



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

26 | 2024

Escritores investigadores: ¿literatura de investigación?

Hugo Fontana, en nombre propio

Hugo Fontana, en son nom proper

Hugo Fontana, on behalf of himsel

Lucia Campanella



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/15777>

DOI: 10.4000/lirico.15777

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Lucia Campanella, «Hugo Fontana, en nombre propio», *Cuadernos LIRICO* [En línea], 26 | 2024, Publicado el 20 febrero 2024, consultado el 01 agosto 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/15777> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.15777>

Este documento fue generado automáticamente el 1 de agosto de 2024.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

Hugo Fontana, en nombre propio

Hugo Fontana, en son nom proper

Hugo Fontana, on behalf of himsel

Lucia Campanella

Introducción

- 1 Hace ahora justamente diez años, el escritor uruguayo Hugo Fontana (1955-2022) tenía el raro privilegio de que el protagonista de uno de sus libros, el ex-tupamaro Héctor Amodio Pérez, mencionara esa obra como parte de sus motivos para volver, o intentar volver, a la arena política uruguaya. En efecto, en la conocida como “primera carta de Amodio”, recibida por varios medios de prensa uruguayos en marzo-abril de 2013, Pérez mencionaba con desprecio el libro de Fontana como una iniciativa comercial, “para que Hugo Fontana se hiciera con unos pesos a mi costa”, pero añadía un inesperado distinguo de índole filológica: el libro de Fontana sería “lo que algunos llamaron novela y no es más que un mediocre pastiche” (Pérez 2013). Dejando de lado la no tan mediocre tradición del pastiche como género literario, se le podría dar la razón a Pérez en que el texto publicado en 2001 es un texto híbrido, donde conviven desde su doble título el género novela y el nombre propio de un personaje de la historia política reciente del Uruguay (*La piel del otro. La novela de Héctor Amodio Pérez*). El libro de Fontana no adopta como principio compositivo la imitación de estilos ajenos propia del pastiche, sino la yuxtaposición de fragmentos de testimonios de varios protagonistas no identificados de la historia de la mencionada guerrilla, con algunas intervenciones autorales. Sin hacer del ex-guerrillero y presunto traidor un experto en cuestiones de géneros literarios, llama la atención que Pérez identifique con una imitación lo que es una fundición de textos “originales”, producidos con un afán testimonial. La distinción de Pérez, bien que esgrimida como forma de menosprecio, enfrentando la alta novela y el bajo pastiche, permite reflexionar sobre un tema central para este artículo: la noción de documento histórico y su devenir en el marco de la ficción novelesca.
- 2 *Los nombres propios. Emir Rodríguez Monegal* (2021), último libro publicado en vida por Fontana, comparte con la “novela de Amodio” esa hibridez genérica, señalada en ambos

casos por la presencia del nombre del biografiado en el título. Publicada en coincidencia con el centenario del nacimiento del eminente crítico uruguayo y con un rescate de su figura propiciado por las autoridades de las instituciones culturales uruguayas, *Los nombres propios* reúne una biografía ampliamente documentada con una trama policial paralela. Según su editor, Martín Fernández, durante la escritura, Fontana siempre se refirió al libro como “un libro sobre Emir”, es decir un ensayo, que “se fue para el policial, para el mundo de la novela” sin que fuera esa la intención inicial (intercambio personal, 1.8.2023). El escritor también ha declarado en entrevistas a la prensa carecer de la técnica propia del biógrafo como para poder llevar a cabo su proyecto (Fontana 2021b). Esta aceptada imposibilidad de escribir un ensayo biográfico hace eco, aunque por motivos diversos, a la que enfrentó Rodríguez Monegal, quien a su muerte dejó inconcluso un proyecto de autobiografía en varios tomos, del que solo llegó a publicarse uno (Rocca, 2010: 136). De este texto truncado, Fontana toma parte del material para su novela —término que si no aparece en el título como lo hacía en la otra obra citada, enmarca la lectura desde la mención “narrativa” que indica la colección a la que pertenece y que puede leerse en la cubierta del libro.

- 3 Compuesta por doce capítulos sin numerar, cada uno de ellos a su vez dividido en dos partes indicadas con números romanos, y una adenda firmada por Joaquín Rodríguez Nebot, uno de los hijos de Rodríguez Monegal, la novela se abre con un diálogo entre los periodistas de *El Radical*, Núñez y Lamas, personajes recurrentes de la ficción de Fontana. El centro argumental es el brutal asesinato de un profesor de literatura, Esteban Austin, originario de Lavanda, que se encontraba en la ciudad (una no nombrada pero reconocible Montevideo contemporánea a la publicación) para investigar sobre Emir Rodríguez Monegal. Con este crimen absurdo como disparador, la intriga se desarrolla en y desde las conversaciones de los personajes, que informan y glosan para el lector los avances (y más bien la falta de avances) de la investigación policial, acodados en el Bar Andorra. La función del detective, personaje ausente de la novela, es cubierta por ambos periodistas, el primero de la sección policiales, el segundo de economía, a quienes se adiciona ocasionalmente el inspector y luego comisario Domenech. Este leve desenfoco de roles (es Lamas, que hace la crónica económica, quien más entiende de los crímenes; Domenech es más versado en literatura que los dos periodistas), no atenta sin embargo contra los convencionalismos del género *noir*: personajes derrotados por la vida, que mantienen conversaciones algo banales aunque de tinte metafísico, y que no tienen esperanza ni en la resolución del crimen ni en la posibilidad de llegar a algún tipo de verdad. Sus diálogos se entretajan con el texto académico (y a veces no tanto) en el que Austin estaba trabajando, con las indagaciones que Delma, la compañera del asesinado, continúa realizando sobre el tema, con fragmentos de la obra de Rodríguez Monegal, con cartas y otros textos de la época, evocados a turno y sin presentación, e intercalados con ocasionales intervenciones de un narrador externo. Esta multiplicidad de voces dificulta el develamiento de la autoría del crimen que suponemos inherente a la ficción policial. El hecho de que desde la contratapa se dé una clave de lectura que indica al lector que el asesinato de Austin es una forma de evocar el asesinato simbólico de Rodríguez Monegal en el campo cultural uruguayo muestra hasta qué punto el dispositivo de la ficción policial es insuficiente para comunicar por sí sólo ese mensaje.
- 4 La intrincada estructura narrativa de *Los nombres propios* hace de ella una obra coral, en la que la mano del autor parece perderse. Es posible, sin embargo, rastrear la posición de Fontana entre los defensores de Rodríguez Monegal, figura polémica en el campo

cultural uruguayo, a raíz de su presunta vinculación con la CIA en los años sesenta y de una larga enemistad y competencia con Ángel Rama. No obstante, la trama policial, diseñada para dar cuenta de los ataques sufridos por el crítico, no siempre acompaña dócilmente y en ocasiones hasta entorpece el relato biográfico. Este artículo se propone indagar en qué medida *Los nombres propios* puede leerse como un posicionamiento del autor en torno a la relación entre ficción e historia.

“la impronta de una novela, la pasión, el devenir de una novela” (Fontana, 2021b)

- 5 Según explicara el autor, y confirma su editor, a un trabajo de investigación histórica siguió un proceso, no está claro hasta qué punto voluntario, de ficcionalización. Este ropaje novelesco puede identificarse en estrategias que se superponen y que generan una sobreabundancia de índices ficcionales. Análisis en primer lugar la puesta en funcionamiento de un dispositivo metaficcional y, luego, la construcción de personajes igualmente afectada por este impulso, con el objetivo de mostrar cómo, por su propia coexistencia y exceso, conspiran contra el relato biográfico de fondo.
- 6 Ya desde la segunda página, en el primer diálogo de Núñez y Lamas, la novela se propone como un ejercicio metaficcional en el que cada elemento narrativo da lugar a una reflexión sobre el funcionamiento de la narración. Así sucede con los personajes, cuando Lamas cuestiona su existencia y su desaparición: “¿Nunca tuvo la sensación de estar al borde de la desaparición, de desvanecerse de un momento a otro? A mí me pasa seguido, y siempre lo atribuyo a que alguien se está olvidando de mí” (Fontana, 2021a: 8). Este señalamiento de los personajes como seres ficticios se va acentuando en las primeras páginas, y es remarcada por el narrador externo, que de manera explícita señala a Núñez y Lamas como protagonistas literarios, aunque de otro autor: “Hay noches en que parecen dos personajes sacados de un cuento de Morosoli” (28). Es en boca de Lamas que aparecen otras sentencias sobre la ficción y la imposibilidad de pensar lo real por fuera de las convenciones narrativas: “todo es trama, Núñez. Y todo el mundo no hace otra cosa que tejérla” (49). También la figura del escritor aparece, asociada a la falsedad, “los escritores son muy mentirosos” (29). Si bien estos apartes metafictivos se concentran en la primera parte de la novela, como para dejar asentado ese carácter, a mitad de trayecto es Lamas nuevamente quien se encarga de recordar al lector su existencia de papel “Alguien nos deletrea”, dice (no tan) enigmáticamente (122). Antes, ambos periodistas habían reflexionado sobre la similitud entre autor y personaje: “Todo escritor es un personaje de sí mismo, Núñez” (68), dice Lamas antes de ensayar un listado de autores y personajes correspondientes. El juego se termina con un sintético “Onetti a Larsen. Fontana a Lamas” (*ibid.*), que no solamente incluye al autor en la diégesis sino que, mediante el subterfugio de una sentencia doble y en espejo (Larsen sería a Onetti lo que Lamas es a Fontana), esconde un *continuum*.
- 7 Es que Lamas es, antes de ser un personaje de Fontana, uno de Onetti, así como Lavanda, la ciudad de la que provienen Austin y su pareja, es también una creación onettiana. Significativamente, cuando Fontana evoca esa filiación, parte de un “homenaje constante” (Fontana 2021b) que le rinde al admirado escritor, no recuerda la primera novela de Onetti en la que aparece Lavanda, *Dejemos hablar al viento* (1979), sino la posterior *Cuando entonces* (1988), donde el periodista Lamas es protagonista. En la pluma de Fontana, Lamas y Lavanda ya habían aparecido en *La última noche frente al río*

(2006) y en *El agua blanda* (2017). En *Los nombre propios*, el policía Domenech, quien comparte algunos rasgos con el Medina de *Dejemos...*, encarna el vínculo más claro con la creación onettiana, declarando, por ejemplo, “que conocía Lavanda como la palma de su mano, como si él mismo la hubiera inventado” (Fontana, 2021a: 18) y más adelante asegurando que “quien fundó Lavanda no se olvidó de nada” (164). Estos guiños sobre el origen de Lavanda se repiten en voz del narrador, que considera a Lavanda como un lugar que es “pura imaginación, la arbitraria y meticulosa fantasía de un réprobo” (21). El propio Austin opina, según consta en sus escritos, que Lavanda es “un lugar más propenso a la soledad y al monólogo, diseñado evidentemente por un melancólico” (31). Como veremos más adelante, no solo hay homenaje al maestro sino que el uso de *Cuando entonces* como subtexto influye directamente en el alcance político de *Los nombres propios*.

- 8 Una vez que el carácter ficticio y metaficcional del relato está bien establecido, es posible detenerse en la creación de los personajes, sobre los que propongo distinguir tres operaciones diferentes: carnavalización, estereotipación y generación de una “realidad ampliada”.
- 9 El primero de los casos se corresponde claramente con el diseño del asesino, personaje clave de la intriga policial que aparece aquí bajo unos ropajes grotescos. La primera descripción policial –periodística que tenemos de él ya va en ese sentido: “un hombre viejo, entrado en kilos, con una chalina naranja o roja al cuello y una gabardina negra que le llegaba hasta las rodillas, el rostro irascible o feroz. Drácula en botines de cuero marrón. Seguramente un disfraz, una máscara” (Fontana, 2021a: 8). El único testigo del crimen, un conserje de hotel, vacila en la descripción del asesino para después agregar con sorprendente precisión que se parecía a Aristide Bruant (1851-1925), el compositor, cantante y dueño de cabaret francés. El identikit generado por las autoridades va sin embargo en otra dirección, señalándole como militante de izquierdas: “coincide con cierto fenotipo que pululaba cincuenta años atrás. Barba, ceño fruncido, una mezcla de furia e inspiración...” (27). No contento con firmar su crimen por partida doble, dejando junto al muerto el libro *La CIA y la guerra fría cultural*¹ y una cita de Tirso de Molina sobre la traición, el asesino envía cuatro cartas a la prensa. Cada una de ellas evoca, en línea con la cita de Tirso, desavenencias entre escritores e intelectuales: la primera trata sobre la pelea entre Lope de Vega y Roque Hernández; en la segunda se suman, en un siglo de oro marcado por el odio y las traiciones, Góngora, Quevedo y Cervantes; la tercera se proyecta sobre el momento contemporáneo evocando una disputa en torno a un lío de faldas entre Sartre y Camus; la última, finalmente, se centra en la rivalidad entre las autoras y hermanas Margaret Drabble y A.S. Byatt. El asesino, por su parte, aparece insinuado en otros lugares de la trama, señalándose ya no como individuo sino más bien como fuerza amenazante. Así, lo encontramos rondando los primeros encuentros de un Rodríguez Monegal niño con su padre de adopción (45) o persiguiendo a Delma, la compañera de Austin en los pasos que da en la ciudad luego del asesinato (128).
- 10 En el asesino se conjugan entonces dos temas centrales de la novela, que conviene distinguir aunque, como se verá, no sean más que uno solo. Por un lado, “la enemistad entre escritores” (Fontana, 2021a: 235), explorada a través de las anécdotas de las cartas, que se proyecta sobre la disputa histórica entre Rodríguez Monegal y Ángel Rama. Por otro, la guerra fría cultural, dimensión del conflicto internacional que convoca a los historiadores en las últimas dos décadas, especialmente a partir del libro

de Stonor Saunders. La identificación del asesino como “comisario político”, es decir, un representante del régimen que tiene por misión la de vigilar la fidelidad al mismo, se hace evidente cuando aparece como parte del público de un discurso de Fidel, en el que este explica (o intenta explicar) la ausencia de Ernesto Guevara de Cuba (167), y más adelante formando parte del grupo de agentes policiales que detienen al poeta cubano Heberto Padilla (236-237). El mismo narrador se pregunta, a partir de un escrito en el que Rodríguez Monegal afirma que “la literatura acaba por escapar a los esfuerzos de los comisarios, de cualquier bando que sean” (160), cómo caracterizar a un comisario político:

¿Cómo se puede imaginar a un comisario? ¿Alguien se ha puesto esa tarea sobre los hombros? ¿Cómo vestirlo, dotarlo de fisonomía específica, hacerlo hablar, ofrecerle mirar a la distancia o en su azaroso derredor, otorgarle pasión, capacidad de cortejo, tristeza? ¿Son los comisarios capaces de sentir alegría o dolor? ¿Son capaces de diferenciar entre un ser vivo y un objeto vivo? ¿Visten gabardinas, chalinas al cuello? (*ibid.*).

- 11 El asesino aparece muerto en las últimas páginas de la novela, flotando en la escollera y envenenado con talio (Fontana, 2021a: 281). Es un final digno de la imaginería de la guerra fría que se venía construyendo en la novela adicionando al asesino una pareja de personajes secundarios, “dos hombres jóvenes, con pasaje panameño o eslovaco, no importa, y perfecto dominio del idioma” (163), que llegaron a la ciudad juntamente con Esteban Austin y realizaron una serie de movimientos misteriosos, “como pasa en las películas de espías” (250), antes de esfumarse. Contribuyen a este ambiente las menciones dispersas a agentes de inteligencia y contrainteligencia, seguimientos, purgas en las fuerzas del orden, que crean una subtrama nunca del todo explicitada y que puede afectar intrigas de política internacional diferentes pero que se presentan como análogas; la pareja de presuntos espías podría estar “tomando un vodka con sus amigos Lugovói y Kovtun, o un ron con Raúl, o un bourbon con Trump, vaya uno a saber” (281). En ese sentido, la novela de Fontana gana al ser leída en conjunto con la ya mencionada *Cuando entonces*, de Juan Carlos Onetti, novela breve publicada en 1988, en la que la prostituta Magda es brutalmente asesinada por su involucramiento, sentimental y no político, con un oscuro personaje militar, centro de intrigas locales e internacionales.
- 12 Parte esencial del relato policial, los personajes femeninos que salpican la novela son tratados con los mismos contornos gruesos que los espías. Aquí, sin embargo, el autor pisa un terreno más ambiguo, puesto que estos personajes son, por sus nombres inequívocamente mencionados, seres históricos que participaron de la vida de Rodríguez Monegal. La formulación estereotipada de los personajes femeninos no afecta solamente a aquellos provenientes del mundo real, sino también al único personaje femenino puramente ficticio, Delma. Es a propósito de ella que Lamas aporta otra de sus máximas “Las mujeres siempre son lindas o feas” (Fontana, 2021a: 67), desde la que es posible concebir a los demás personajes femeninos. Las sucesivas parejas de Rodríguez Monegal aparecen bajo el signo de la comprensión y la complicidad, o de la desidia y el furor.
- 13 Zoraida Nebot, su primera esposa, actriz y poeta, es retratada “ajena y furiosa, al tanto de sus numerosas infidelidades” (100), quien gracias a algún aporte económico del crítico “se ocupa de criar a sus dos hijos” (107) mientras Rodríguez Monegal está en Chile, y que, luego de una temporada con él en Londres, rompe definitivamente “harta de sus infidelidades” (111) y regresa con sus hijos a Uruguay. Aparece entonces en

escena la segunda esposa, Magdalena Gerona, fina crítica teatral, que en la novela no es más que “una divorciada de cierta alcurnia, madre de tres niños” (108), con quien Rodríguez Monegal tendrá un tercer hijo. A raíz de ese parto, “Magdalena caerá en una depresión que no la dejará salir de su alcoba” (158), a lo que se suma el descalabro de su fortuna familiar. Esto sucede durante la estancia parisina de la familia ampliada de Rodríguez Monegal. París, ciudad de tentaciones, “repleto de mujeres, francesas para colmo” (204), que el crítico no puede ignorar, más aún teniendo en cuenta el contraste con la realidad hogareña “[la] casa donde juegan cuatro niños ruidosos, donde su mujer, cada tanto vuelta a abrazar por la depresión, no sale de su dormitorio en todo el día” (*ibid.*). La escritora, crítica y traductora estadounidense Suzanne Jill-Levine, veinticinco años menor que Rodríguez Monegal y que fue su pareja por un periodo en los años 1970, es presentada insistentemente como “la niña de Godard”. Con “apariencia cercana a la de una adolescente: cabello castaño a la altura de los hombros, flequillo, minifalda y botas” (218), Jill-Levine es en la novela “un tibio y delicioso tiro de gracia a su descompuesto matrimonio” (229), que desencadena el regreso de Magdalena y la prole a Uruguay. Una última pareja, la brasileña Selma Calasans, “parecía el complemento perfecto a la personalidad austera y a veces sarcástica de Emir” (262) a pesar de que la pareja enfrentará problemas porque este último “a veces, tenía reacciones inesperadas” (*ibid.*). El último personaje histórico en aparecer es la hija del crítico, Georgina Rodríguez Nebot (1947-2018), quien tras el regreso de París “se había incorporado a los tupamaros” (257). Cuando Georgina “es detenida y encarcelada” en 1972, “su militancia política es, al menos para su padre, casi desconocida” (*ibid.*). Georgina pasará cinco años en prisión –periodo durante el cual se efectiviza el control militar del país, el golpe de estado tuvo lugar a mediados de 1973– hasta que las gestiones internacionales de su padre logren su exilio (258). El reencuentro de un Rodríguez Monegal ya muy enfermo, en su última visita a Uruguay, con “algunas de las mujeres de su vida” (277), da un cierre optimista y conjunto a los trayectos de los personajes femeninos de la novela.

- 14 Otra operación, que guarda algunas similitudes con la anterior, es la que se aplica a tres personajes que Delma encuentra en su intento por continuar la investigación de su esposo. Se trata de un hijo del crítico (70-74), de un profesor “calvo, de barba y lentes sin montura, con una ensayada voz de barítono” (146) y de una profesora, “risueña” (222), de “discurso generoso” (223), que defiende a Rodríguez Monegal y se duele de la manera en la que fue tratado por sus contemporáneos uruguayos. Si bien ninguno de los tres aparece bajo su nombre, para cualquier lector familiarizado con el campo literario vernáculo es posible recuperar sin dificultades la información de estado civil omitida. En estos tres retratos, Fontana se libra a un ejercicio de “realidad ampliada” donde, manteniendo los rasgos de fondo que permiten reconocer de quién se trata en cada caso, exagera algunas de sus características. Esta sobrecarga puede ser ligera y afectuosa, como en el caso de la profesora o puede habilitar la caricatura, como en el caso del profesor. Al hacer interactuar a Delma, personaje exclusivamente de ficción con estos personajes híbridos, se abre un canal entre las dos dimensiones, la histórica y la novelesca, una estrategia limpia y efectiva, en tanto que el cruzamiento se da en esos tres contados episodios, generando la sensación de que el autor controla las esclusas entre ambos universos.

“¿Ese hombre era tan importante?” (Fontana, 2021a: 12)

- 15 La pregunta del título la hace Núñez a Lamas en dos ocasiones y en ambas obtiene una respuesta positiva. La segunda vez, Lamas se explaya más:
- En su momento lo fue, y debería seguir siéndolo [...] De todas maneras, la importancia que Rodríguez Monegal tuvo en su momento, en medio de enfrentamientos políticos, de acusaciones, de odios y envidias, se debería haber diluido. Sin embargo, todo indica que estudiar su vida y su obra podría desmantelar algunas de las fantasías con las que los uruguayos nos pensamos a nosotros mismos desde hace muchos años. (179-180)
- 16 La respuesta de Lamas explicita una posición, que iría a contrapelo de una opinión extendida en Uruguay. Según se pone en boca de diversos personajes, en especial de la profesora, mediante el desinterés y la invisibilización, se ha atentado contra la influencia y la trascendencia de Rodríguez Monegal en el contexto uruguayo. Ese “crimen perfecto” (270) ha estado rodeado de silencio, por lo que los encargados de rehabilitar su memoria, como el Austin de la ficción, son castigados por su “intención de resucitar un nefasto fantasma” (38), como señala el asesino en su primera carta. Entramos entonces en el análisis del elemento histórico-ensayístico del libro, teniendo presente que la construcción del personaje en el ámbito biográfico, más aún en una biografía que es también una reconstrucción de un campo cultural, no es del todo ajena al quehacer ficcional. Dos formas de acercarse a la materia histórica del relato tienen, de hecho, una fuerte impronta literaria: el acercamiento simbólico a la escritura biográfica y la hagiografía.
- 17 En el primer caso, se trata de explorar el ejercicio especular que constituye el escribir la biografía de un biógrafo, quien además reconoce que su trabajo sobre las vidas ajenas no es otra cosa que un intento de autobiografía. El estudio de las vidas de escritores fue un género al que Rodríguez Monegal se dedicó de manera intensa, produciendo influyentes biografías literarias de autores como Borges, Neruda, Quiroga o Bello, que la novela se encarga de repertoriar. El texto cita algunas reflexiones sobre el trabajo del biógrafo hechas por el mismo crítico, “uno escribe durante toda su vida sobre un enorme número de hombres y mujeres [...] hasta que un día se da cuenta de que en realidad lo que ha estado haciendo es escribir su propia autobiografía” (10), a lo que se añade otra consideración suya en el mismo sentido: “Después de muchos años de escribir crítica que yo consideraba muy objetiva, he venido a caer en la cuenta de que no estoy escribiendo más que mi autobiografía” (220). De ahí la naturaleza simétrica de lo que se proponen Austin y el propio Fontana: encontrar en la obra que Rodríguez Monegal produjo sobre otros los rastros de la historia del crítico, al tiempo que esa construcción narrativa tendrá como producto, indefectiblemente, una biografía propia de su autor, ya sea el del investigador de la ficción, como el del escritor de la realidad.
- 18 El juego de reflejos en torno a las (auto)biografías ya escritas y la que encierra la novela se manifiesta a través de la metáfora del espejo, que aparece sobre la mitad del relato y se va intensificando conforme se acerca el desenlace. Desde la primera mención “La historia es un espejo: los esperpentos anidan en el bisel” (133), se establece una conexión entre el material documental y el espejo, sin olvidar la existencia de desviaciones y deformaciones de la historia, que se esconden en sus márgenes. La figura del espejo se identifica así con Rodríguez Monegal, quien sentía, según testimonia una

persona cercana, “fascinación por los espejos” (262). El relato repasa algunas fotos donde los espejos lo hacen aparecer por partida doble: “detrás del grupo un ropero en cuyo espejo se duplica el rostro de Emir a modo de un Jano doméstico” (182), o en esta otra donde se lo ve “en riguroso traje [...] detrás, un espejo enorme donde se duplica su rostro a modo de un Jano doméstico” (187). La figura de Jano, dios bifronte que conoce el pasado y el futuro, podría ser también la del biógrafo, en la ilusión de totalidad que genera el indagar y escribir la vida de otros. Del mismo modo, la relación especular entre individuo y escritura, es otra forma de concebir la biografía, tal como se revela en el marco de un capítulo que lleva por título “Esto es un espejo”. Allí se refiere un ejercicio de arte conceptual de Luis Camnitzer, quien en un encuentro de artistas en Venezuela en 1967 en el que Rodríguez Monegal participó, “reparte pequeñas etiquetas entre los invitados con frases como ‘Esto es un espejo. Usted es una frase escrita’” (201). El pequeño papel se transmuta en orden de expulsión, cuando el gobierno uruguayo de facto prohíbe al crítico la entrada al país:

Unos meses después, en otro de sus tantos regresos a Uruguay, cuando pisa el aeropuerto de Carrasco, el funcionario que lo recibe le pone entre las manos un trozo de barro cocido, resto de una vasija deshecha [...] Tiene una inscripción. Esto es un espejo. Usted es una frase escrita. En el óstracon alguien ha grabado “Emir Rodríguez Monegal”. Ese soy yo. Ha llegado la hora de no volver. (220)

- 19 En una última aparición, el espejo nuevamente devuelve la imagen de un texto, cuya interpretación revela algo sobre la persona reflejada; al reflexionar sobre padres e hijos en algunas obras de la literatura latinoamericana, Rodríguez Monegal escribe que “lo desiertos de América están llenos de seres desesperados en busca de su identidad” (268), a lo que el narrador agrega “escribe, y la sentencia es un espejo y él es esa sentencia” (*ibid.*).
- 20 El otro aspecto relevado es el de la hagiografía, término que uso no en su sentido estricto, sino para dar cuenta de la mirada más bien benevolente sobre el biografiado. Es cierto que en contados momentos Rodríguez Monegal es brevemente puesto en cuestión, como cuando se comenta el posible error que tuvo en su interpretación de *El siglo de las luces* (118), o cuando Lamas se impacienta frente a lo que considera una fingida modestia del crítico “¡Por favor, Emir Rodríguez Monegal! ¡Vamos a terminar pensando que usted fue efectivamente el simulador del que todos sus enemigos le acusan!” (220). Sin embargo, en la medida en que el relato avanza hacia su máxima tensión, en torno al episodio de la financiación de la revista *Mundo Nuevo* por la CIA, se va diseñado un campo enemigo creciente y que sobreviviría hasta hoy. Así, el narrador externo explica que tempranamente la labor crítica de Rodríguez Monegal comienza a ser mal recibida en un contexto en el que cada autor pretende ser un nuevo maestro, pero que el crítico “es demasiado sincero y demasiado confrontativo y también demasiado petulante como para moverse con habilidad dentro del bazar” (79). Mucho más adelante, cuando se integre a la vida académica estadounidense, esas cualidades nuevamente le serán fatales: “sigue siendo un blanco fácil: su capacidad de trabajo y su talento provocan [...] los mismos enconos” (227).
- 21 Los debates literarios se tornan pronto en debates políticos, en los que la opinión de Rodríguez Monegal tiene la virtud de la moderación, pero conlleva la enemistad de sus colegas. Su talento y sinceridad son entonces los responsables de que sea “el escritor uruguayo con más enemigos de la historia” (222) como lo dijera Real de Azúa y lo recuerda la profesora. La peculiaridad es que sus nuevos enemigos eran otrora sus compañeros, como lo señala Lamas “fueron sus amigos de otros tiempos quienes más

insistieron con el tema. Lo echaron del país” (106). Esos mismos escritores que participarán, por ejemplo, en un número especial de la revista de Casa de las Américas dedicado a Uruguay en 1966, “han sido, son o se convertirán en feroces enemigos de Emir” (189). Además, otros personajes que constituyen el campo cultural comparten esa animadversión por el crítico, como explica Domenech: “hay gente en el gobierno que todavía sigue odiando a Rodríguez Monegal. En el gobierno y en muchos otros lugares. Basta darse una vuelta por la Facultad de Humanidades para tropezar con una ristra de enemigos que siguen buscando venganza” (104). Estas consideraciones, que afectan el campo cultural y político reciente y contemporáneo tienen consecuencias en la ficción, dado que revisitar la figura de tan malhadado crítico no puede ser más que “un ajuste de cuentas, un acto de ambigua justicia” (109), como dice Lamas a propósito del libro que Austin preparaba. Acto reparatorio que, dado que las circunstancias no han cambiado, conlleva un riesgo incluso a décadas del punto álgido de los acontecimientos, como sigue diciendo Lamas: “de pronto investigar a Rodríguez Monegal es mucho más peligroso de lo que uno piensa” (104).

“¿o es que la Guerra Fría sigue en curso?” (Fontana, 2021a: 209)

- 22 La pregunta se la hace Domenech, a propósito del asesinato de Austin: “¿Escribir la biografía de un réprobo sigue siendo motivo para matar? Eso pasaba décadas atrás” (*ibid.*). La posición del relato, como la del autor, es que “seguimos viviendo en guerra fría” (Fontana, 2021b), más allá de que el conflicto se prosigue por otros medios, “nuevas estrategias y menos sangrientas”, como sigue diciendo el policía (Fontana 2021a: 209). Se reúnen de ese modo en la novela el “crimen perfecto” del crítico mediante el silenciamiento, en la historia, y el asesinato que da inicio al relato ficcional. Es necesario sin embargo señalar que la “realidad histórica” es siempre una interpretación, una lectura de lo sucedido, más aún cuando se trata de una realidad relacionada al mundo literario. Podría acusarse al autor, entonces, de caer en una paradoja, cuando por un lado declara que seguimos “dividiendo el mundo en malos y buenos” (Fontana, 2021b) y, por el otro, construye un relato que toma partido por el protagonista. De hecho, el adjetivo “réprobo”, que en la novela se aplica también a Onetti y señala a un condenado a una pena eterna por haber contrariado la heterodoxia religiosa, rima con la hagiografía, que presenta a ese mismo condenado como blanco de odios injustificados.
- 23 Los sucesos recientes parecen darle la razón a Fontana, aunque con el signo opuesto al denunciado en la novela. De hecho, su publicación se enmarca en un regreso a la figura de Rodríguez Monegal al ámbito público, propiciado por las nuevas autoridades (que comenzaron su mandato en 2019, cuando una coalición de centro-derecha ganó las elecciones) del Ministerio de Educación y Cultura y la Biblioteca Nacional del Uruguay. En 2021, por ejemplo, el Ministerio abrió una convocatoria a artículos sobre la vida y obra de Rodríguez Monegal, que fueron publicados en una revista de periodismo cultural en línea llamada por sus iniciales, *ERM*². Ese mismo año, el Ministerio organizó un debate sobre el “caso Padilla”, punto de inflexión entre intelectuales latinoamericanos y europeos y el gobierno comunista cubano, que es evocado explícitamente en la novela. A fines de 2022, la Biblioteca Nacional publicó un número especial de su revista dedicado a Rodríguez Monegal, dirigido por la especialista Lisa

Block de Behar, quien inspira el personaje de la profesora y es citada directamente en la novela, además de mencionada en la contratapa. Ese número, compuesto por treinta y cinco artículos, muchos de ellos de críticos de trayectoria, fue presentado en diversas ocasiones en 2023³. No hace falta ser un analista político para establecer una relación entre la reaparición de debates de hace medio siglo, que dejan en una posición poco elegante a parte de la *intelligentsia* de izquierdas vernácula (la novela repasa, por ejemplo, las tomas de posición de escritores uruguayos a favor de la represión y el autoritarismo de la revolución cubana en temas culturales) y esta rehabilitación de Rodríguez Monegal en el campo cultural, en la que sin duda la novela de Fontana juega un rol.

- 24 La pregunta es cuál es ese rol. Una pauta de respuesta proviene del hecho de que Fontana eligió (hasta donde le es dado elegir a un escritor), participar en la conversación sobre el campo cultural vernáculo desde la obra literaria y no desde la biografía intelectual que podría haber escrito y para la que realizó una investigación consecuente. De ese modo, el autor se distingue de la gente “que se ha hecho especialista en esas desavenencias de hace más de medio siglo como si aún estuvieran vigentes, y escriben libros y tesis” (145). La novela, excesiva y plagada de referencias metaficcionales está, en la lectura que propongo, subrayando la imposibilidad de acercarse con moderación a este asunto. La evidente simpatía que Fontana siente por su biografiado y que toma la forma de la hagiografía antes mencionada, se enmarca en un universo polarizado en el que no tomar partido no es una opción. Es un universo simétrico, como la biografía misma: “queriendo escapar de los polos en pugna, la intelectualidad latinoamericana cae vertiginosamente en los polos en pugna. *Mundo Nuevo* y *Casa [de las Américas, la revista]* se reflejan proporcionalmente inversas, azogue infiel en una misma época que las comprende a ambas” (200). La obra previa de Fontana muestra que el autor es en general poco afecto a las voces de autoridad que clausuran la interpretación de los hechos. El desarrollo de la trama ficcional paralela, hiperbólica y hasta molesta, muestra en qué medida para Fontana no es posible pensar a Rodríguez Monegal por fuera del decorado de una guerra fría cultural que, como lo muestran los últimos acontecimientos del campo político-cultural uruguayo⁴ arriba mencionados, puede concebirse como persistente.

BIBLIOGRAFÍA

Fontana, Hugo, *Los nombres propios. Emir Rodríguez Monegal*, Montevideo, Estuario, 2021a.

--- “Hugo Fontana: «La mayor virtud de Emir fue su autonomía, su independencia, aunque también aquello por lo que pagó el costo más elevado»”, entrevista realizada por Natalia Mardero y Lucía Campanella para “Oír con los ojos” en *Radiomundo*, 29 de agosto 2021b. Web. Consultado el 13 de marzo de 2023.

Onetti, Juan Carlos, *Cuando entonces*, México DF, Diana Literaria, 1988.

Pérez, Héctor Amodio, “Amodio Pérez: todas las cartas del mítico guerrillero tupamaro devenido en ‘máximo traidor’”, *La República*, 24 de mayo 2013. Web. Consultado el 8 de marzo de 2023.

Rocca, Pablo, “As Armadilhas Da Memória: História E Mito Em Emir Rodríguez Monegal”, *Topoi, Revista de História*. v. 11, n. 20, junio 2010, Rio de Janeiro, Programa de Postgrado en Historia Social de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, p. 136-148.

NOTAS

1. De la periodista e historiadora británica Francis Stonor Saunders, cuya edición original *Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War*, data de 1999.
2. Ver sitio web del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay: <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/erm>
3. Ver sitio web de la Biblioteca Nacional del Uruguay: <https://www.bibna.gub.uy/biblioteca-nacional/presentacion-de-la-revista-n-18-de-la-biblioteca-nacional-dedicada-a-emir-rodriguez-monegal/>
4. Y no solamente, véase por ejemplo la reciente aparición en el ámbito público (a través de fragmentos publicados en *Youtube*) de la filmación de la confesión forzada de Heberto Padilla, y el documental producido en base a esas imágenes por el cineasta cubano “disidente” Pavel Giroud (*El caso Padilla*, 2022).

RESÚMENES

Los nombres propios. Emir Rodríguez Monegal (2021) es la última novela publicada en vida por el periodista y escritor uruguayo Hugo Fontana (1955-2022), cerrando así una obra donde la ficción documental, especialmente de corte político, ocupa un lugar destacado. Publicada en coincidencia con el centenario del nacimiento del eminente crítico uruguayo, *Los nombres propios* reúne una biografía ampliamente documentada con una trama policial, que sin embargo, no siempre acompaña dócilmente y en ocasiones hasta entorpece el relato biográfico. Este artículo indaga cómo en esta obra puede rastrearse un posicionamiento del autor en torno a la relación entre ficción e historia.

Los nombres propios. Emir Rodríguez Monegal (2021) est le dernier roman publié de son vivant par le journaliste et écrivain uruguayen Hugo Fontana (1955-2022), clôturant ainsi une œuvre dans laquelle la fiction documentaire, en particulier celle de nature politique, occupe une place prépondérante. Publié à l'occasion du centenaire de la naissance de l'éminent critique uruguayen, *Los nombres propres* associe une biographie abondamment documentée à une intrigue policière qui, cependant, n'accompagne pas toujours le récit biographique avec docilité et parfois l'entrave. Cet article explore la manière dont la position de l'auteur sur la relation entre la fiction et l'histoire peut être retracée dans cette œuvre.

Los nombres propios. Emir Rodríguez Monegal (2021) is the last novel published during the lifetime of Uruguayan journalist and writer Hugo Fontana (1955-2022), concluding a body of work in which

documentary fiction, especially political documentary fiction, holds a prominent place. Published on the occasion of the centenary of the birth of the prominent Uruguayan critic, *Los nombres propios* combines an extensively documented biography with a crime plot that does not always follow meekly the biographical, and occasionally even hinders it. This article explores how the author's position on the relationship between fiction and history can be traced in this work.

ÍNDICE

Palabras claves: Hugo Fontana, Emir Rodríguez Monegal, biografía, ficción, guerra fría cultural

Keywords: Hugo Fontana, Emir Rodríguez Monegal, biography, fiction, cultural cold war

Mots-clés: Hugo Fontana, Emir Rodríguez Monegal, biographie, fiction, guerre froide culturelle

AUTOR

LUCIA CAMPANELLA

Universitat Oberta de Catalunya, España

Marie Skłodowska-Curie Fellow, UE

lcampanella@uoc.edu