la oscuridad. Todo el relato gira en torno a esa subjetividad que genera la magia de un monstruo inalcanzable. El tema no era menor porque apremiaba el tiempo. Señala Emir un hecho que fue crucial en su carrera: la publicación en *Marcha* de una reseña sobre una obra del autor, que tuvo la consecuencia inesperada de permitirle su primer encuentro con el escritor. La mencionada nota sobre *Para esta noche*.

ARP –¿La ubicaste y volviste a leer?

AC –A mi juicio es una pieza única en su género. Cuando la leí por primera vez me sorprendió enormemente por su audacia, su frescura y por su estructura persuasiva, muy cercana a la ironía. En su devenir textual, desde el punto de vista retórico, dibuja una suerte de espiral envolvente que manipula progresivamente los sentidos del lector en un *increscendo* de juicios adversos sobre la obra del autor, pero que culmina en una apoteosis de su figura.

El artículo, con sus argumentos críticos detallados y demoledores, provoca en el lector un sentimiento de ansiedad por saber el final. La detallada evolución del análisis no permite imaginar otro que no sea el derrumbe total de la obra. Pero ocurre que, en el cenit de ese recorrido, se presenta un juego de sensaciones opuestas, que motivan la sonrisa del lector por lo inesperado. Cito el párrafo final de los argumentos críticos y, posteriormente, la conclusión:

Incorre en fáciles recursos: la fatigante crueldad de Morosán, la excesiva Beatriz, la pureza de Victoria, el transparente simbolismo de sus personajes y escenas, del libro. Las últimas páginas (208 a 211) son casi ilegibles, por su hueco acento operístico, más algunos detalles premeditadamente asqueantes. El libro tiene 211 páginas y está dedicado a don Eduardo Mallea.

Todo el artículo, como les dije, tiene esta impronta, pero finaliza con el siguiente quiebre:

No hay en las letras uruguayas estrictamente contemporáneas de Onetti quien pueda emparejarse. Aparece solo, por la tensa calidad de su prosa, por la plenitud de su oficio de cuentista, por su urgente, obsesionante temática, por la promesa de realizarse plenamente como novelista. Porque tengo esa convicción, formulo los reparos arriba copiados.

Este juego de transformar argumentos fulminantes en simples reparos, de llevar al lector por un camino de verdad absoluta refutada al final, es la magia indiscutible que le da al autor comentado un aura de leyenda, y al crítico una indiscutible credibilidad. Indudablemente, Onetti quiso conocerlo impresionado por sus dotes de escritor.

MB – También en este caso crítica y vida se entrelazan...

AC – Sí, como adelanté, en el último párrafo de “Mi primer Onetti” Emir comenta que la mejor consecuencia de haber escrito aquella reseña fue su primera entrevista con el autor. Fue en el Tupí-Nambá, coordinada por Carlos Martínez Moreno. Hay un detalle en su relato que es central: en ese encuentro no hubo fluidez en la comunicación. Emir la consideró como una total “charada” que, si nos remitimos a la raíz francesa del término, significaría una conversación sin profundidad, superficial, pura cháchara. Sería como un juego de adivinanzas por mímica. Es lo que sucede cuando las palabras se desvanecen porque los interlocutores no se reconocen entre sí, por arrogancia o por puro ego.

En otro artículo publicado en *Marcha*, “Los psicodramas de Juan Carlos Onetti”, Emir escribe que este autor “crea en el espacio mágico de sus ficciones un psicodrama que le permite vivir y realizar al fin sus sueños hasta exorcizar del todo el carácter pesadillesco”.

Volviendo al momento de emergencia biológica en que se encontraba Emir cuando redactó estas memorias, el acto simbólico de recordar precisamente este evento fue una oportunidad para darle cabida y eclipsar el primigenio dolor de una ausencia: “conjurar la magia de una pureza extinta” en la forma de una confesión literaria.

El juego de espejos, el paralelismo y el espejismo se funden de forma encadenada. Los artículos son magníficos.

RE –Yo quería solamente charlar, pensar, que además de las posturas, porque las posturas son siempre objeto de polémica y en este caso creo que la más clara, la que sobrevuela todo es este enfrentamiento con los pro cubanos o los que estaban más embarcados en la aventura de la revolución latinoamericana y eso fue un abre aguas, de esto se ha dicho mucho, sin opciones de medianía. Más allá de ese gran enfrentamiento, sabemos que no es la única polémica que lo tuvo como protagonista y creo que en parte es la consecuencia lógica de un estilo deliberadamente polémico. Porque como adelantaba Bruno, y como se lee por ahí, encontró en Borges un maestro en el arte de la ironía y ese filo con el que se despachaba lo debe haber puesto en una posición incómoda en un Montevideo que tenía menos de un millón de habitantes y en el que supongo que el pequeño universo de personas, lectores y escritores propiciaría los encuentros o choques continuos. Hacer críticas, a veces afiladas, eventualmente hirientes a personas que uno se toparía en el café, en un periodo relativamente corto, es un oficio más o menos de riesgo. Defensivamente se podría elegir limar las puntas de las sentencias, dosificar las cosas o bien esquivar, en lo posible, la crítica local, pero esto implicaría el perjuicio que el principal crítico, o el que ocupa esa posición jerarquizada en el medio más prestigioso esquive, desatienda o desconozca una obra. Entonces, por un lado, la obligación de atender y por otro lado el riesgo de ofender.

Se puede leer, entre personas que han tratado retrospectivamente la obra crítica de Emir, cuáles han sido los puntos en los que ha estado flaco, digamos –si cabe– sus yerros. Uno, que está muy trillado, es si desatendió, comprendió, si valoró justamente la obra de Felisberto Hernández. Sobre esa objeción él ya ejerció una defensa. Creo que una defensa completa, tuvo el tiempo de hacerlo y en ella recordaba y ofrecía como prueba alguno de sus primeros artículos. Se ha escrito sobre eso y también se ha relativizado la consistencia de esa defensa. En todo caso tenemos los documentos en *Anáforas*, cada uno de nosotros puede recorrerlos y ver qué tan justo fue con Felisberto, si como él dice fue él quien lo descubrió o si ese descubrimiento fue un poco falaz como alguno sostiene.

Repasando los artículos que *Anáforas* ha podido compilar se encontrará, por ejemplo, la polémica con Carlos Maggi sobre el estilo de la nueva crítica, culminada con una carta abierta en *Marcha* en la que le deja un “vale por un

café”, circunscribiendo al boliche el alcance de las ideas de aquél. Otra, cruzada con Celia Mieres que, en el semanario comunista *Justicia*, había pretendido amparar a Asdrúbal Jiménez y a Alfredo Gravina de los juicios vertidos por Emir en *Marcha*. Se le nota cómodo en los intercambios, seguro de sus puntos de vista y más seguro de la efectividad de sus lances.

Aparece como un agitador al reprochar el envejecimiento del medio, se lo reprocha a *Entregas de la Licorne*, se lo reprocha al juicio de algún concurso. Es puesto en la fila de los reaccionarios por publicar un cuento de Borges y Bioy que satiriza las masas peronistas (“La fiesta del monstruo”), pero sea en el juicio o sea en defensa propia frente a lo que consideraba demagogia literaria, no abandona sus dotes de esgrimista, otra señal de respeto, quizás, por la literatura pura que aplaudía y hacía, a su modo, desde su trinchera.

Están también, por ejemplo, las polémicas con AUDE, esa agremiación de escritores a quién enfrentó por su actuación e influencia en los concursos literarios de la época y de quienes, en una muestra de poder de fuego, proponía su integración como un Ente Autónomo más en el presupuesto del Estado para recompensar su “devoción oficialista”. Asumo que esa postura, publicada, sostenida y salpimentada con acusaciones de “parasitismo” le acarreó problemas con un núcleo de personas. Conjeturo también que ese núcleo habrá recibido con complacencia las incómodas acusaciones que cayeron sobre *Mundo Nuevo* y ahí opera la voluntad de creer, de atender la defensa o dar crédito a las acusaciones porque van en favor de la incordia acumulada.



Sospecho que ese desgaste, cierto confinamiento al que está expuesto el crítico en la forma que Emir entendía y ejercía su oficio, conspiró para que, llegada la hora, una cierta revancha se extendiera silenciosa por un medio sacudido por sus brillantes embates.

LBB –Es cierto, la feliz brevedad aforística hace memorables sus comentarios o dictámenes, similares a las condensaciones que tanto admiraba en el estilo de Borges, sin descartar el modelo común que fue para ambos Oscar Wilde y la muy personal inclinación epigramática de sus ironías.

BM –Es el crítico con más enemigos, afirma Real de Azúa. Hoy hablábamos de crítica complaciente, una cosa así, aunque de ser así no sería crítica, pero en realidad él se planta desde la Generación del 45 diciendo que lo anterior vendría a ser complaciente y a uno de los tantos que ataca es a Julio J. Casal. Hacía pocos años que había muerto y escribía este tipo de cosas: “Casal solo conoció una de las formas, tal vez la más primitiva, del análisis literario: la alabanza. Su práctica instauró lo que he llamado el *casalismo* y que es ejemplar de la actitud crítica de toda una generación: la que en 1940 tenía el poder”.

RE –En algún otro texto habla de un *Neo-casalismo*, como concepto a esta cuestión de pasarse la mano por la espalda, pero también Casal era el emprendedor, el hacedor de publicaciones y no solo eso de las asociaciones de amigos que se devuelven elogios o se referencian mutuamente. En ese enfrentamiento con esa forma de estar encontramos, creo, una de las explicaciones a la incomodidad del Emir protagonista contemporáneo.

LBB –Son varias las manifestaciones del fastidio de Emir respecto a esa crítica demasiado complaciente, demasiado amistosa para que se tomara en cuenta como crítica. Pero, más allá de la indulgencia sistemática, los panegíricos del casalismo revelaban mecanismos propios del ambiente literario que no carecen de interés, pero, claro, de otro orden. Me temo que Emir fue demasiado severo, cruel más de una vez, diría. Es cierto que Casal elogiaba demasiado y, conociendo su entorno, demasiado previsiblemente, pero más allá de esas condescendencias poco críticas, debió reconocer que *Alfar*, la revista de Casal, presentaba un enorme interés.

RE –Pero creo que hay una diferencia en lo que es el deber ser para cada uno. Para Casal probablemente la misión era otra que para Emir y ahí la diferencia.

BM –Uno es un crítico y el otro es algo así como un divulgador. *Exposición de la poesía Uruguaya*, el volumen de más de 700 páginas que Casal editó con Claridad en Buenos Aires, es una selección de toda la poesía uruguaya publicada desde sus orígenes hasta 1940, basado en un criterio cuantitativo y exhaustivo por sobre la calidad. Eso le parece una aberración a Rodríguez Monegal; se supone que la función del crítico es emitir un juicio, seleccionar en base a criterios estéticos. La postura de Casal es más bondadosa, por llamarla de alguna forma.

LBB –Sí, de acuerdo, Rodrigo, Bruno, tan bondadosa como para implicar la abstención del juicio y de proponer información suficiente para que el lector juzgue. Si es así, en este caso, me pongo del lado de Casal, no del de Emir.

RE –También me parece otra cosa de la que alguna vez hemos hablado. Un Emir armado para señalar el error, a veces lo hacía y lo hacía como un reto público, digamos, y eso cuando la polémica más atendida, la que tiene con Rama sobre Carpentier y la edición cubana de *El siglo de las luces* se le vuelve en contra. El afán de la exactitud, que es una parte del ser riguroso, claro que cuando alguien lo aplica sobre otro como como norma, queda expuesto a la minuciosidad del que busca contrarrestarlo.

BM –Quizás no le quedó tiempo suficiente a Emir para hacer una revisión de su propia obra, teniendo en cuenta su muerte bastante repentina. Tal

vez con el desarrollo de esas memorias, que quedaron inconclusas, hubiera formulado alguna autocrítica más extensa. Nunca lo sabremos.

LBB –Tal vez algún día se puedan recuperar esas cincuenta y tantas páginas que llegó a escribir y quedaron inéditas. Habrá que seguir investigando sobre su paradero. Ahora bien, respecto a los malentendidos concernientes a su “enconada” crítica contra la obra de Felisberto, de la que se le hace culpable, sería indispensable revisar sus escritos para aclarar y fundamentar tantas acusaciones y tan severas condenas. En primer lugar, conviene recordar que fue Emir el primero en publicar una nota sobre Felisberto, el 15 de junio de 1945, referida a *Por los tiempos de Clemente Colling*, donde destaca los contactos y diferencias de la narrativa de Felisberto con obras de Proust, Kafka y Rilke. Es cierto que publica una segunda nota, entre otras notas suyas en *Climamen*, donde parece ensañarse con el autor de *Nadie encendía las lámparas*.

Hasta ahí el estereotipo, la inercia de una acusación que se repite desde hace décadas, sin lecturas, con demasiada inquina, un tópico (tanto lugar común como tema) que bastaría para anular el resto de su obra monumental... Pero ¿por qué no se recuerda que hubo más de una retractación de dicho y de hecho? Habría que reconocer los entretelones –tal vez no estrictamente literarios, si todo lo humano no lo fuera– que derivaron su lectura hacia una actitud crítica contradictoria respecto a lo que habían sido sus pronunciamientos previos y, sobre todo, respecto a los hechos posteriores. No vale la pena recordar el hiperconocido arrepentimiento de André Gide, encaramado en el bastión de Gallimard, y su violento rechazo de los manuscritos de *À la recherche du temps perdu* de Proust, ni recordar también las vicisitudes de su célebre autor hasta que encontró la hospitalidad a medias de la editorial Grasset donde se publicó, a cuenta de autor, la novela más importante de los últimos tiempos. (El *Quijote* me impide decir “de todos los tiempos”). Me parece un tema importante, y por eso me permito extenderme solo para mencionar un hecho insólito en su favor y en contra del psitacismo de un discurso trillado por tantos y desde hace largas décadas. ¿Acaso no prevé la justicia el arrepentimiento del condenado como atenuante?

Es necesario tener presente que Emir fue el único que organizó, y nada menos que en Nueva York en 1976, un homenaje a *Marcha*, publicado por el N.º V de la revista *Fiction*, de gran circulación entre la gente del ambiente *highbrow* neoyorquino. En esa revista, que está en *Anáforas*, además de escribir la Introducción, Emir traduce y publica cuatro cuentos que considera representativos de la mejor narrativa uruguaya difundida desde *Marcha*: Benedetti, Onetti, Martínez Moreno y “El cocodrilo” de Felisberto. Para contextualizar la calidad de esa antología, incluye también “La fiesta del monstruo” de Borges y Bioy Casares, porque fue en *Marcha* donde este cuento se publicó por primera vez. Solo al pasar, señalo, además, la controversia que mantuvo con Ana Hernández, la muy ortodoxa hija de Felisberto y Amalia Nieto, cuando

Emir solicitó su autorización para publicar, en una importante colección de libros en inglés, un cuento de Felisberto. La autorización le fue negada.

Asombra la entereza de Emir ante acusaciones redundantes y la arbitrariedad de rechazos sistemáticos, demasiado desalentadores. El silencio unánime, masivo, fue la impronunciada respuesta a sus réplicas, más las agresiones de otra índole que no cesaron. Contrasta esa fuerza anímica y profunda con su voz, pequeña, modulada, casi íntima, tanto frente a la clase en el Liceo Miranda, en el IAVA, en las tantas conferencias, los domingos de mañana, por ejemplo, en el cine Luxor, que le recordaba a Mariana, frente a un auditorio colmado. La misma voz que se oye en sus diálogos con Domingo L. Bordoli (algunas están en *Anáforas*, gracias al *Archivo de la Imagen y la Palabra* del SODRE), en un diálogo con Octavio Paz sobre poesía inglesa en la televisión mexicana. En su última conferencia, el 4 de noviembre de 1985 en la Sala Vaz Ferreira. ¿Cómo definirías, Gabriel, desde tu campo musical, una voz pequeña?

ARP –Precisamente, el tipo de crítica que practicó Rodríguez Monegal, y varios otros críticos literarios en otros lugares, por lo menos de Occidente, evaluaba y juzgaba tanto a antecesores como a sus coetáneos. Al hacerlo, eventualmente, podía no entusiasmarse con algún autor u obra que, tiempo después, adquiriría una figuración distinta. Es lo que cabe esperar de esa forma de ejercicio de la crítica, que no rehúye implicarse con lo que están escribiendo sus contemporáneos y arriesga un juicio, una valoración, que sostiene y fundamenta un punto de vista y frecuentemente polemiza. Su ausencia se nota negativamente en la actualidad, pues ya no existe más. Ya no tiene espacio en la prensa escrita por razones que trascienden a nuestra peculiar historia literaria y se repiten en muchos lados, donde también hubo críticos al modo que él lo fuera, casi omniscientes, voraces en sus lecturas, independientes en sus juicios, con un estilo que los acercaba a los lectores y servía para orientarlos, para formarlos..., por tanto, muy influyentes y, sin quizás, temidos.

LBB –Es cierto, Arturo. No solo fue un lector ávido sino un investigador que llevó a cabo sus pesquisas en bibliotecas, museos y en la selva más agreste cuando le interesó, sin dejar de advertir, al mismo tiempo, los acontecimientos que ocurrían en las ciudades y tierras que se extendían a las márgenes de los ríos o de la cordillera, o las que bordean ambos océanos o los desiertos del continente y sus fronteras escarpadas o borrosas, o los países del Caribe, y más allá. Habría que evitar, sin embargo, el vértigo de listas que se prolongan demasiado, porque sospecho que no fue la curiosidad geográfica ni el gusto por conocer otros paisajes ni las ansias de aventura las que hayan orientado sus pasos en todas las direcciones imaginarias de América. Si vale formular alguna hipótesis a esta altura, la atribuiría a sus más ambiciosos desafíos y a la decisiva contribución de Emir al crecimiento y consolidación de literaturas que expresan la visión latinoamericana.

Con frecuencia se hace referencia a que, convencido Emir como Rodó, como Borges, Paz, Wilde, Proust, Eliot y tantos otros, de la inextricable fusión de las nunca opuestas crítica y creación, un tema que estudia específicamente en uno de sus escritos teóricos más notables, apostaría a que sus ejercicios literarios, docentes y periodísticos, fueron fundamentales para la expansión de la que se denominó en su momento “nueva literatura latinoamericana”, de su irradiación mundial como un todo integrado por partes bien diferentes.

La fundación y publicación de *Mundo Nuevo*, la revista radicada en París, con el fin de abarcar desde allí, desde lejos y sin privilegiar ningún centro latinoamericano, impulsó la dinámica de la producción literaria del continente que más le importaba, en años de la segunda mitad del siglo XX.

Otro de sus mayores y más ambiciosos desafíos fue, desde muy temprano y como bien se sabe, la estrecha vinculación que entabló y lo unió a Borges como el estudioso mayor de su obra, de las especulaciones poéticas de su universo infinito que dieron lugar a corrientes filosóficas, literarias, artísticas. Sus críticas fueron, son fundacionales.

ARP –Si bien no fue el único, no fueron muchos entre nosotros los lectores de la literatura brasileña, a la que Rodríguez Monegal prestó mucha atención. Y eso tiene que ver, al menos en parte, con su biografía e hizo que pudiera hacer un valioso aporte para el conocimiento, en nuestro ámbito, de la literatura de ese enorme país vecino que, creo, en la actualidad volvió de nuevo a casi desaparecer...

