

ALEJANDRO LÁMBARRY
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
ALEJANDRO PALMA CASTRO
FELIPE A. RÍOS BAEZA
(COORDINADORES)

La letra

M

ENSAYOS

SOBRE
AUGUSTO
MONTERROSO

AFÍNITA EDITORIAL
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

ISBN: 978-607-8013-38-8

LA LETRA M
ENSAYOS SOBRE AUGUSTO MONTERROSO

Alejandro Lámbarry
Alicia V. Ramírez Olivares
Alejandro Palma Castro
Felipe A. Ríos Baeza
(coordinadores)

Wilfrido H. Corral • Kevin Perromat • Felipe A. Ríos Baeza
Alicia V. Ramírez Olivares • Jonathan Gutiérrez Hibler
An Van Hecke • Alejandro Lámbarry
Juan Rogelio Rosado Marrero • José Sánchez Carbó
Francisca Nogueroles • Alejandro Palma Castro
Fernando Morales Cruzado • Marcos Eymar
Javier Hernández Quezada • Joseph Wager
Alma G. Corona Pérez • Diana Isabel Hernández Juárez
María Selene Alvarado Silva • Samantha Escobar Fuentes



Colección

Transeúnte

AFÍNITA EDITORIAL

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La edición de este libro se financió con recursos del PROFOCIE 2014

Para la publicación cada colaboración y todas en su conjunto se han sometido a dictámenes de pares y de los sellos editoriales respectivos bajo dictamen «doble ciego».

Esta obra es resultado de los trabajos del Cuerpo Académico «Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas». Integrantes: Dra. Alicia Verónica Ramírez Olivares (responsable), Dr. Alejandro Palma Castro y Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry.

Primera edición 2015

© D.R. 2015 BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
4 Sur, núm. 104
Centro Histórico, C.P. 72000
Puebla

© D.R. 2015 Por las características editoriales:
AFÍNITA EDITORIAL MÉXICO S. A. DE C. V.
Golfo de Pechora núm. 12-B
Lomas Lindas, C. P. 52947
Atizapán de Zaragoza
Estado de México

ISBN: 978-607-8013-38-8

Queda prohibida, salvo excepción prevista por la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

ÍNDICE

Introducción	11
<i>Alejandro Lámbarry</i> <i>Alicia V. Ramírez Olivares</i> <i>Alejandro Palma Castro</i>	

PRIMERA PARTE METATEXTO

Tito <i>inquit</i> : hablar de un crítico, literario, siempre es difícil	23
<i>Wilfrido H. Corral</i>	

«Como si tuviera la menor importancia». Ironía, imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra de Augusto Monterroso	41
<i>Kevin Perromat</i>	

«Acá sólo Tito lo saca»: la metaliteratura sumergida en la obra de Augusto Monterroso	69
<i>Felipe A. Ríos Baeza</i> <i>Alicia V. Ramírez Olivares</i>	

Escritura y silencio: hacia una genealogía literaria en <i>Lo demás es silencio</i> de Augusto Monterroso	85
<i>Jonathan Gutiérrez Hibler</i>	

SEGUNDA PARTE
EXTRATEXTO

«Para Augusto con un abrazo de Miguel». El maravilloso mundo de las dedicatorias en la biblioteca de Monterroso 113
An Van Hecke

Augusto Monterroso, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas: un proyecto literario desde la figura del lector 139
Alejandro Lámbarry
Juan Rogelio Rosado Marrero

«Soñaba con una gran insurgencia». Centroamérica y su literatura en textos testimoniales de Augusto Monterroso 159
José Sánchez Carbó

TERCERA PARTE
TEXTO

Monterroso, héroe sin atributos 185
Francisca Noguerol

El hueco en la escritura de Augusto Monterroso desde la inscripción oral 199
Alejandro Palma Castro
Fernando Morales Cruzado

El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso 223
Marcos Eymar

Las limitaciones animalistas de Augusto Monterroso 247
Javier Hernández Quezada

Aproximaciones a la obra de Augusto Monterroso: la lógica y el binarismo 267
Joseph Wager

Los buscadores de oro (1993). Un trozo de algo probablemente titulado: Augusto Monterroso 295
Alma G. Corona Pérez

La peligrosa letra e de Monterroso 317
Diana Isabel Hernández Juárez
María Selene Alvarado Silva

CUARTA PARTE
PARATEXTO

La magia de las palabras de Augusto Monterroso: la *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto literario en *La palabra mágica* 333
Samantha Escobar Fuentes

Semblanza de autoras y autores 361

INTRODUCCIÓN

ALEJANDRO LÁMBARRY
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES
ALEJANDRO PALMA CASTRO

Ha pasado medio siglo de la implosión de las figuras del autor y la obra; una implosión que los reaccionarios profetizaban como el fin de la literatura. Al final cambió la jerga teórica, cambiaron algunas prácticas de escritura y lectura, se quedó atrás la foto del autor —mirada misteriosa al vacío, gato o libro en mano, biblioteca de fondo—, el formato bíblico del texto y la interpretación que buscaba arquetipos y cifras cabalísticas. Obtuvimos, en cambio, más textos —«más» porque siempre los hubo— con una relación declarada, y a veces una variación mínima, con otros textos; más poéticas y narraciones metaficcionales; más textos que se seguían escribiendo en las cubiertas, los índices, en las solapas del libro. El autor se amoldó al concepto de Walter Benjamin de «productor»: aquel que despliega las piezas del rompecabezas para que el público o lector las una. Si entendemos la importancia de este cambio de paradigma en la historia literaria, entonces debemos coincidir en la importancia de un libro que analice a uno de los autores que más contribuyeron a la apropiación del mismo en lengua española; hablamos de Augusto Monterroso.

El primer libro de Augusto Monterroso (conocido entre sus allegados como *Tito*), autor mexicano y centroamericano —no hay problema en mencionar las dos tradiciones— es, desde el título, una parodia a una práctica de consagración canónica. *Obras completas (y otros cuentos)* compila cuentos de sátira política —«Míster Taylor», que le fascinó a Pablo Neruda y fue causa

para que Monterroso estuviera catalogado como «escritor peli-groso» en el *Index of censorship*—, sátira social, cuentos sobre el acto de creación, la labor del crítico e intelectual, la locura explicada desde la confusión del narrador y un minicuento. Lo literario es tema de discusión y motivo de innovación formal: se presenta en el título como una crítica al aparato de consagración del campo literario y adquiere en el texto formas tan diversas que, incluso, 50 años después, los críticos todavía no saben bien a bien cómo definir, o si en realidad hay algo nuevo que definir como lo es la *minificción*.

Lo que sigue a *Obras completas (y otros cuentos)* son variaciones, como entendió el concepto Milan Kundera en *El libro de la risa y el olvido*: recurrencia de un motivo y contrapuntos de motivos distintos. Los motivos de Monterroso son la búsqueda de la novedad formal y las temáticas del campo literario y, en menor medida, el campo político. De esta manera, en su segundo libro tenemos la actualización del género didáctico —antimoderno por excelencia— de la fábula. Las suyas serán, sin embargo, fábulas abiertas, sin moraleja. Tenemos, después, la obra indefinible que se construye como red imaginaria que traza el vuelo de una mosca: «El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo». ¹ A esta obra cumbre, donde el género de lo misceláneo reclama un valor en sí mismo, le sigue un dispositivo explosivo de novela (en la que el protagonista sale quijotesicamente del texto para diseminar la duda y el cuestionamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio), un libro de entrevistas —«único género literario que ha inventado nuestra época»—, ² libros de ensayos, biografías breves y autobiografía. La experimentación e innovación formal es constante.

En 1967, fecha en la que ya había escrito su primer libro de cuentos, y en el que escribía de manera simultánea *La oveja negra y demás fábulas*, *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio*, Monterroso escribió en un cuaderno personal:

1. Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1991.

2. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara, 2001.

Siento que no puedo encontrar la forma de expresión adecuada. En mi interior bullen una cantidad de ideas y sentimientos para expresar con los cuales no encuentro una forma. Todas me parecen gastadas, anquilosadas, ridículas o cursis. Pensar que un cuento debe tener nudo y desenlace me horripila. Las formas demasiado modernas no puedo usarlas puesto que todo el mundo las usa. Decididamente, no encuentro mis expresiones. Soy demasiado perezoso para buscar nuevas, mías. No sé qué voy a hacer. ³

Esta insatisfacción constante le servirá de impulso para la innovación formal y la creación de textos que polemiquen sobre el acto de creación —o no creación: «yo no escribo, edito»—, las poéticas literarias —con decálogos de 10+2— y lo que es un libro —por medio del *non-book*—. Su visión particular de la literatura, como un campo con sus propias leyes que influyen, no obstante, en la dinámica de lo social y lo político, le dará también una perspectiva crítica frente a aquello que rebasa el texto. En su producción se cuestiona, por un lado, la manera aparentemente azarosa en la que se consolidan ciertos autores, la importancia del juicio y la aceptación de los pares en esta consolidación, la apropiación y recreación de un canon que refleje los gustos y rechazos de una época; y, por el otro, la representación simbólica de identidades subordinadas que se rebelan y la figura del autor como representante y traductor de una comunidad política (en su caso Centroamérica).

Monterroso es un autor de su tiempo: uno de innovación y cuestionamiento constante. A diferencia de otros autores que descubrieron su poética en lo que antes se consideraba un género menor, en la metafiction, en una o varias innovaciones formales, Monterroso la descubrió en la misma *búsqueda*; lo que Paz define como la tradición moderna de la ruptura: «el

3. A. Monterroso, *Augusto Monterroso Collection. Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University, Notebooks, «Caja 1».*

cambio perpetuo es su principio». ⁴ Las variaciones en Monterroso son tan originales y diversas que nos permiten un acercamiento sumamente diverso a su obra. Por esto hemos decidido una clasificación del libro a manera de prisma de luz. El texto se refracta en todas las temáticas con las que ahora podemos estudiarlo: metatexto, paratexto, intratexto, extratexto y, claro, el texto en sí mismo. La clasificación demuestra la amplitud del proyecto literario de Monterroso y nos sirve también para delimitar su campo de estudio, que ha sido hasta ahora amplio, profundo y no exento de polémicas.

Desde la primera sección temática, «Metatexto», abrimos la sección con un ensayo incomparable de uno de los estudiosos de cepa de la obra de Augusto Monterroso: «Tito *inquit*: hablar de un crítico, literario, siempre es difícil». Vertido como profunda reflexión sobre la postura del escritor guatemalteco-mexicano como crítico literario, en su ensayo, Wilfrido Corral nos sorprende con la siguiente frase: «es obvio que Tito no era ni quería ser un crítico literario». No obstante, comienza una genealogía desde notas y reseñas publicadas antes de su primera obra, en revistas y diarios, para demostrar una actitud crítica constante en la cual se distingue la sencillez pero la profundidad de juicios, la pertinencia a aspectos generales de la literatura, y sobre todo, una «ética personal» que distingue su obra. Es así como Corral concluye: «En lo que se podría llamar la crítica de Tito hay dos coordenadas principales: para él la reacción natural de un crítico es comparar, la otra es que la lectura permite a uno transmitir la felicidad que siente al hacer lo que uno ama». Con este ensayo, el destacado crítico ecuatoriano nos lega un importante aprendizaje desde la obra de Monterroso.

Continúa la sección con el trabajo de Kevin Perromat, «*Como si tuviera la menor importancia*». Ironía, imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra de Augusto Monterroso», donde realiza una pormenorizada argumentación

sobre la importancia que el mundo literario cobra en el trabajo literario del autor de *Movimiento perpetuo*. Es desde las figuraciones e imaginarios irónicos en varios de sus textos que Monterroso desliza sus ideas sobre la figura del autor en el siglo XX, tal como incluso a él mismo le tocó vivirla en el marco del denominado «boom latinoamericano». A pesar de ser un tema ya abordado por la crítica, Perromat aclara que esta escritura «muestra y contribuye a ensanchar las fallas del modernismo y el posmodernismo literarios, pero no deja de ser una búsqueda de revitalizar los valores y formas patrimoniales como objetivos estéticos universales y absolutos».

Alicia V. Ramírez Olivares y Felipe A. Ríos Baeza, abordan desde la sugerencia crítica, «*Acá sólo Tito lo saca*»: la metaliteratura sumergida en la obra de Augusto Monterroso», un tema poco conceptualizado en los textos monterrosianos: la metaliteratura. Nuestro autor revisado nunca explicitó una *ars narrativa*, sin embargo, una lectura atenta permite hallar los rasgos generales para componer e interpretar una concepción de la literatura singular como la de Jorge Luis Borges, Roberto Bolaño o César Aira. Cierra esta sección, «Escritura y silencio: hacia una genealogía literaria en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso» de Jonathan Gutiérrez Hibler. Apoyado en la propuesta de genealogía de Michel Foucault, Gutiérrez Hibler propone revisar las huellas, el silencio, de aquello que se transgrede o traspone en la novela *Lo demás es silencio* para, finalmente: «establecer un breve esbozo de los elementos que podríamos plantear a futuro como una genealogía literaria a partir de las funciones del autor y la emergencia del compilador en un ejercicio apócrifo de ficción».

Nuestra segunda sección, «Extratexto», comienza también con una profunda conocedora de la obra de Augusto Monterroso: An Van Hecke. Ella revela en «*Para Augusto con un abrazo de Miguel*». El maravilloso mundo de las dedicatorias en la biblioteca de Monterroso» su experiencia al visitar la biblioteca personal del escritor en la Universidad de Oviedo. Convierte dicha visita en una interesante reflexión a partir de

4. Octavio Paz, *Los Hijos Del Limo: Del Romanticismo a La Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 22.

varias dedicatorias en los libros de autores de diversas generaciones. Sin embargo, una la detiene a retomar el asunto del juego literario: una vieja edición del *Quijote* dedicada a secas por un tal «Miguel». Es así como Van Hecke revela que «en las dedicatorias, al igual que en sus cuentos, su novela o su autobiografía, se revela siempre una reflexión en torno a la literatura, una problematización del estatuto del texto y una interpretación de la literatura como un constante juego entre autor y lector». Seguidamente, Alejandro Lámbarry y Juan Rogelio Rosado Marrero se dedican a realizar un análisis comparado entre tres cuentos de Monterroso, Sergio Pitol y Vila-Matas para ponderar la posición e interpretación del lector devoto; un acercamiento poco recurrido por la crítica literaria hispanoamericana pero que, a la vista de los resultados obtenidos en este ensayo, abre nuevas perspectivas de estudio para comprender ciertas estrategias tendientes a consolidar un campo literario. Finalmente, José Sánchez Carbó diserta sobre el compromiso político de Monterroso a propósito de la situación sociopolítica en Centroamérica. «Soñaba con una gran insurgencia». Centroamérica y su literatura en textos testimoniales de Augusto Monterroso rastrea, desde un cuerpo de testimonios, la posición política constante y congruente desde su juventud guatemalteca a partir de las reuniones de la bohemia alrededor de la revista *Los sucesos*. Una posición que se ubica a favor de *las causas perdidas* y *los dominados*; aunque con prudente distancia política, pues el correr de los años en la historia de Centroamérica desde la mitad del siglo xx a la actualidad resulta compleja cuando no contradictoria.

La tercera sección titulada «Texto» empieza con el artículo breve de una de las académicas más importantes de la crítica literaria hispanoamericana del siglo xx y xxi, especializada además en Monterroso. Se trata de Francisca Noguero, que aborda las temáticas de la biografía y la autoficción en «Monterroso, héroe sin atributos». Escritor de vanguardia con respecto a la minificción, el género híbrido y la meta-ficción, Monterroso lo es también por su interés en textos bio-

gráficos, memorias y diarios. Este artículo aporta claridad en una línea de investigación poco estudiada pero que, seguramente, será desarrollada en un futuro. Después de un recorrido de la obra completa de Monterroso concluye que el autor realiza una autorepresentación negativa desde una poética de lo excéntrico, lo pequeño, lo menor. A continuación, Alejandro Palma Castro y Fernando Morales Cruzado vuelven a *Lo demás es silencio* en «El hueco en la escritura de Augusto Monterroso desde la inscripción oral», para analizar el testimonio de Carmen Torres desde el marco crítico de los recientes estudios sobre la inscripción oral en la literatura y la trascendencia del testimonio como una forma discursiva de resistencia. De tal manera que esta tendencia a ubicarse fuera del sitio de legitimación literaria permite avizorar un hueco (o una «diferencia», en términos derrideanos) donde el lector reconstruye el sentido de la escritura y su poder simbólico. Por su parte, Marcos Eymar en «El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso» señala la importancia de llevar el error a la escritura como un elemento textual, así como un elemento de reflexión. Equipara este acto al *ars poética* de Homero en el verso 359 y lo empata con lo que en la obra «Yo sé quién soy» trata sobre algunos errores de escritura que tiene *El Quijote*; más allá de esta escritura del error sobre la obra magna de Cervantes, Eymar recalca ese juego en torno al error en el que cae el escritor-personaje. Por tanto, lo que nos muestra es una crítica sobre la lectura y también sobre la escritura.

Javier Hernández Quezada, en «Las limitaciones animalistas de Augusto Monterroso», aduce que Monterroso rejuvenece el género de la fábula en *La oveja negra y demás fábulas*. Nos habla sobre el uso de la *animalidad* como una forma del escritor para acentuar el caos social y de las instituciones que rigen a la humanidad; pero este uso es con una firme intención al servicio del autor, lo que incluye hablar de un caos en el ámbito literario. En este sentido y atendiendo a la intención de la animalidad en Monterroso, Hernández Quezada expresa que las limitaciones animalistas en el autor son las siguientes: lo animal como indi-

ferenciación, como metáfora del ser humano, como estereotipo, como extensión de la mirada del hombre y como autodenegación. Con ello concluye que esta escritura sobre la fauna sirve de metáfora de la humanidad, más que para ponderar una vida animal específica. Por otra parte, la eliminación del binarismo se vuelve crucial para entender la obra de Monterroso, de acuerdo con lo que plantea Joseph Wager en «Aproximaciones a la obra de Augusto Monterroso: la lógica y el binarismo». Wager propone que la escritura de Monterroso es un cuestionamiento a la lógica con una intención de crítica a lo íntimo y a lo político. Propone que parte de los binarismos que el autor cuestiona son «literatura/vida» y «forma/contenido», logrando una fusión o eliminación de líneas fronterizas entre tales binarismos. Para mostrar esto, Wager retoma algunos textos del autor y analiza cómo se fusionan conceptos que por tradición son opuestos, pero que en Monterroso recrean unidad. La idea del binarismo emplear/empleado se plantea aquí como una provocación política que también se reflejará en el discurso sentimental a lo largo de la obra de Monterroso. Todo esto concluye que con la eliminación de estos binarismos, Monterroso logra permear la escritura en la vida cotidiana, hasta llegar al punto de alterarla con su literatura.

Alma G. Corona Pérez en, «*Los buscadores de oro* (1993). Un trozo de algo probablemente titulado: Augusto Monterroso», abreva en la escrituras del yo para exponer que, en este caso, nos encontramos ante una autobiografía inquietante por la expresión sintética con la cual se presenta; además de una situación de comunicación que se debate entre las fronteras del diario de vida y las memorias. En «La peligrosa letra *e* de Monterroso», Diana Isabel Hernández Juárez y Selene Alvarado Silva hacen alusión a la intertextualidad de la frase «Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido» con el poema de Jorge Manrique, para explicar la forma en que Monterroso sustituye la palabra «vida» por «libros» con la intención de mostrar que la escritura de un texto es parte de la vida cotidiana.

Por último, en la sección «Paratexto», Samantha Escobar Fuentes en «La magia de las palabras de Augusto Monterroso: la *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto literario en *La palabra mágica*», analiza rigurosamente el libro como soporte del texto; incluye una descripción que va desde los colores de páginas, hasta la tipografía, pasando por las ilustraciones. Para ello, Escobar divide su texto en cuatro partes que permiten tener un panorama completo sobre el tema. Así tenemos una parte que habla sobre la obra de Monterroso y sus acercamientos desde la crítica, otra que se sustenta principalmente con los postulados de Gérard Genette en *Umbrales* y de José Sánchez Carbó para hablar sobre la materialidad del texto: «topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario»; finalmente en la tercera parte se dedica a la descripción de la obra y en la cuarta, contextualiza al libro y su manifestación plástica. Con este texto, Escobar Fuentes muestra a un Monterroso «juguetón» que interactúa con el lector, sin dejar de señalar que este acercamiento visual del texto no deja de apoyarse con el uso de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Augusto Monterroso Collection. Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University, Notebooks, «Caja 1».

Benjamin, Walter, *Walter Benjamin: Selected Writings, vol 2, part 2*, Cambridge Mass. (EEUU.), Belknap, 2005.

Monterroso, Augusto, *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1991.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara, 2001.

Paz, Octavio, *Los Hijos Del Limo: Del Romanticismo a La Vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

PRIMERA PARTE
METATEXTO

TITO *INQUIT*: HABLAR DE UN CRÍTICO,
LITERARIO, SIEMPRE ES DIFÍCIL

WILFRIDO H. CORRAL

Como se puede deducir, mi título tergiversa el del testimonio de doña Carmen de Torres en *Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)*, «Hablar de un esposo siempre es difícil». Aquel, a través de la prosa permanentemente insinuante de Augusto Monterroso (*Tito*, como le decíamos los más cercanos), muestra que el literato de provincias, Eduardo Torres, es un farsante, un fraude intelectual. Como también se recordará, los pre-textos que se convertirían en la metanovela apócrifa de Tito ocasionaron reacciones entre algunos intelectuales que se dieron por aludidos, y se arriesga poco en suponer que cuando se publicó el texto definitivo otros se creyeron esbozados, renuencias que no hicieron otra cosa que confirmar la inflación de ego e inseguridad que Tito quería revelar en ese mundillo. Desde el principio aclaró que no se puede esperar que autores como él sean críticos literarios en el sentido académico; a pesar de que sabemos que Tito y sus pocos pares suelen emitir juicios contundentes que no se les ocurren a los especialistas.

Paralelamente, un problema mayor e irresoluto es que algunos críticos literarios creen que su ocupación les permite apropiarse plenamente del rango de «intelectual», y como tanto se ha dicho y se dirá de estos, me concentro en la subespecie dedicada a lo que se conocía como «crítica literaria» durante la vida de Monterroso. Bien sabemos que ese campo ha cambiado tal vez irremediabilmente, y hoy Tito diría: «Hablar de un crítico literario siempre es fácil», por lo transparentes que

son los procedimientos de ellos. Hacia el fin de su vida, un crítico canónico, Edward Said, afirmó:

No hay necesidad de emplear dialectos ridículamente extravagantes y repelentes para demostrar independencia y originalidad. El humanismo debe ser una forma de divulgación, no de ocultamiento o iluminación religiosa. La pericia como estrategia de distanciamiento está fuera de control, especialmente en algunas formas de expresión académica, hasta el punto de que se han convertido antidemocráticas y aún antiintelectuales.¹

Tito —nada de académico en su persona, prosa o punto de vista eruditos— estaría de acuerdo y aunque quería transmitir una conexión con algún material literario alimentado por el caos nunca se convirtió en partidario de las ofuscaciones contra las que previene Said, mostrando que estaba enterado literariamente para optar por algún tipo de lo que hoy se llama posliteratura o postcrítica. Precisamente, uno de sus primeros cuentos, «Obras completas», puede ser leído como un comentario perspicaz respecto a cómo la crítica demasiado especializada le puede quitar oxígeno a la literatura. No creo baladí que *Obras completas (y otros cuentos)* termine con ese relato, y no sólo porque Tito era clarividente con su entorno, sino porque siempre distinguió la paja del trigo.

Así, cuando el profesor Fombona (personaje del cuento) le dice a Marcel Bataillon: «Maestro, quiero presentarle a Feijoo. Es especialista en Unamuno; prepara la edición crítica de sus *Obras completas*»,² ya hemos leído otra frase que ha revelado la culpabilidad que siente Fombona por encauzar a Feijoo a una ocupación que probablemente le opaque su talento y dedicación

verdaderos. No sin proyectar patetismo el narrador asevera respecto a Fombona:³

La responsabilidad de un nuevo destino oprímía sus hombros. Y un como remordimiento, el viejo remordimiento de siempre, vino a intranquilizar sus noches: Feijoo, Feijoo, muchacho querido, escápate, escápate de mí, de Unamuno; quiero ayudarte a escapar.⁴

Pero, como nos enteramos inmediatamente, ya es muy tarde.

En *Le Maître ignorant* (1987) Jacques Rancière revoluciona el entendimiento de la relación entre maestro y discípulo, arguyendo que en la enseñanza se debe partir desde la igualdad, y no ver a esta como destino de la primera. Ese libro me ha llevado a otros libros de Rancière sobre estética, y al ensayo «El malentendido literario» (en *Política de la literatura*), que tiene que ver con el desacuerdo político y la separación entre ficción y «verdadera vida». Aunque no me atrae el romanticismo revolucionario de «todo o nada» de Rancière, cuando arguye en *El desacuerdo: política y filosofía* que la democracia no es un régimen sino una forma de policía, una distribución de posiciones y funciones en la sociedad y legitimación de esa distribución, creo que con poco esfuerzo se podría aplicar ese esquema a la crítica anglófona actual y sus discípulos latinoamericanos más serviles. Como se verá, es un pleonasma manifestar que Tito siempre se opuso a cualquier tipo de imperialismo, y no por nada se expresa sobre *la exportación de cerebros* en *Movimiento perpetuo*.

Volviendo a su ficción, no se crea que «Obras completas» es la primera expresión crítica de Tito. Unos diez años antes de la primera edición de *Obras completas (y otros cuentos)*, o sea alrededor de la época en que publicó «Beneficios y maleficios

1. Edward Said, *Humanism and Democratic Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 2004, p. 73.

2. Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 139.

3. Las citas y referencias a la obra de Monterroso provienen de las ediciones registradas en las obras citadas. Toda traducción es mía excepto donde se indique lo contrario.

4. *Idem*.

de Jorge Luis Borges», posteriormente incluido en *Movimiento perpetuo*, entre 1948 y 1949 había publicado algunas notas y reseñas que optó por no incluir entre los textos que publicó en vida, así como hizo con otros textos publicados en la *Revista de Guatemala*. He tenido acceso a algunos, entre ellos una reseña del *Ulises* de Joyce, en la traducción de J. Salas Subirats. Como otras lecturas suyas, casi cada párrafo está cargado de ideas, y cito un par de las primeras dos páginas para dar una idea de su proceder crítico:

Me estremeció encontrarme en la primera línea con un error de imprenta. Decía: «en lo alto de escalera» en vez de «en lo alto de la escalera». Por fortuna ésta y otras más eran las únicas erratas visibles de toda la edición castellana, debida a la excelente traducción de J. Salas Subirats. Tratándose del libro de Perico de los Palotes, estos errores no tendrían ninguna importancia; pero con Joyce la cosa es distinta. Sus innovaciones y caprichos de lenguaje son tantos que los errores, después, no se sabría si eran tales o simple deformaciones intencionadas. Más tarde he sabido de las luchas del escritor con los impresores y correctores de pruebas (plaga abominable, pero necesaria. Perdón) con quienes constantemente le «corregían» lo que ellos disputaban como descuidos. Hechos a la escritura tradicional no podían concebir que alguien en pleno uso de sus facultades mentales escribiera por gusto lo que traducido al español vendría ser por ejemplo: «putnoes-todosentiendtualtezhanchajjj», o «apetillarompelofajalonevo / calosacudiledalenomás».⁵

Inmediatamente después explica en su nota, aparecida en la *Revista del maestro*:

Después, la lectura pasó por diversas fases de apreciación, pero tendiendo siempre a un asombro y una admiración cada vez crecientes. Durante muchas páginas, al tomar el libro, me decía: «Vamos a leer al energúmeno». Término que sólo he

aplicado a otros dos: Góngora y Rabelais, si bien los puntos de contacto con el primero son casi de mera obscuridad. Más frecuente y aceptada es la comparación de Joyce con el segundo, por lo que ambos tienen de desaforado y de monstruoso en las ideas y en el lenguaje, de consciente y cuerda locura, por decirlo así, en la concepción y desarrollo de sus obras. Se puede muchas veces pasar sobre ellos hasta con disgusto y sin comprender, pero nunca sin asombrarse. No me parece curioso, tampoco, que Joyce me haga pensar a veces en Gracián, achicando el concepto, reduciéndolo a lo estrictamente preciso, dejando muchas veces a una simple coma como la tarea de explicar por sí sola un pensamiento entero: Joyce desorbitando las palabras, inventando mil giros sobrecargados para declarar lo que una coma se bastaría para decir con elocuencia. Modos de decir diametralmente opuestos, pero tendientes a un mismo fin: la precisión, el primor literario. Oposición que nos demuestra de paso, que los caminos del genio son infinitos y misteriosos.⁶

Si esas dos lecturas no caben en la literatura comparada y no son lo mejor que se puede hacer con diferentes tradiciones de Occidente, entonces Joyce se equivocó al aseverar en una carta del 19 de julio de 1905 que quería que su obra «mantuviera ocupados a los críticos por trescientos años».⁷ No es arriesgado ver una similitud en que las ficciones del irlandés y del guatemalteco, a la vez, se resisten y se prestan al análisis formal. Así, en el mejor estudio sobre Tito, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, An Van Hecke traduce esos puntos ciegos al decir qué entiende la intertextualidad en nuestro autor:

no como una relación lineal, directa y nítida, entre un texto y otro, sino como un concepto dinámico, en el que los movimientos intertextuales, entre múltiples textos, son más

5. A. Monterroso, «Como otras lecturas de él», *Revista del maestro*, año iv, núms. 11 y 12, octubre-diciembre, 1948; y enero-marzo, 1949, *s.l.*, p. 26.

6. A. Monterroso, «Ulises», *Revista del maestro*, año iv, núms. 11 y 12, octubre-diciembre, 1948 y enero-marzo, 1949, *s.l.*, p. 26.

7. Richard Ellman, *James Joyce*, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. 521.

bien arbitrarios, caóticos, imprevisibles y ambiguos. Surge una verdadera polifonía, porque no sólo se trata de un diálogo entre Monterroso y otros autores, sino que Monterroso hace dialogar a otros autores entre ellos, incluso cuando éstos no se mencionan mutuamente.⁸

Sin duda, el trabajo de un crítico es intelectual, pero es rarísimo el crítico del montón que es llamado por la esfera pública a comentar sobre temas que tienen mayor incumbencia entre seres que no se preocupan si la revista en que publican tiene arbitraje, sino de trabajos que no tienen seguridad de empleo académico.⁹ Los medios llaman a autores como Tito porque lo que dicen habitualmente contiene una sensatez y aplicabilidad amplia, una ética personal y sabiduría expresadas sin rodeos. Sin perder de vista la relación con los intereses de Roberto Bolaño, admirador suyo, no es un ejercicio meramente académico rastrear cómo se ocupaba de críticos literarios, escritores frustrados e intelectuales falsos desde su primera colección de cuentos hasta sus libros póstumos, por no decir nada de sus entrevistas, siempre irónicas o autocríticas.

Ya en 1975, cuando en las entrevistas recogidas en *Viaje al centro de la fábula*, René Avilés Fabila le preguntó cómo podría resolverse la dicotomía entre crítica y literatura que conduce a subjetividades y banalidades que han hecho que «los mismos

escritores tengan que usurpar las funciones críticas para llenar un hueco grave»,¹⁰ Tito responde:

Supongo que para ser crítico se requiere la misma afición que para ser novelista o poeta, y que el hecho de serlo exige un gran esfuerzo. Por otro lado, imagino que la crítica está llamada a influir en el público, a orientar al público, no a los autores. Ningún autor serio cree en la crítica, a menos que ésta sea elogiosa para él o contraria a sus colegas.¹¹

La última oración citada recordará a algunos lectores la similitud de actitud entre Monterroso y Bolaño respecto a los críticos. Pero Tito, siempre Tito, no deja de crear preguntas con sus respuestas. En esas mismas entrevistas, cuando Graciela Carminatti le pregunta: «¿No sientes que tu mundo gira en torno a la observación crítica, a la autocrítica y al miedo de la crítica?»,¹² con la grandilocuencia que lo caracterizaba le contesta: «Así es». ¹³ En aquella entrevista, cuando Carminatti le pregunta si hay censura en México afirma: «No lo sé. A mí no me ha tocado»,¹⁴ y cuando ella le dice «¿Y en Guatemala?» responde «Allí la censura consiste en un balazo». ¹⁵ En todos esos comentarios se puede estar seguro de varias coordenadas: la seriedad es una gran virtud, pero son mayores la vigorosa disensión ante el *borreguismo*, el derecho crítico al desacuerdo respetuoso, la jerarquía saludable, y legitimarse o autorizarse con lecturas originales, en lo posible. Tito siempre parece decir que es hora de tener una crítica que no se ejerza como rama de un *lobby* o sucursal de las agencias de publicidad.

Si hubiera que normalizar los intereses interpretativos de Tito, Cervantes y el *Quijote* ocupan un lugar exclusivo, por

10. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, UNAM, 1981, p. 63.

11. *Idem*.

12. *Ibid.*, p. 101.

13. *Idem*.

14. *Ibid.*, p. 110.

15. *Idem*.

8. An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 115.

9. Bien dice Adorno en el fragmento «Hänschen klein» de *Minima moralia*: «El intelectual, y sobre todo el filosóficamente orientado, se halla desconectado de la praxis material: la repugnancia que le causa lo impulsa a ocuparse de las llamadas cosas del espíritu. Pero la praxis material no sólo es el supuesto de su propia existencia, sino que constituye también la base del mundo con cuya crítica su trabajo coincide. Si nada sabe de la base, su ocupación será vana. Se encuentra ante la alternativa de o informarse o volver la espalda a lo que detesta». (Véase Theodor W. Adorno, *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987, p. 132.)

su poder de permanencia, y en parte porque se puede escribir sobre ellos casi exclusivamente con afecto. A la vez, noto etapas en su producción, y la segunda comenzaría con la prosa no ficticia de *Movimiento perpetuo*.

Es imposible ocuparme aquí cabalmente de todas las instancias en que Tito interpreta textos literarios, así que me concentro en las más representativas, no para confirmarlo como crítico, sino para mostrar una veta todavía ausente en la crítica en torno a él. Es un despropósito —y además una muestra de lo derivativa y reiterativa que puede ser la crítica que pretende releer a Monterroso y sus críticos— contraponer la práctica de Tito a la de críticos profesionales como Said, como hace poscolonialmente Ignacio Sánchez Prado¹⁶ en el volumen compilado por Alejandro Lámbarry; porque el hecho es que Tito no necesitaba a Said para darse cuenta del poder de la escritura; como muestra convincentemente Lámbarry en otros estudios renovadores de la recepción de nuestro autor. Más bien, como descubre Lámbarry al final de la presentación a su compilación, antes de cumplir los 30 años Tito escribió una entrevista imaginaria a Cervantes, todavía inédita, que Lámbarry cita parcialmente. Más que fijar una relación con la crítica o las biografías imaginarias que Tito estudiaba e imaginaba, cuando hace que Cervantes diga «Yo escribo para mí. Lo que el público piense me tiene sin cuidado. Yo lo que quiero es explicarme el mundo, mi circunstancia. Si después eso sirve para que la gente se divierta, pues allá ellos»,¹⁷ no cabe duda de que el autor de *Pájaros de Hispanoamérica*, y «Los escritores cuentan sus vidas»¹⁸ y «El autor ante su obra»¹⁹ está hablando

de sí mismo. Cuando publica su primer libro, Monterroso tenía casi 38, cuando Cervantes publica el *Quijote* tenía casi 58 años. Desde esas publicaciones ambos experimentaron las especulaciones de sus críticos, y no fue la menor de ellas si sus libros eran *chistosos*.

Para mi propósito no es necesario ir libro por libro, pero no quiero subestimar la cronología tradicional, que de varias maneras puede informar la progresión de un autor, antes de que lo traduzcan, como ha ocurrido con la obra de Bolaño al inglés. Así, si «Leopoldo (sus trabajos)» de *Obras completas (y otros cuentos)* puede ser analizado, peligrosamente, como autorretrato, las faltas de ortografía del protagonista sirven de contrapeso paradójico a la pátina de profundidad que pueden tener sus conceptos del acto de escribir y de ser escritor. Como afirma el narrador: «Leopoldo no carecía de sentido crítico. Comprendió que su estilo no era muy bueno. Al día siguiente compró una retórica y una gramática Bello-Cuervo».²⁰ Y como siempre ocurre con Tito, la frase que sigue inmediatamente reza: «Ambas lo confundieron más».²¹

Las fábulas de *La oveja negra y demás fábulas*, se sostienen más con la alusión que con referencias directas para establecer un antisistema literario que se rige por la desobediencia genérica que en un libro de hace 30 años llamé «desplazamiento».²² Desde «El conejo y el león», pasando por «El mono que quiso ser escritor satírico», hasta el unamuniano «El fabulista y sus críticos», en que el escritor es criticado por sus criticados «sobre la base de que sus críticas no nacían de la buena intención sino del odio»,²³ la crítica es el irremediable *modus operandi* del mundillo literario representado. Por eso no es casual que con la última fábula, «El zorro es más sabio», se pase de un

16. Ignacio M. Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 136.

17. A. Monterroso citado por Alejandro Ramírez Lámbarry, *ibid.*, pp. 23-24.

18. A. Monterroso, *La palabra mágica*, México, Era, 1983, pp. 91-97.

19. A. Monterroso, *La vaca*, México, Alfaguara, 1998, pp. 135-137.

20. A. Monterroso, *Obras completas...*, *op. cit.*, p. 100.

21. *Idem*.

22. Véase Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.

23. Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 97.

mundo inestablemente animalesco a la contemporaneidad de los lectores, del momento en que se publica *La oveja negra y demás fábulas*, y a la nuestra. Cuando el narrador relata que el aburrimiento del zorro se debe a que:

El segundo [libro] fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aún escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro. Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaban los años y no publicaba otra cosa.²⁴

En la cita la ironía próxima al sarcasmo obviamente alude a la recepción de la obra de Rulfo.

Como postulaba arriba, la segunda etapa de los comentarios críticos de Tito comienza con *Lo demás es silencio*. Más que afinar lo que he dicho en varias ocasiones sobre la inagotable riqueza conceptual y temática de esa biografía apócrifa, precursora de varias metaficciones y autobiograficciones actuales, a la vez que una plantilla para las «biografías» de *Pájaros de Hispanoamérica* que he examinado autobiográficamente en otro lado,²⁵ refero a los interesados al exhaustivo análisis de Gloria Estela González, cuyos segundo, tercero y cuarto capítulos entretejen los vínculos entre arte y solidaridad como corrientes centrales de su quehacer, cotejándolos con los chispazos autobiográficos de *Los buscadores de oro*. Si todo en Monterroso es literario, en verdad no habría por dónde continuar, y justificaría que hablar de un crítico, literario, siempre es difícil. No obstante, y admitiendo que es injusto pedirle a un creador dinámico como él una metodología, *La palabra mágica* es lo más cercano que se tiene respecto a la diversidad de intereses

24. *Ibid.*, p. 99.

25. Véase Wilfrido H. Corral, «Vidas que vuelan: el libro que vendrá de Monterroso», en *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*, 2ª ed., Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2013, pp. 253-261.

concentrados que Tito nos dejaba saber. Es, vale decirlo, uno de sus libros más serios, aun tomando en cuenta lo que parece humorístico, como el tan citado y tergiversado comentario de que el problema con los poetas peruanos es que quieren ser más tristes que Vallejo, lo cual es imposible.

Aquella afirmación debería cotejarse con el fragmento «Todo el modernismo es triste» de *La letra e*,²⁶ su segundo libro circunspeto, y con los criterios de selección que expuso con Bárbara Jacobs para la *Antología del cuento triste* (1992). ¿Pero qué hacía Tito con la crítica punta, la de avanzada y generalmente basada en investigaciones no latinoamericanas? Además de las perspicacias en *La letra e* sobre los cuentos, los avatares del *boom*, problemas genéricos, y en cada momento su auto-concepto respecto a sus creaciones, una muestra de cómo aplicaba su archiconocida concisión a la crítica es «ADN literario: la crítica genética»²⁷ (cuyos frutos son notables en las ediciones críticas de la Colección Archivos de clásicos latinoamericanos de la UNESCO, proyecto hoy inconcluso).

La crítica genética a que se refiere Tito es la que Ana María Barrenechea, todavía la autoridad crítica en Borges, aplicó al manuscrito del plan original de *Rayuela* de Cortázar. Cuando Monterroso sostiene: «Pero ese libro no es sólo eso»,²⁸ destapa una caja de Pandora de conexiones entre su lectura del texto crítico y su propia práctica. Si afirma sentirse incapaz de resumir la crítica genética sin enredarse, enreda a sus lectores habituales o especializados en una red que contiene sus apreciaciones sobre la literatura fantástica, tema que desarrollaría posteriormente en unos de sus ensayos más extensos, «La literatura fantástica en México».²⁹ No obstante como su crítica siempre es comparativa, y centrada en las relaciones de los clásicos de Occidente, no sorprende que después de resumir agudamente la tarea de Barrenechea diga:

26. A. Monterroso, *La letra e*, México, Era, 1987, pp. 100-101.

27. *Ibid.*, pp. 51-52.

28. *Ibid.*, p. 51.

29. A. Monterroso, *Literatura y vida*, México, Alfaguara, 2003, pp. 67-88.

Recuerdo ahora la edición facsimilar, y he ido por ella, de *The Waste Land* (Harcourt Brace Jovanovich, N. York, 1971). Con las correcciones y cambios de éste que traduzco porque viene al caso: Entre más cosas conozcamos de Eliot, mejor. Agradezco que las cuartillas perdidas hayan sido desenterradas. El ocultamiento del manuscrito de *The Waste Land* (años de tiempo perdido, exasperantes para el autor) es puro Henry James. «El misterio del manuscrito desaparecido» está resuelto. Valerie Eliot ha hecho un trabajo erudito que le hubiera encantado a su esposo. Por esto y por su paciencia con mis intentos de elucidar mis propias notas al margen, y por la amabilidad que la distingue, le doy las Gracias. *Ezra Pound*.³⁰

Pero ahí no termina la comparación, porque Monterroso añade:

T. S. Eliot. Julio Cortázar. Dos autores auténticamente modernos, en estas dos publicaciones de sus manuscritos que se llevan apenas algo más de una década y en las que se puede ver algo (nunca puede verse todo) de su forma de encarar eso que algunos llaman creación y que tal vez no sea sino un simple ordenamiento, su respeto, o su irrespeto, qué diablos, por la palabra escrita; o su humildad, finalmente, ante la inmensidad de un sí o de un no que a nadie le importa pero que al artista le importa; de un párrafo que se conserva o que se suprime, las enormes minucias que diría Chesterton y que el lector, ese último beneficiario o perdedor invisible, apenas sospecha.³¹

Ahora, es obvio que Tito no era ni quería ser un crítico literario. Pero como todo autor de su canonicidad tenía una enorme capacidad para demostrar la necesidad de esclarecer para sí mismo y a otros, en una manera explícita y razonable, la individualidad imaginativa de un texto literario, con la finalidad de explicar su destreza arquitectónica y técnica. Por ejemplo, y como saben los especialistas, hay cientos de interpretaciones sobre las llamadas «novelas del dictador». Veamos

30. A. Monterroso, *La letra e, op. cit.*, p. 52.

31. *Idem*.

cómo Tito enriquece esas perspectivas. Su «Novelas sobre dictadores, 1» comienza engañosamente, como muchos textos suyos, sorprendiéndose de que los europeos se diviertan con esos tipos tan extraños, olvidando que «acababan de tener a Salazar, a Hitler y a Mussolini, y que todavía contaban con Franco». ³² Más que evaluar irónicamente a Asturias y su *El señor Presidente*, su texto es sobre la interpretación, la originalidad y la dependencia crítica, y concluye:

Por su parte, nuestros críticos, por buscar también algo, buscaban antecedentes y se ponían felices cuando encontraban el *Tirano Banderas*, y los especialistas norteamericanos exclamaban con júbilo en los congresos de escritores: —¡Don Ramón del Valle Inclán es el padre de Asturias y de todos los tiranos de la literatura latinoamericana!³³

Su «Novelas sobre dictadores, 2» relata los entretelones de una sugerencia de Vargas Llosa que terminaría en un libro de cuentos sobre dictadores escritos por los autores más relevantes de ese tiempo. El proyecto no se cumplió, Tito especula por qué, y concluye, clarívidentemente: que «ya se puede hablar de él como parte de la invencible *Historia literaria de lo que no se escribió*». ³⁴ Pero antes afirmaba: «Aunque yo piense que la literatura no sirve gran cosa para cambiar la situación política de ningún país, los dictadores han sido y seguirán siendo siempre buenos temas literarios», ³⁵ refiriéndose a varios autores y obras extranjeros.

Me permito un aporte personal, a varias décadas de mi conocimiento de Tito como persona e intelectual crítico. *Illo tempore*, cuando comenzaba mi tesis sobre su obra y había más *book* y menos *face*, me atreví a dirigir una carta a Monterroso con catorce preguntas sobre su quehacer, salpicadas con algo de

32. *Ibid.*, p. 45.

33. *Ibid.*, p. 48. Las cursivas son mías.

34. *Ibid.*, p. 52.

35. *Ibid.*, p. 51.

la jerigonza posestructuralista del momento. Cuando lo visité por primera vez le pregunté si había tenido tiempo para leer mis preguntas. Con la gentileza, ingenio y concisión que lo caracterizaba me dijo que sí, pero que se las tradujera, y por supuesto que tenía razón. Hoy, templados los entusiasmos teóricos de esa época, puedo aseverar que comparto el deseo, poco publicitado en la academia pusilánime, de disminuir drásticamente la tendencia de emplear la literatura meramente para demostrar alguno de los numerosos enfoques teóricos de moda. No me cabe duda de que se puede aprender más de las interpretaciones de autores como Tito que de las presuntas autoridades interpretativas del día y sus agendas políticas.

Finalmente vale preguntarse qué diría Tito respecto a la siguiente condición. En la gráfica incluida en la guarda de su demasiado optimista *Literary Criticism in the 21st Century. Theory Renaissance*, Vincent Leitch afirma que hay en la crítica literaria actual 94 subdisciplinas y campos en torno a 12 temas mayores que cambian esferas y se funden en combinaciones originales. Con razón se confunden. Son imposiciones que, por suerte, vienen y van, y hasta ahora es claro que los nativos no nos debemos quedar con ellas. En su revisión del estado crítico de las últimas dos décadas que son el prefacio a la actual Leitch sostiene que en el mundo crítico anglófono:

Muchos críticos fusionan modos de lectura crítica basados en estudios de raza y etnicidad, estudios poscoloniales, y teoría *queer* [cualquier traducción parecerá peyorativa, ocasionando abandonar el español] con marxismo como también con la teoría psicoanalítica... [Ellos] frecuentemente llaman cultura crítica a esa mezcla posmoderna, algunas veces crítica ideológica, o a veces lectura sintomática.³⁶

Es importante llamar la atención al tipo de crítica que se diferencia de la de Tito, porque desde hace algún tiempo

existe una radical desconfianza académica al pensamiento e intenciones del Otro; con una vehemencia desenfadada antidemocrática, e insultos poco velados que ponen al desnudo los límites de la palabra para nombrar las injusticias que personalizan los críticos cómodos.³⁷

Un resultado que espero haber mostrado por medio de la práctica de Tito, es la sensación de la inutilidad del debate y fracaso lingüístico por el desgaste de un asistir inútil a los vanos llamados a socializaciones, a apasionamientos desmedidos o fórmulas frías carentes de enunciación. El Otro tan querido por la crítica actual no es concreto y ha perdido su función mediadora por agendas para las cuales el léxico no tiene demostración retórica, epistémica, experiencial, práctica, impidiéndole, con mayor o menor rigor, pasar a la acción que tanto ansía. Sería bueno que los críticos admitieran o captaran mediante un examen de conciencia las contradicciones de sus privilegios de clase, estación social y hasta raza que les permiten pontificar sin consecuencia.

En lo que se podría llamar la crítica de Monterroso hay dos coordenadas principales: para él la reacción natural de un crítico es comparar, y la otra es que la lectura permite transmitir la felicidad que uno siente al hacer lo que ama. En 1992, cuando Tito dio la Cátedra Tinker en Standford University, yo lo encontraba en su despacho o en el campus en sus caminatas con Bárbara y me decía: «Will, ¡qué bonito es ser feliz!». En esos momentos no sabía si Tito me cruzaba los cables con su fina ironía, ¡y qué pobre crítico literario era yo! Tal vez no podía, o conscientemente no quería interpretar entonces que él estaba resumiendo su condición vital, que para él la existencia y sus momentos originales eran un acto crítico, porque implican una decisión del escritor respecto a qué mantendrá y qué desechará de ellos. Como manifestaba al final del «Prefacio» sobre los textos de *La letra e*: «Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo,

36. Vincent Leitch, *Literary Criticism in the 21st Century. Theory Renaissance*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014, p. 44.

37. Véanse los seis capítulos de la primera parte de Wilfrido H. Corral, «El error del acierto...», *op. cit.*

de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos, y aceptarnos o negarnos; seguir juntos, o decirnos resueltamente adiós». ³⁸ No menos se puede decir de su crítica y la nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1987.
- Corral, Wilfrido H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.
- _____, «Vidas que vuelan: el libro que vendrá de Monterroso», en *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*, 2ª ed., Valladolid, Universidad de Valladolid-Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2013.
- Ellman, Richard, *James Joyce*, ed. Revisada, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- Hecke, An Van, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.
- Lámbarry, Alejandro (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.
- Leitch, Vincent, *Literary Criticism in the 21st Century. Theory Renaissance*, Londres, Bloomsbury Academic, 2014.
- Monterroso, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- _____, «Ulises», *Revista del maestro*, año iv, núm. 11 y 12, octubre-diciembre, 1948 y enero-marzo, 1949, *s.l.*
- _____, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- _____, *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

38. A. Monterroso, *La letra e*, *op. cit.*, p. 7.

_____, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

_____, *La palabra mágica*, México, Era, 1983.

_____, *La letra e*, México, Era, 1987.

_____, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1993.

_____, *La vaca*, México, Alfaguara, 1998.

_____, *Pájaros de Hispanoamérica*, México, Alfaguara, 1998.

_____, *Literatura y vida*, México, Alfaguara, 2003.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, UNAM, 1981.

_____, «Como otras lecturas de él», *Revista del maestro*, año IV, núms. 11 y 12, octubre-diciembre, 1948; y enero-marzo, 1949, *s.l.*

Said, Edward, *Humanism and Democratic Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 2004.

Sánchez Prado, Ignacio M., «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

«COMO SI TUVIERA LA MENOR IMPORTANCIA».
IRONÍA, IMAGINARIOS Y FIGURACIONES DEL MUNDO
LITERARIO EN LA OBRA DE AUGUSTO MONTERROSO

KEVIN PERROMAT

Si hay un rasgo que caracteriza a la obra de Augusto Monterroso es la omnipresente posibilidad de aplicarle lecturas alegóricas o figuradas acerca de la actividad de la escritura. Monterroso, a pesar de su característica modestia, que casi parece colocarlo por naturaleza en los márgenes del mundo literario, de la dimensión social de la cultura y sus prosaicas contemporizaciones, se muestra de forma paradójica y persistente, como un autor extremadamente atento a los movimientos de la república literaria, a las arbitrariedades de los que dominan el campo de las letras o las discutibles negociaciones entre éste y el poder. Debido a esto, las figuras alegóricas y metaliterarias de Monterroso son extraordinariamente elocuentes sobre la concepción de la autoría y la praxis literaria en el contexto histórico concreto del siglo xx, periodo en el que determinados escritores latinoamericanos, entre los que se cuenta el mismo Monterroso, alcanzaron una visibilidad y reconocimientos nacionales e internacionales inéditos, por un lado, mientras que en su vertiente ideológica, los diferentes países atravesaban dramáticas y decisivas evoluciones políticas, culturales y económicas. Entre éstas se debieron debatir muchos de los escritores, como últimas representaciones del *intelectual*, por cuanto figura pública comprometido, latinoamericanista convencido y con frecuencia exiliado (condición propia recordada repetidamente por Monterroso)—, quienes a menudo expresaban, o a quienes se les solicitaba, su opinión

sobre los más diversos asuntos, ratificando funciones (y unas culpas) mayormente desaparecidas dentro de la esfera pública actual.

Estos materiales de naturaleza compleja, y en ocasiones incluso contradictoria, suministran buena parte de los temas recurrentes de la obra del escritor guatemalteco. En el presente artículo se pretende analizar de qué manera es posible interpretar la reiteración de figuraciones e imaginarios irónicos en los textos de Monterroso, en relación con ciertas figuras de autor modernas y contemporáneas. Este es un aspecto que, aunque ya abordado en distintos trabajos críticos, se presta fácilmente a confusión. Si bien, por una parte, no es difícil encontrar en sus libros –lo que supone considerarlo como un precursor¹ algunas de las características más señaladas en las escrituras actuales: la celeridad/brevidad del relato; la (auto) ironía omnipresente; las poéticas en torno a la escritura fragmentaria, la (auto)ficcionalización, virtualización o impostura del yo; o incluso la hibridación de lo autobiográfico, lo histórico, lo erudito y enciclopédico, lo periodístico en sentido amplio, lo ficcional y lo poético más allá de los límites consuetudinarios de lo literario considerado como materia y discursos estética y epistemológicamente autónomos. El propio Monte-

roso, en uno de los ensayos recogidos en *La vaca*, suscribió al menos en buena parte, las tesis de Italo Calvino para definir o predecir la literatura del tercer milenio: «la Levedad, la Rapidez, la Exactitud, la Visibilidad y la Multiplicidad».² Y, en efecto, no parece muy arriesgado ver una continuidad, entre, por no dar si no el ejemplo más cómodo, «El dinosaurio» y los *cuentuitos* y la *tuitera* tal como es promovida o practicada por escritores actuales como Alberto Chimal o Cristina Rivera Garza,³ entre otros. En lo que respecta a la difuminación y ficcionalización del yo del autor, uno de los elementos más insistentemente apuntados por la crítica académica, basta simplemente recordar la que quizás sea la manifestación más extrema, la autoría apócrifa, en diverso grado, ejercida a través de Eduardo Torres, así como otras estrategias más amplias empleadas en textos que abarcan varias décadas de producción literaria –las que separan, entre otras, *Movimiento Perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1983), *La letra e* (1987) o *La vaca* (1998)–, hasta el punto de que resultan inseparables de la identidad literaria de Monterroso. En cuanto a la hibridación discursiva y la ironía como procedimiento estructural, la superación de los moldes genéricos y la interpretación satírica se han convertido prácticamente en dos tópicos críticos inevitables a la hora de abordar la obra de Monterroso, por lo que parece innecesario insistir en ello.⁴

1. Por ejemplo, en su notable trabajo Ignacio M. Sánchez Prado sostiene que: «Monterroso es un eslabón fundamental en la cadena de autores que erosionan los tipos y estilos que definen la escritura latinoamericana, ubicado como paso necesario entre el trabajo de Borges y el de Bolaño», (Ignacio M. Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Lámbary (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 129). La posición de Sánchez Prado es, desde luego, considerablemente más elaborada de lo que parece indicar esta cita, y se encuentra lejos de considerar una suerte progresión rectilínea y universal en la que Monterroso ocuparía fácil y simplemente un lugar destacado; por el contrario, Sánchez Prado defiende la necesidad de considerar a Monterroso como un factor de desgaste de las poéticas modernas o posmodernas, pero no como un valedor de las estéticas contemporáneas, basadas en las nuevas escrituras colectivas, desapropiadas, virtuales, digitales o globalizadas (*ibid.*, pp. 132-133).

2. Augusto Monterroso, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 75-76.

3. Cito a estos autores como representantes destacados de formas literarias a primera vista similares a las que caracterizaron superficialmente la obra de Monterroso (brevidad, dimensión lúdica, intertextualidad, complicidad con el lector, etcétera); ver al respecto en el volumen de Rivera Garza el capítulo consagrado a la discusión teórica y los ejemplos concretos que aporta (Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013, pp. 175-208); asimismo, una visita a las cuentas de @albertochimal y @criveragarza en Twitter, u otras con experimentos a menudo etiquetados como #tuitera permite comprender estas aproximaciones.

4. Este se ha convertido en uno de los lugares comunes de la crítica monterrosiana; véase, por ejemplo, los prólogos de diferentes ediciones monterrosianas y los textos críticos de Wilfrido Corral, Jorge

Ahora bien, estas lecturas son obviamente legítimas y están bien fundadas en los textos y en la *imagen pública* de su autor, pero no es menos cierto que, al incidir en el carácter satírico en su vertiente más lúdica o festiva, o en los rasgos más coincidentes con ciertas sensibilidades actuales, tienden a desatender, si no es que a ocultar, la profunda negatividad que atraviesa longitudinalmente la producción literaria de Monterroso. Esta profunda oscuridad en sus textos se asocia con frecuencia a utopías negativas, nihilistas, en las que se entrevé el abandono de la escritura como un ideal culposo, una tentación sombría que responde a su vez a una reacción —la palabra es justa— contraria del autor hacia los cambios estéticos, políticos y sociales que presencia en tanto que actor cultural. Los valores de Monterroso son invariablemente clásicos, ortodoxos y canónicos; si sus paradojas e ironías los modifican no lo hacen sino indirectamente, o para reafirmarlos estratégicamente ante las eventuales objeciones o amenazas; vengan éstas de la cultura popular y del *gusto masivo de hoy* —por ejemplo, de la televisión o de los códigos culturales masivos, de los que aseguró haberse mantenido siempre alejado,⁵ a pesar de que, como él mismo acabó reconociendo, podrían resultar a fin de cuentas «el futuro de la expresión poética de nuestra época»—,⁶ o del propio medio literario (el cual es en ocasiones para Monterroso una

«selva» o «un infierno»), puesto que de lo que se trata, en definitiva, no es sino de lograr que «nuestra literatura (y cuando digo *literatura* quiero decir literatura) siga siendo en el futuro lo que ha venido siendo en los últimos veinticinco siglos».⁷

La parodia monterrosiana de las formas clásicas parece obedecer, por consiguiente, más bien a lo que L. Hutcheon calificaba de «parodias serias»⁸ donde el «impulso conservador» cohabita sin solución de continuidad con una dimensión satírica (crítica, irreverente con respecto a las formas canónicas),⁹ aunque es este último componente el que suele predominar en las lecturas y valoraciones. Es posible que en esta deriva interpretativa a Monterroso le suceda algo en cierto modo similar a un tipo de recepción posmoderna de la obra de Jorge Luis Borges, en la que subrepticia y progresivamente, a medida que sus textos son consumidos y asimilados por las sucesivas generaciones de lectores, se le atribuyen valores anacrónicos lejos de su significación histórica objetiva, en un ejercicio bien de lo que podríamos calificar de *malinterpretación ingenua*, bien de *apropiación creativa* —incluso paradójicamente de *borgeana*, en cuanto a que suponen, como sugería el argentino, invenciones de influencias, de precursores *a posteriori*—, según la perspectiva y el juicio que se les atribuyan. De este modo, Juan Antonio Masoliver Ródenas pudo situar en 1984 la obra de Monterroso

Ruffinelli, en Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Ruffinelli (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986, pp.18-34; Juan Villoro, *Efectos personales*, México, Era, 2000; Adolfo Castañón en Wilfrido H. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985. Véase también en el mismo sentido los estudios recogidos en Wilfrido Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995; o An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras. Espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

5. Actitud que contrasta con la de otros intelectuales o escritores contemporáneos de Monterroso como Carlos Monsiváis, por ejemplo, véase C. Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 43-45.

6. Augusto Monterroso, *Tríptico*, México, Alfaguara, 1995, p. 379.

7. A. Monterroso, *La vaca*, *op. cit.*, p. 75. A pesar de toda la ironía que se le quiera atribuir a este tipo de afirmaciones y a la continuada labor de zapa que realiza Monterroso con los géneros y formas canónicas, es innegable que sus afinidades literarias, su poética es sin discusión ortodoxa, puesto que, en definitiva, se apoya en valores tradicionales, en la originalidad, el estilo y la continuidad de una tradición que es concebida como *universal*.

8. Aludo a las teorías de L. Hutcheon ampliamente conocidas; ver el capítulo dedicado en su *Teoría de la parodia* a esta «paradoja de la parodia», véase Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois, 2000, pp. 69-99.

9. Como lo expresa acertadamente Juan Villoro en referencia a Monterroso: «La parodia sostiene aquello que ridiculiza», véase Juan Villoro, *Efectos personales*, *op. cit.*, p. 29.

en una «tradición subversiva», en las antípodas de la escritura «reaccionaria» de Vargas Llosa —error que Masoliver atribuía a buena parte de la crítica española de la época, mal informada y pendiente únicamente de las superficiales modas editoriales—;¹⁰ cuando hoy, quizás, frente a las evoluciones de la cultura contemporánea, ambos mantendrían posiciones relativamente similares, y en cualquier caso, en términos estéticos, más bien clásicas y ortodoxas.¹¹

*Modos de escribir / modelos de escritor:
coordenadas bioliterarias determinadas y reiteradas*

Si el escritor mexicano Efraín Huerta se proclamaba en 1980 «un buen poeta de segunda del Tercer Mundo»,¹² Monterroso se declarará resueltamente pocos años después un «autor desconocido o tal vez con más exactitud ignorado [...] del Cuarto Mundo Centroamericano, que es casi como venir del primer mundo, del candor primero que decía Luis de Góngora».¹³ Estas indicaciones suponen unos posicionamientos y una solidaridad política con los países de Latinoamérica, hispanohablantes y centroamericanos que distan mucho de convenciones geográficas o diplomáticas, por más que la trayectoria vital de Monterroso se haya visto fatídicamente marcada por éstas, y todo ello pese a que el autor persista

en reiterar su apego al pasaporte guatemalteco. En un gesto cargado de realismo llegó a afirmar que, tras haber pasado más de «dos terceras partes de su vida en México»,¹⁴ salvo contados y espaciados retornos al territorio nacional, «casi no tenía relación alguna» con la realidad de Guatemala.¹⁵ Es más, en varios lugares repite (empleando aproximadamente los mismos términos): «El pequeño mundo que uno se encuentra al nacer es igual en cualquier parte que se nazca: sólo se amplía si uno logra irse a tiempo donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación»;¹⁶ mientras que, en *Los buscadores de oro*, concluye que, en cualquier caso: «Si, por algo no casual, mi prójimo de aquí es escritor, es muy parecido al de allá».¹⁷ Por consiguiente, la territorialidad que reclama Monterroso es, muy al contrario de lo que podría parecer en un primer momento, un espacio de acción efectiva, por lo que, dada su condición de escritor, se encuentra confinada por barreras idiomáticas y culturales; así lo manifestaba en *La letra e*:

[...] mi meta es un público local, tocable, tan reducido o tan amplio como puede serlo, pero en todo caso de nuestra lengua, el español, un español viejo y nuevo a la vez, revitalizado, clásico, moderno [...] en pocas palabras, pues, intraducible. Intraducible sobre todo a estas lenguas en que dos y dos son irremediablemente cuatro y las circunferencias tienen siempre un solo centro.¹⁸

No obstante, volviendo a la primera cita al respecto de Monterroso, es tan paradójico como revelador el hecho de que éste se considere un autor «desconocido o ignorado» dentro de un territorio, confinado entre los países hispanohablantes en los

14. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., pp. 76-77.

15. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 239.

16. A. Monterroso, *Literatura y vida*, Madrid, Punto de lectura, 2005, p. 29.

17. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, op. cit., p. 78.

18. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 358.

10. Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Augusto Monterroso o la tradición subversiva», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 408, junio, 1984, pp. 146-147.

11. Evidentemente es preciso matizar esta afirmación: Monterroso muestra un rechazo más bien estoico frente a las «formas masivas del gusto futuro», el cual nunca alcanza la virulencia ni el carácter apocalíptico de las diatribas vargasllosianas recogidas, por ejemplo, en Mario Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012.

12. Efraín Huerta, *Antología poética*, México, FCE, 2006, p. 136.

13. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1994, pp. 11-12.

términos más optimistas y una indeterminada «Centroamérica cuartomundista» en su modalidad más sucinta. En la misma dirección parecen apuntar otras autorrepresentaciones recurrentes, como puede ser el «Mono» abundantemente presente en las fábulas sobre la escritura, o la Vaca, inspirada de una vaca boliviana, que proporcionaría el título de un volumen de ensayos, y animal con el que Monterroso se identificó en su peculiar mitología personal, pues representaba al «escritor que pasa inadvertido y cuyo mérito nadie reconoce. Ni aún después de muerto»;¹⁹ en otro lugar, Monterroso la identifica con el «poeta hecho a un lado por la sociedad».²⁰ Resulta en efecto paradójico que un escritor galardonado con el Xavier Villaurrutia (1975) y el Juan Rulfo (1996) en México, o el premio Príncipe de Asturias de las Letras (2000), al otro lado del Atlántico, se considere precisamente «ignorado», más aún cuando el texto se declara abiertamente inspirado por una invitación de una prestigiosa universidad italiana, o «desconocido» cuando es publicado y traducido en numerosos países fuera de México y Centroamérica. Estas posiciones son, en buena medida y con toda probabilidad, substancialmente recursos retóricos empleados en una estrategia comunicativa más amplia que reposa sobre una determinada figura de autor: no profesional, capaz tan sólo —en sus propias palabras, reiteradas en varias ocasiones— de publicar un libro, corto de páginas y con el agravante de tener un escaso retorno dentro de las lógicas mercantiles hegemónicas.²¹ Ahora bien, es también posible leer estas afirmaciones como el testimonio de una visión de la actividad literaria muy particular, caracterizada por un imaginario, unas representaciones y unos valores (o la constatación de su falencia) determinados: una visión despiadada, más descreída que escéptica y hasta cierto punto nihilista; en todo caso, lejos, muy lejos de las lecturas afables, que prefieren ver en la sátira de Monterroso una parodia y crítica ligera,

19. A. Monterroso, *Literatura y vida*, op. cit., p. 51.

20. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 14.

21. A. Monterroso, *Literatura y vida*, op. cit., p. 35.

bien humorada, aunque a costa de ignorar el desengaño, sin embargo, reiterado —«el humor es triste», repite incansablemente en textos y entrevistas—,²² y persistente a pesar de las aparentes bromas en las páginas del guatemalteco.

*Pequeños círculos infernales de segunda clase:
las angustias y tribulaciones del escritor en sociedad*

La visión general del campo cultural de Monterroso es, ciertamente, desoladora: más mediocre y mezquina, que trágica o fatídica. En su opinión, los actores culturales carecen de cualquier tipo de épica romántica, sus tribulaciones y desventuras los hacen, todo lo más, merecedores de un mediocre «infierno de segunda», como se sostiene en *La letra e*:

Hay un mundo de escritores, de traductores, de editores, de agentes literarios, de periódicos, de revistas, de suplementos, de reseñistas, de congresos, de críticos, de invitaciones, de promociones, de librerías, de derechos de autor, de anticipos, de asociaciones, de colegios, de academias, de premios, de condecoraciones. Si un día entras en él verás que es un mundo triste; a veces un pequeño infierno, un pequeño círculo infernal de segunda clase en el que las almas no pueden verse unas a otras entre la bruma de su propia inconsciencia.²³

Para acabar de completar este cuadro sombrío, es necesario añadir que para el guatemalteco, el mundo literario es endogámico y redundante; intrascendente y accidental: a él se accede por contacto o *contagio*, no por méritos, talento o llamada del destino. En el relato autobiográfico *Los buscadores de oro*, la inclinación por la literatura es vinculada directamente al ambiente familiar entre farandulero y bohemio en el que

22. Francisca Noguero, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 154.

23. A. Monterroso, *Triptico*, op. cit., p. 255.

transcurrió la infancia nómada de Monterroso, marcada por las aventuras empresariales, artísticas y editoriales de su padre:

Para bien o para mal, debo a esta circunstancia haber estado rodeado durante mis primeros años de un ambiente familiar en el que nunca se hablaba de otra cosa que no fuera versos, teatro, novelas, ópera, zarzuela, opereta, pintores, músicos, escritores, toreros, tonadilleros: en persona, en discos, en libros, en películas o revistas y periódicos, de México, de Buenos Aires, de Madrid.²⁴

Por si esto no fuera suficiente, en las representaciones monterrosianas, las trayectorias artísticas y sociales de los miembros de este club selecto a menudo no obedecen tampoco a sus méritos literarios o éticos respectivos, ni siquiera a la popularidad adquirida (que siempre corre el riesgo de ser efímera) o al eventual éxito comercial. Monterroso gusta de recordar en sus ensayos a figuras olvidadas o menospreciadas por la crítica, el público o sus colegas contemporáneos. Enrique Gómez Carrillo era denostado por sus contemporáneos, pese a haber realizado una labor comparable a la de Rubén Darío;²⁵ el novelista francés Henri Murger, amigo de Baudelaire, quien popularizó gracias a sus *Scènes de la vie de Bohème* el imaginario decimonónico de la «(mala) vida de artistas» y quien, sin embargo, fue progresivamente olvidado y sus libros se encuentran descatalogados;²⁶ el pintor Fernando Sampietro que escribe un libro de poemas «muy bello», pero es ignorado por la crítica porque «no lo tenían en su lista oficial y registrada de poetas»;²⁷ el primer libro de poemas de César Moro, *La tortuga ecuestre*, publicado por primera vez póstumo en 1956, tras haber sido rechazado por numerosos editores; etcétera. Monterroso se complace reiteradamente en estas

anécdotas porque muestran la *realidad* de la escritura, o más exactamente la cara oculta de la dimensión pública, oficiosa o institucionalizada; el reverso desconocido o voluntariamente escamoteado de la actividad literaria: «Esto es así», concluye sin esperanzas.²⁸

Más que decidir en qué medida éstas representaciones negativas son fidedignas con respecto a la actividad literaria en Guatemala, Chile y México entre las décadas del siglo xx que abarcan la actividad literaria y vital de Monterroso —como discutible, por otra parte, es su condición de «autor desconocido o ignorado» (¿por quién?, ¿en qué contexto?, ¿por qué causa?)—, lo que es realmente interesante y significativo es la constancia de estas representaciones en tanto que son útiles, como señalé más arriba, en una estrategia retórica más amplia que las engloba y que es característica de la producción monterrosiana. El mundo literario es para Monterroso el reino de la arbitrariedad, cuando no de la injusticia; es un territorio habitado por numerosos seres mezquinos, inseguros, envidiosos, narcisistas y obsesionados por la opinión o la admiración ajenas, en las completas antípodas de planteamientos tradicionales del arte por el arte o los modelos basados en un supuesto e irresistible «influjo de Saturno» conducente a la creación literaria. Otra característica nefasta del mundo literario monterrosiano, es que se encuentra superpoblado, pues aunque el área cultural de Latinoamérica (Monterroso añade el Caribe) y de los países hispanohablantes suponen «cuatrocientos millones de habitantes de diversas culturas, colores, lenguas y dialectos», entre ellos «son muy pocos, poquísimos los lectores; pero muchos, muchísimos, los escritores: novelistas, poetas y meros hombres de pluma en general».²⁹

El campo de las letras en la obra de Monterroso, por lo tanto, suele quedar representado como un mercado hipercompetitivo, no necesariamente regido por leyes económicas o racionales, donde todos buscan obtener aquello que los otros

24. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, op. cit., p. 96.

25. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., pp. 65-66.

26. *Ibid.*, p. 91.

27. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 267.

28. *Ibid.*, p. 332.

29. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 129.

también desean, pero cuyo valor depende de su rareza y, por lo tanto, de su escasez: «No tiene otro origen nuestra neurosis: queremos fama. Cualquier acusación de vanidad por desear esto es sólo signo de la hipocresía de la sociedad en que vivimos». ³⁰ En otras palabras, las representaciones más habituales en la obra monterrosiana hacen que la verdadera naturaleza de la escritura se aleje de los modelos románticos, expresivos o idealistas, y se acerque a los modelos aristotélicos, pragmáticos o utilitaristas. Monterroso, descartando otros imaginarios más individualistas, no concibe la naturaleza de la escritura sino como una actividad social —lo cual implica: lectores, amigos, crítica, rivales, colegas, público en general y profesionales de la cultura, así como los inevitables funcionarios, autoridades, y políticos de la cultura— cuyos objetivos y réditos son esencialmente de la misma índole (fama, prestigio simbólico, capital cultural). Desde esta perspectiva, las normas y valores que implica la escritura como un *juego de suma cero*, del tipo en el que no todos pueden ganar, o expresado más despiadadamente: para que unos ganen, otros, la gran mayoría, deben de hecho perder. Los que ganan son los que perduran, los escasos *genios* que alcanzan el estatus, no carente de precariedad, ³¹ sin embargo, de *clásico*: Cervantes, Rimbaud, Proust, Joyce, Borges, Machado, Montaigne, Kafka... Se incluyan los nombres que se prefiera, lo que parece fuera de discusión es que se trata de una lista cerrada de nombres propios, caracterizada por la duración y la estabilidad en la historia de la

30. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 259.

31. En distintos momentos Monterroso se burla de la búsqueda de la gloria desde la perspectiva de la historia de la literatura (que, no obstante, supone común todas las vocaciones literarias), puesto que, por un lado, no se muestra muy confiado en el futuro de la escritura tras la explosión audiovisual vivida en el siglo xx, mientras que, por el otro, en el improbable caso de una supervivencia a través de los siglos, el escritor corre el riesgo de convertirse en un monumento institucional, celebrado pero ininteligible (mudo, petrificado, anodino) para nuevas generaciones (*ibid.*, p. 144); una postura similar, por otra parte, a la expresada por R. Bolaño sobre la misma cuestión.

literaria universal. Para la gran mayoría, por el contrario, se cumple inexorablemente el adagio: «Nuestros libros son los ríos que van a dar al mar que es el olvido». ³²

La ferocidad social del medio literario surge inesperadamente incluso en los temas más aparentemente afables o positivos de Monterroso, ³³ como cuando escribe en términos de elogio, recuerdo agradecido, reconocimiento o epitafio a las amistades literarias, de las que se evocan normalmente el estímulo y la ayuda para sobrevivir en el exilio y poder escribir y publicar. Alfonso Reyes le consiguió una beca en el Colegio de México, que Monterroso relaciona con una etapa decisiva en su escritura; de la misma manera, se evocan otros nombres, como el de Pablo Neruda en el exilio chileno. ³⁴

Estos son algunos de los motivos amables, recurrentes en sus ensayos y textos autoficcionales, donde las afinidades electivas son esenciales para la supervivencia (tanto material como espiritual) del neófito en las tierras extrañas de la sociedad literaria en el exilio. No obstante, suponen también una fuente adicional de angustias y peligros para el aprendiz de autor en tanto que personaje del relato. De este modo, aunque en varias ocasiones, Monterroso recuerda con gratitud, desde que llegara a México en su primer exilio, la amistad de jóvenes literatos y autores más consagrados como Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Cardenal, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Juan Rulfo o José Durand, Monterroso no puede dejar de recordar aquellas relaciones como «más una tortura que un goce», puesto que las relaciones con sus colegas

32. *Ibid.*, p. 229.

33. La «ferocidad» y «peligrosidad» de la escritura de Monterroso es uno de los temas asentados en su recepción; son recurrentes en los prólogos de J. A. Masoliver Ródenas («Introducción general. Augusto Monterroso: el humor que muerde») y de J. Ruffinelli para la edición de FCE, *Tríptico*, y, dentro de la misma, *La letra e*, respectivamente (*ibid.*, pp. 7-15 y pp. 223-224).

34. A. Monterroso, *Literatura y vida*, *op. cit.*, pp. 49-50.

de pluma le obligaron a ser más exigente con su producción literaria, dado que lo que las caracterizaba era que «la amistad, por duro que sea decirlo, estaba muy por debajo de la exigencia literaria».³⁵

La ferocidad de las verdades literarias y las repercusiones sobre la futura carrera literaria del autor en ciernes explica el grado de angustia frente a las posibles críticas negativas o, por el contrario, eventuales espaldarazos y confirmaciones: «en aquel tiempo difícilmente podía yo soportar que alguien, en cualquier reunión, o en la calle o en donde fuera me hablara de mi libro recién aparecido».³⁶ Esto es especialmente cierto si provenían de autores mejor posicionados en el campo de las letras, en el que Monterroso decía sentirse todavía poco más que un advenedizo. De este modo, Monterroso recuerda, por ejemplo, la «cumbre literaria inaccesible» que suponía para el joven escritor la figura de Luis Cardoza y Aragón, «un ser misterioso y de lucidez diabólica, capaz de aplastarlo a uno con una sola frase».³⁷

Agenda literaria. Lo que hay que hacer para escribir

Dentro de los imaginarios y de las representaciones generales de la actividad literaria, los relatos de aprendizaje son uno de los elementos habituales y más significativos a la hora de establecer sus prácticas, sus valores y sus objetivos. Monterroso abraza plenamente este tópico que visita en varias ocasiones a lo largo de sus libros, haciendo especial hincapié en el descubrimiento casi accidental de la literatura, en situaciones que tienen en común partir de situaciones de socialización: por impregnación en el ambiente familiar, natural inclinación o timidez, un maestro cuyo nombre no recuerda, lecturas

35. *Ibid.*, pp. 45-46.

36. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 136.

37. *Ibid.*, p. 61.

escolares que por algún motivo³⁸ hicieron al niño Monterroso sensible a la materia sonora y a sus efectos poéticos, por afinidades electivas. Entre otras razones, si el autor les da tanta importancia y vuelve recurrentemente a ellos es porque en «la primera juventud el futuro escritor escoge o fija las normas de calidad y de conducta que regirán su trabajo artístico y sus posiciones ante la sociedad».³⁹

No obstante, Monterroso precisa inmediatamente que en «esto último suele engañarse», porque la influencia de la sociedad, la resistencia al cambio y las influencias externas —que recibe «a cada minuto»— suelen alterar las resoluciones con el paso a la madurez. Monterroso concluye: «Y así los escritores viven y escriben, fueron influidos por algunos de sus antecesores o sus contemporáneos, ya su tiempo, si llegan a algo, transmitirán quizás su propia influencia».⁴⁰ La aspiración de los escritores auténticos es, claro está, la de «llegar a algo» y «transmitir su propia influencia». Por otra parte, la influencia de los verdaderamente grandes, los *genios*, es percibida como una atracción irresistible hasta el punto de que es casi más exacto calificarlas de «enfermedades» —en una perspectiva que concuerda especialmente bien con los postulados de la teoría de la influencia de Harold Bloom— que se incuban y padecen durante un determinado tiempo, con sus habituales e inequívocos síntomas —por ejemplo: «Los beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges»—,⁴¹ y de los que únicamente se sale cuando se es capaz de imitarlos productivamente en una escritura que ya no es sólo apropiada, sino también propia: «El escritor nunca es él mismo hasta que comienza a imitar libremente a otros. Esta libertad lo afirma y ya no le importa si lo suyo se parecerá a lo de éste o a lo da aquél».⁴²

38. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., pp. 46-49 y 62-67.

39. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 45.

40. *Ibid.*, pp. 45-46.

41. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., pp. 59-64.

42. *Ibid.*, p. 344.

Una idea similar fue defendida por T. S. Eliot con una fraseología ligeramente diferente, quien la resumía, más provocador, como «los poetas inmaduros imitan, los poetas consagrados roban [...] mejoran lo que toman y lo transforman en algo diferente»;⁴³ de forma parecida argumentaba Octavio Paz en su polémica con Salazar Mallén: «el león come corderos»,⁴⁴ y que concuerda admirablemente bien tanto con el imaginario, como con la moralidad —o mejor dicho, su ausencia— de las fábulas literarias de Monterroso. La literatura no es una cuestión de justicia o esfuerzos recompensados, sino una cuestión de talento y acierto. Ésta en sí, salvando las exageraciones retóricas, es una posición estrictamente ortodoxa, presente ya en la doctrina de la *imitatio* clásica de uno de los autores más admirados por Augusto Monterroso: Horacio, quien juzgaba además que era más meritorio para un poeta adentrarse en temas tradicionales y trillados por la dificultad de aportar algo nuevo a los mismos. En consecuencia, es natural que empleara géneros canónicos como predilectos: la fábula y el ensayo,⁴⁵ aunque insista en haber aportado transformaciones significativas, nueva vida o nuevos rumbos a ambos, respetando, no obstante, sus características fundamentales.⁴⁶

Este tipo de enseñanza es también válido para otro tipo de decisiones estilísticas o poéticas, donde el respeto y emulación del lenguaje de los clásicos se traduce en estilos aparentemente sencillos o tradicionales, pero de cuidada elaboración, como pequeñas variantes, casi artesanales, que renuevan insensiblemente las formas genéricas o literarias abordadas. Como señaló en su día Alejandro Rossi —autor con el que, no por casualidad, Monterroso presenta más de una coincidencia— en el *Manual*

del distraído, ésta es también una de las posiciones centrales en la poética de Jorge Luis Borges, quien sostenía que no sólo las «metáforas más comunes son las mejores porque son las únicas verdaderas», sino que, además, frente al poder discursivo de la tradición «los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura, o al mero escándalo».⁴⁷ Monterroso no podría estar más de acuerdo con esta lectura de Borges; en «Lo fugitivo permanece» no hace otra cosa sino celebrar la permanencia de las formas poéticas de la tradición renovada cuando, al revelar una posible fuente de un verso de Quevedo, se exclama «Eso está tomado de Janus Vitalis»⁴⁸ o disfruta al encontrar el origen de un poema de Neruda en otro de Ronsard.⁴⁹ Originalidad e innovación a partir de lo mejor de lo clásico: éste era y sigue siendo para Borges, Rossi y Monterroso la manera ortodoxa, la única legítima, de lograr la calidad literaria para «al menos no dejarlo peor de lo que lo encontramos, ni tan exhausto que no pueda moverse en busca de lo nuevo y, otra vez, de lo insólito y de lo prohibido».⁵⁰

Ahora bien, ¿qué es precisamente lo que debe hacer un joven tímido —«Todos los escritores lo son»— para aprender a escribir? ¿Qué hay que hacer para escribir? ¿Qué hay que hacer para vivir para o de la literatura? En otros términos, ¿cuál debe ser la *agenda* de un aprendiz de escritor? En varios lugares de su obra Monterroso vuelve a esta cuestión. Las diferentes respuestas que proporciona son también todas ellas canónicas y ortodoxas; podrían haber sido suscritas por Horacio, Erasmo de Rotterdam, Juan Luis Vives, Michel de Montaigne, el Rainer Maria Rilke de *Las cartas a un joven poeta*, o por la mayoría de la lista cerrada de nombres —reiterada también de manera signi-

43. Thomas S. Eliot, *Selected Essays*, Londres, Faber and Faber, 1999, p. 206.

44. José Luis Ontiveros y Rubén Salazar Mallén, *Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonialismo*, México, UAM-Xochimilco, 2002, p. 94.

45. A. Monterroso, *Literatura y vida, op. cit.*, pp. 10-11.

46. A. Monterroso, *La vaca, op. cit.*, pp. 55-57.

47. Alejandro Rossi, *Manual del distraído*, 7ª ed., México, FCE, 1997, p. 20.

48. A. Monterroso, *Tríptico, op. cit.*, p. 192.

49. A. Monterroso, *Literatura y vida, op. cit.*, pp. 132-134.

50. *Ibid.*, p. 152.

ficativa en distintos lugares—,⁵¹ de influencias que Monterroso *inventó* a la manera de Borges en diferentes momentos de su obra.⁵² El propio Monterroso describió a grandes rasgos este método de aprendizaje literario como un «camino» sembrado de «las dificultades y tropiezos a los que han debido hacer frente los verdaderamente grandes»,⁵³ una «vida con una alta cuota de trabajo, disciplina y sufrimiento»,⁵⁴ que trató de inculcar con discreto éxito, sostiene, «en la época en la que tenía alumnos»:

[...] les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día, dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran dos horas a pensar en no hacer nada, pues con el tiempo habrían ya pensado tanto que su problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos en emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado pero así era, y me quedé sin alumnos.⁵⁵

A fin de cuentas, comenta resignado, los buenos consejos del propio Rilke eran tan difíciles de seguir que habría que «volver a ser joven para intentarlo de nuevo».⁵⁶ El método monterrosiano, como signo de autenticidad, está basado directamente en la experiencia personal del autor, definida por él como esencialmente autodidacta, una juventud no escritora (poco de lo producido merece ser conservado), pero productiva en su «no escribir» gracias a la lectura omnívora e infatigable de toda suerte de obras de distintas culturas

51. A. Monterroso, *La vaca*, *op. cit.*, p. 46 y A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 256.

52. En cuanto a las laberínticas y casi infinitas referencias intertextuales en la obra de Monterroso ver el estudio de An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras*, *op. cit.*

53. A. Monterroso, *Literatura y vida*, *op. cit.*, p. 102.

54. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 49.

55. *Ibid.*, p. 299.

56. *Ibid.*, p. 362.

y nacionalidades, pero con una característica común y que sobresale entre todas ellas: clásicos, especialmente latinos y griegos;⁵⁷ una apuesta por los valores seguros y auténticos, universales y, en principio, intemporales:

Cualesquiera [forma, extensión o materia] que el escritor adopte a través del tiempo, de los cuentos que logre perdurarán únicamente los que hayan recogido en sí mismos algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier tiempo.⁵⁸

En otra parte, admite que su método no es realmente factible y que, en realidad, el aprendizaje literario no termina nunca. Peor aún, el método para aprender a escribir es el mismo para todos, pero —como confirmación de la arbitrariedad e injusticia consustanciales a la visión literaria de Monterroso— su éxito lejos de estar garantizado puede ser imposible a pesar de los desvelos y dedicación de los alumnos, para ello hace falta por añadidura «tener talento»:

La cuestión es tan subjetiva y peligrosa que alguien puede vivir engañado por siempre y trabajar duro y publicar muchos libros y morir sin llegar a saber nunca que no estaba llamado para aquello. Es frecuente tener vocación para algo sin contar con el talento, y viceversa; y es fácil confundir deseo con vocación.⁵⁹

Tras lo que podríamos denominar como la superación de la «agenda literaria del aprendiz de escritor», una vez accedido al campo literario (de hecho, ésta parece figurar como una de las condiciones de entrada), el escritor debe ocuparse de otro tipo de agenda, una serie de actividades implícitas en las figuras de autor que la sociedad posibilita, que contiene prácticas, obligaciones y usos que hay que cumplir y respetar

57. A. Monterroso, *La vaca*, *op. cit.*, pp. 19-20 y 83.

58. *Ibid.*, p. 57.

59. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 252.

(o aparentar que se hace) para poder escribir, en un sentido que trasciende —y mucho— la mera producción textual. Como se indicó más arriba, el componente social es fundamental en la noción de actividad literaria de Monterroso, quien «como ser social», pero como una suerte de literato nato —«que dijo libro en vez de papá o mamá», que «hace, como defendía Rilke por otra parte, de la literatura su vida»—,⁶⁰ no puede sino encontrar afinidades (literarias) en las amistades que traba,⁶¹ una vez se es consciente de que «hay reglas en reglas en el trato con esos otros: compromisos, promesas, lealtades». Estas relaciones no son sólo fundamentales a la hora de «fijar el gusto» y los «valores literarios», sino que Monterroso las relaciona también, como vimos más arriba, con las posibilidades materiales mismas de la existencia de la escritura. Significativamente, Monterroso atribuirá el origen de varios libros suyos a las demandas de amigos, o la benevolencia de protectores, académicos, colegas o críticos, como Henrique González Casanova,⁶² así como subraya con insistencia que un amigo suyo Joaquín Díez-Canedo, fue editor de bastantes libros suyos.⁶³

Si el nacimiento de las obras es relacionado con las amistades literarias, también lo es su difusión y todos los elementos y factores que puedan eventualmente favorecer su recepción de manera positiva. Un ejemplo de ello es la opinión que manifiesta en *La letra e* sobre la presencia o ausencia de determinados autores (o él mismo) en antologías: «Todo es cuestión de suerte o de amistades».⁶⁴ Ya hemos mencionado el auxilio y la influencia de otros autores contemporáneos frecuentados por Monterroso, a los que habría que sumar las amistades con escritores de la talla de Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique

o Sergio Pitol. Al recibir el premio Juan Rulfo, no puede menos que constatar que los cinco escritores (Nicanor Parra, Juan José Arreola, Eliseo Diego, Julio Ramón Ribeyro y Nélida Piñón) que le precedieron en el galardón eran o fueron amigos suyos.⁶⁵

Otro de los sentidos de *agenda* es la lista de nombres propios, direcciones y contactos, que se revela imprescindible para poder escribir, en su acepción más social. La «agenda» dice *quién es quién* y vuelve inteligible el mundo literario. Carecer de ella implica estar abocado a la incompreensión, es decir, a la exclusión. Aterrizado en Barcelona, el mundo literario catalán, regido por sus propias leyes, prejuicios y arbitrariedades, se vuelve incomprensible para un Monterroso que carece de las claves (la agenda) barcelonesas:

Y está ahí [en casa del escritor Terenci Moix] Ana María Moix [...] y media Barcelona —puede que la otra mitad esté en el departamento vecino—: todo parte de este intrincado y para mí irreal mundo de editores y escritores que no acabo de comprender y que aquí resulta tan natural.⁶⁶

Por otra parte, estas amabilidades y cortesías se convertirán en materia literaria de introspección irónica y examen de conciencia(s) en los escritos autoficcionales del guatemalteco. En una entrada titulada «Agenda literaria» figuran las anotaciones caricaturales de la vida social literaria —aparte de suponer una visita *monterroso modo* al tópico de «la alabanza de la aldea»—; entre las muchas actividades y compromisos figuran para una sola semana múltiples almuerzos y cenas sociales, presentación de libros ajenos, participaciones en mesas redondas, intervenciones en coloquios internacionales, firma de libros, escribir cartas públicas, trabajar en la universidad, participar en homenajes, escribir un haiku, asistir a lecturas públicas y preparar una ponencia sobre

60. *Ibid.*, pp. 292 y 341.

61. *Ibid.*, p. 298.

62. A. Monterroso, *Literatura y vida*, *op. cit.*, pp. 38-40.

63. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, *op. cit.*, p. 69.

64. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 286.

65. A. Monterroso, *La vaca*, *op. cit.*, p. 131.

66. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 348.

«función social del libro». ⁶⁷ En estas reflexiones humorísticas se sugieren los peligros de las actividades sociales que hacen que la escritura adquiera «figuras amenazantes», ⁶⁸ a pesar de ser, como se vio, condiciones necesarias para la existencia de la misma. En ocasiones esto se expresa, a pesar de toda la ironía o sarcasmo que se le quiera atribuir, de manera más directa y cruda, como en el texto que antecede a *La palabra mágica*:

Pero lo poco que pudiera haber tenido de escritor lo he venido perdiendo a medida que mi situación económica se ha vuelto demasiado buena y que mis relaciones sociales aumentan en tal forma que no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis numerosos protectores y mecenas, que son los más. ⁶⁹

Este lamento autoficcional de Monterroso se hace eco de las quejas de personajes animales (Mono, Zorro, Cuervo, etcétera) que escriben, o quieren hacerlo, con el poder en las fábulas dedicadas a la selva literaria. Aunque lo que me parece más significativo, tanto en una como en otra modalidad de escritura, es el hecho de que Monterroso se vale de la ironía, de la parodia y la autoironía para escapar de los zarpazos y otros inconvenientes de burlar(se de) las convenciones literarias y proclamar la desnudez del Emperador o del León, estrategia que no carece, sin embargo, de graves inconvenientes.

67. *Ibid.*, pp. 339-340.

68. *Ibid.*, p. 347.

69. *Ibid.*, p. 111.

Beneficios y maleficios de las estrategias irónicas.

La inquietante utopía final: negatividad, ironía y dudas

«El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos/ aunque le pese/ el lector deberá darse siempre por satisfecho», ⁷⁰ estos versos de Nicanor Parra, otro gran humorista irónico de la literatura hispanoamericana, explican uno de los beneficios más inmediatos del tipo de discursividad basado en las parodias serias, la ironía continuada y el *humor serio*. Monterroso, como de otra manera Borges, emplea un tipo de ironía que bordea la paradoja pero que deja en el lector la responsabilidad última de la interpretación; una ironía que en el caso del guatemalteco se inscribe insistentemente en contra de su figura ficcional, en una suerte de autoparodia que convierte la experiencia personal en proyecciones universales sobre las figuras y los modos de ser escritor. Este recurso a lo implícito, a lo alegórico en su expresión más amplia, combinado con temáticas universales o metaliterarias, ofrece la ventaja de mantener la «indecidibilidad», lo que podríamos denominar el principio de incertidumbre que permite la significación simultánea en varios niveles interpretativos, incluso contradictorios (de ahí su carácter paradójico).

No obstante, estos procedimientos tienen sus peligros inherentes; uno de ellos es la lectura literal, obviando las posibilidades irónicas. De este modo, algunos lectores confunden a Pierre Menard con Jorge Luis Borges, obviando el hecho —sin embargo trascendental— de que Borges no hubiera realizado jamás la empresa menardiana, por mucho que haya sido capaz de imaginarla para mayor fortuna de los teóricos posmodernos y críticos especulativos. Otro tanto sería confundir a Augusto Monterroso con Eduardo Torres o Leopoldo —el escritor con síndrome de la página en blanco de «Leopoldo y sus trabajos», *alter ego* de los traumas de Monterroso según confesión pro-

70. Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*, 2ª ed., Santiago, Nascimento, 1956, p. 71.

pia—.71 Ni Monterroso ni Borges ni Parra renuncian a ninguno de los planos de la pluralidad ofrecida por el humor, la ironía, o la parodia. No obstante, ser consciente de los distintos niveles de interpretación no resuelve tampoco los problemas interpretativos, puesto que descartar por completo una lectura superficial o *en primer grado* del texto, lo despojaría asimismo de su ambigüedad y riqueza semántica. No es de extrañar que Monterroso arremeta contra el célebre ensayo de Susan Sontag, precisamente titulado *Contra la interpretación*.72 Pero la respuesta continúa en el aire: ¿cómo discernir entonces lo serio de lo humorístico, la parodia de la crítica? O formulado con un ejemplo concreto: ¿qué mandamientos retener del decálogo (10+2) de Eduardo Torres? ¿El que aconseja escribir «para los ricos y los poderosos»? ¿O el que defiende que hay que escribir «siempre» aunque «no se tenga nada que decir»?73

El mismo Monterroso parece mostrarse preocupado por el problema. En *La letra e* y precisamente en una sección titulada «El peligro inminente» respecto a las lecturas correctas e incorrectas que los amigos y los críticos habían hecho de las irónicas enseñanzas de Torres, concluye que nunca se puede estar seguro de que los textos sean bien interpretados, dando a entender que es el destino habitual de sus procedimientos74 que, en otra parte, califica de «vicio mental» y «virus de la comunicación».75 Monterroso se inquieta por la mala lectura de sus textos y no halla consuelo en las herramientas críticas o filológicas —las cuales, como hemos visto, pueden pasar siglos sin detectar una fuente textual o sin reconocer méritos literarios en principio evidentes desde nuestra perspectiva actual: ¿se puede acaso definir «qué es escribir bien»?; se pregunta—;76 tampoco puede depositar sus

esperanzas en amigos literarios ni tan siquiera en lectores inteligentes —el tipo de «lector ideal» propuesto por Umberto Eco—.

Los lectores, todos, fallan, como la misma Susan Sontag, puesto que «sabido es que los críticos sólo se equivocan cuando se trata de cosas importantes»,77 y que los «inteligentes hacen o dicen cosas tontas todo el tiempo sin proponérselo. La inteligencia y la tontería se encuentran como en vasos comunicantes, en los que pasan constantemente de uno a otro».78 En cualquier caso, ya nadie tiene tiempo de leerlo todo, ni siquiera lo más importante, irremediamente el mundo literario está superpoblado y «hay demasiados libros».79 Los mismos autores, lectores en principio hiperespecializados, cuando son llamados a formar parte de jurados literarios, son engañados fácilmente por escritores sin escrúpulos —tiempo más tarde, descubren que el relato premiado era en realidad obra de Mark Twain—80 o por niños que han hecho trampa y después confiesan compungidos, «como si tuviera la menor importancia».81

En conclusión, es tan tentador como equivocado atribuir una buena dosis de cinismo a los procedimientos de Monterroso. A Monterroso sí le importa quién y cómo escribió cada cosa (de ahí que tenga su panteón literario); no obstante, reconoce que las verdades literarias son relativas. Por otra parte, si bien es cierto que encontramos de manera recurrente una aspiración utópica, incluso fantasmática, a «dejar de escribir» —que es, por cierto, uno de los «efectos benéficos» de leer a Borges—,82 como escapatoria a las angustias congénitas de la literatura —la cual, por añadidura, no es más que el «bla, bla, bla de un

71. A. Monterroso, *Literatura y vida*, op. cit., p. 56.

72. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., pp. 262-263.

73. Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., pp. 136-137.

74. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 123.

75. *Ibid.*, p. 370.

76. *Ibid.*, p. 315.

77. *Ibid.*, p. 190.

78. *Ibid.*, p. 332.

79. Véase Gabriel Zaid, *Los demasiados libros*, México, Ed. Océano, 1996.

80. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 338.

81. *Ibid.*, p. 278.

82. *Ibid.*, p. 62.

idiota», como sugirieron Faulkner y Shakespeare—⁸³ y que parece figurar de manera emblemática, para Monterroso, el gesto de renuncia de Juan Rulfo;⁸⁴ nos encontramos, a fin de cuentas, frente a un (anti)ideal nihilista al que aspira, pero para el que se considera demasiado «débil».

En definitiva, Monterroso se muestra como un escéptico o un descreído, pero hasta el final escribe, como si creyera en las verdades literarias que sistemáticamente pone en duda: la utilidad de la escritura, su valor, su trascendencia; y en ella, hasta el final, busca lo «auténtico, lo original y lo universal».⁸⁵ En otros términos, su escritura, como la de Borges, muestra y contribuye a ensanchar las fallas del modernismo y el posmodernismo literarios, pero no deja de ser una búsqueda de revitalizar los valores y formas patrimoniales como objetivos estéticos universales y absolutos. Algo que, a pesar de puntuales coincidencias formales o modales, dista bastante de convertirlo en precursor de las tendencias literarias contemporáneas basadas en la escritura efímera, colectiva, en la reescritura, la *necroescritura*, la *desapropiación* —en los términos de C. Rivera Garza—, o en la ausencia de un campo epistemológico propio, ligada irremediablemente a los discursos testimoniales, históricos, periodísticos o a los comentarios anónimos de una red social: integrada plenamente en la cultura de masas (que Monterroso miraba con tantas reticencias), una literatura que rompe las nociones tradicionales fundamentadas en el genio y el talento románticos o en los valores modernos de originalidad, autenticidad y coherencia estilística. En los que Monterroso, para bien o para mal, con todas las dudas e inseguridades que le caracterizan, sí creía, puesto que también puede ser verdad que «el verdadero escritor nunca deja de escribir».⁸⁶

83. *Ibid.*, p. 202.

84. *Ibid.*, p. 310.

85. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 259 y A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 57.

86. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 247.

BIBLIOGRAFÍA

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Literature*, 2ª ed., Oxford, Oxford University Press, 1997.

Corral, Wilfrido H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.

_____, *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Eliot, Thomas S., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1999.

Huerta, Efraín, *Antología poética*, en Carlos Montemayor (ed.), México, FCE, 2006.

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago, University of Illinois, 2000.

Lámbarry, Alejandro (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Ed. Tierra Adentro, 2013.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, «Augusto Monterroso o la tradición subversiva», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 408, junio 1984.

Monsiváis, Carlos, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 2006.

Monterroso, Augusto, *Literatura y vida*, Madrid, Punto de lectura, 2005.

_____, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999.

_____, *Tríptico*, México, Alfaguara, 1995.

- _____, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1994.
- _____, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Ruffinelli (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986.
- Noguerol, Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- Ontiveros, José Luis y Salazar Mallén, Rubén, *Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonialismo*, México, UAM-Unidad Xochimilco, 2002.
- Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*, 2ª ed., Santiago, Nascimento, 1956.
- Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013.
- Rossi, Alejandro, *Manual del distraído*, 7ª ed., México, FCE, 1997.
- Hecke, An Van, *Monterroso en sus tierras. Espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.
- Vargas Llosa, Mario, *La civilización del espectáculo*, México, Alfaguara, 2012.
- Villoro, Juan, *Efectos personales*, México, Era, 2000.
- Zaid, Gabriel, *Los demasiados libros*, México, Océano, 1996.

«ACÁ SÓLO TITO LO SACA»:
LA METALITERATURA SUMERGIDA
EN LA OBRA DE AUGUSTO MONTERROSO

FELIPE A. RÍOS BAEZA
ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

En los entresijos de su obra, elaborada sin prisas y sin pausas por más de cuarenta años, Augusto Monterroso (1921-2003) fue cuidadoso para no dejar entrever de modo tan evidente cómo escribía. Es cierto: señaló que las personas de baja estatura tenían propensión a la literatura «Cuando en la calle o en alguna reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o casi estoy seguro de que me he topado con un poeta»;¹ también, satirizó la pontificación que algunos hacían del oficio: «El conocimiento directo de los escritores es nocivo»;² habló de colegas admirados («El Zorro no lo decía, pero pensaba: “En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer”»);³ y retrató a esos singulares *homo literaris* que son producto de un campo cultural insidioso, como el latinoamericano.⁴

1. Augusto Monterroso, *El Paraíso imperfecto. Antología tímida*, Barcelona, DeBolsillo, 2013, p. 12.

2. *Ibid.*, p. 82.

3. *Ibid.*, p. 62.

4. «Hay un mundo de escritores, de traductores, de editores, de agentes literarios, de periódicos, de revistas, de suplementos, de reseñistas, de congresos, de críticos, de invitaciones, de promociones de librerías, de derechos de autor, de anticipos, de asociaciones, de colegios, de academias, de premios, de condecoraciones. Si un día entras en él verás que

No obstante, rastrear en sus textos momentos en los que se explicita su propia *ars narrativa* (es decir, momentos donde aparezcan protagónicamente sus rutinas y manías de autor, o la revelación de los mecanismos de funcionamiento de sus relatos), resulta una empresa altamente compleja. Y es que no hay en la producción del guatemalteco marcos de referencia de estilo, al modo de «Del cuento breve y sus alrededores» o «Cartas a un joven novelista», dato no menos significativo dada la posición de primera línea que le otorga en sus libros a la literatura y al contexto social paradigmático que en torno a ella se establece.

Es por este motivo que, en las páginas que siguen, proponemos examinar cómo Augusto Monterroso —en un ejercicio parecido al que hacen Borges, como antecedente, y César Aira o Bolaño, décadas después— espolvorea sus modos de creación a lo largo de varios textos breves, tratando de hacerlos emerger con la ayuda de ciertos enfoques críticos pertinentes. Si bien hay escritos, como «El autor ante su obra» o la misma novela *Lo demás es silencio* que dan la impresión de constituirse bajo esta problemática, descubrimos pronto que el asunto se trabajará indirectamente o será interrumpido, o complejizado, por elementos constitutivos de su propuesta, como son la ironía, la autoficción, la prosopopeya, la figuración de autor, los apócalipses y el comentario o reseña crítica, entre otros, haciendo difícil asumir sus afirmaciones sobre el oficio de escribir como plenamente significantes y verosímiles.

El escritor: otra fábula monterrosiana

En el relato «Vaca», de *Obras completas*, pequeña fábula en la que un personaje observa, desde un tren, a una vaca muerta, «muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le

es un mundo triste; a veces un pequeño infierno, un pequeño círculo infernal de segunda clase en el que las almas no pueden verse unas a otras entre la bruma de su propia inconsciencia». (*Ibid.*, p. 173.)

editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido y por todos los chorritos de humeante leche con que contribuyó a que la vida en general y el tren en particular siguieran su marcha».⁵ La supresión de la característica más reconocible de una vaca de este tipo («sagrada»), funciona para tensionar la reflexión del narrador: una vaca (sagrada) muerta en el prado, verde y extenso, de las letras sabe, en el momento inevitable de la agonía, que si los consorcios editoriales, la crítica y la academia no consensan para perpetuar un legado («la edición de las obras completas»), el tiempo suele ser implacable, como un tren que pasa, relegando al olvido a autores que más que entregarse a una real vocación («los chorritos de humeante leche»), invierten energía en el reconocimiento («un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido»). La edición de las obras completas sería un modo, en el campo literario, de detener el tren, de que los pasajeros sí observaran detenidamente el paraje, al menos por unos instantes.

Ahora bien, como se sabe, en el reconocido cuento «El Mono que quería ser escritor satírico», de *La oveja negra y demás fábulas*, se presenta un Mono que, en el deseo de burlarse de los hábitos y costumbres de los otros animales de la selva, «estudió mucho, pero pronto se dio cuenta de que para ser escritor satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a los cócteles y a observarlos por el rabo del ojo mientras estaban distraídos con la copa en la mano»,⁶ encontrando, en cada animal que pretendía satirizar, empatía más que distancia:

Finalmente elaboró una lista completa de las debilidades y los defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo. En ese momento renunció a ser escritor satírico y le empezó a dar por la Mística y el Amor y esas cosas; pero a raíz de eso, ya se sabe cómo es la gente, todos

5. *Ibid.*, p. 30.

6. *Ibid.*, p. 42.

dijeron que se había vuelto loco y ya no lo recibieron tan bien ni con tanto gusto.⁷

Aquí, el Mono es incapaz de llevar a cabo uno de los requisitos básicos para el ejercicio de su voluntad literaria (la sátira): distanciarse del objeto que pretende ser burlado. Debido a que los animales despiertan en él sentimientos empáticos —«varias serpientes amigas tuyas, y especialmente una, se sentirían aludidas»; «de repente reflexionó que entre los animales de sociedad que lo agasajaban había muchas Urracas»—,⁸ el autor procrastina constantemente su labor, encontrando un singular pretexto, al modo *bartlebyano*, para no cumplir con la enunciación literaria.

Bien valgan estos ejemplos, que pueden complementarse con textos que orbitan al fenómeno como el mismo «Obras completas», para aseverar que en la obra de Monterroso la figura del *escribidor (sic.)* (presente en *Obras completas y La oveja negra*, pero, por supuesto, agudizada con las peripecias de Torres en *Lo demás es silencio*), que no es escritor, es burlada ampliamente, cuestión que buena parte de la crítica especializada ya se ha encargado de señalar, aunque no con el apuntalamiento aquí descrito que busca hacer más visible la forma de escritura en tanto subterfugio metaliterario.

Por otra parte, el artilugio autoficcional que Monterroso decide jugar en libros como *Movimiento perpetuo* (1972), *La letra e: fragmentos de un diario* (1987) o *Los buscadores de oro* (1993), puede leerse, en una primera instancia, como el establecimiento de un puente que construye el escritor para que el lector llegue hasta una orilla biográfica desde la cual pueda interpretar varios de los enigmas monterrosianos. Pero en realidad es otra más de sus minas subterráneas. El uso de la primera persona en singular, las referencias comprobables a amigos, ciudades y libros o el testimonio de un niño enfermizo que recuerda su casa de infancia, son todos elementos básicos para un pacto en

donde podemos ver la proyección de quien escribe; al modo en que Phillippe Lejeune y otros han teorizado, y poco más.⁹ Si bien estos textos, bajo el nombre propio de Monterroso, como dice Foucault, «indica que se establec[e] entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación»,¹⁰ el asunto se vuelve más intrincado a la hora de demandar por los pormenores concretos del oficio. Es más: buscar un Monterroso fuera del texto, sabio de su propia sustancia artística, tampoco garantiza una interpretación acabada del asunto. Cuando le tocó subirse al estrado y dar cátedra al respecto —en los cursos de creación literaria que regularmente impartió en la «Capilla Alfonsina», la Biblioteca Alfonso Reyes del Instituto Nacional de Bellas Artes—, algunos alumnos aventajados, como Juan Villoro, recuerdan con cierto recelo las enseñanzas escurridizas del maestro. «¿Era posible volver sin pérdida a los consejos de alguien que descreía de los métodos?»,¹¹ reflexiona Villoro en su artículo «Las enseñanzas de Augusto Monterroso». «Un cuarto de siglo después de haberlas escuchado, recuerdo *o invento que recuerdo* (no otra cosa son las influencias), las tesis sobre el cuento de Augusto Monterroso».¹²

Esta transferencia en segundo grado, como un modo posible aunque indirecto de hacer emerger la enseñanza del maestro, es sintomático de lo antes descrito y uno de los vértices de nuestra propuesta de análisis. Porque lo que finalmente acaba haciendo Villoro es enfatizar una situación que ya había aparecido anteriormente, como parodia, en un breve texto de Monterroso. Y parafrasear a Monterroso, empleando un gesto

9. Véase Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil, 1975; Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; y Ana Casas (comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, ArcoLibros, 2012.

10. Michel Foucault, «¿Qué es un autor?», en Araujo y Nara *et al.* (comps.), *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM, 2003, p. 361.

11. Juan Villoro, *Safari accidental*, México, Planeta, 2005, p. 252.

12. *Idem.* La cursiva es nuestra.

7. *Ibid.*, p. 43.

8. *Idem.*

semántico parecido al que el mismo guatemalteco usaba en la segunda parte de *Lo demás es silencio* (atribuir un «Decálogo del escritor» a otro autor, Eduardo Torres), ya distorsiona la mera proyección autoficcional, haciéndonos ingresar en el terreno de los juegos de distanciamiento paródico (reiteración de algo que ya se encontraba en la tradición, en el sentido que Genette, en *Palimpsestos*, le da al término),¹³ no tanto como estrategia humorística sino como parte constitutiva de su propia noción de escritura (iteración, en el sentido derridiano, como la propiedad intrínseca de todo signo).¹⁴

Por supuesto, este juego autorial es borgesiano y, por antonomasia, cervantino: si Monterroso propone que se descubra su *arte narrativa* a través de las enseñanzas torcidas e ironi-

13. «Ôda, es el canto; para: “a lo largo de”, “al lado”; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar el falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía [...]. En un sentido todavía más amplio, la *trasposición* de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar». (Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 20-21.)

14. «[N]o hay código-organon de iterabilidad que sea estructuralmente secreto. La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto por todo usuario posible en general. Toda escritura debe, pues, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de presencia, la “muerte” o la posibilidad de la “muerte” del destinatario inscrita en la estructura de la marca (en este punto hago notar de paso que el valor o el efecto de trascendentalidad se liga necesariamente a la posibilidad de la escritura y de la “muerte” así analizadas). Consecuencia quizá paradójica del recurrir en este momento a la repetición y al código: la disrupción, en último análisis, de la autoridad del código como sistema finito de reglas; la destrucción radical, al mismo tiempo, de todo contexto como protocolo de código». (Jacques Derrida, «Firma, acontecimiento, contexto», en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 356-357.)

zadas de Torres —y por tanto, que el lector tome distancia del decálogo por pretencioso y absurdo—, Villoro, con la sistematización de sus recuerdos, no hace más que subrayar ese descreimiento, del mismo modo que Duchamp pinta bigotes y dibuja «L.H.O.O.Q.» sobre La Gioconda, para acentuar la tesis del transformismo en el cuadro de Leonardo. Valga aquí, y ayudados por «el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard», la ilustración de lo afirmado:

Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre [...]. No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás famoso [...]. Lo que puedas decir con cien palabras dilo con cien palabras; lo que con una, con una. No emplees nunca el término medio; así, jamás escribas nada con cincuenta palabras [...]. Ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio, o el luchador por antonomasia, que lucha con el lenguaje [...]. Aprovecha todas las desventajas, como el insomnio, la prisión o la pobreza; el primero hizo a Baudelaire, la segunda a Pellico y la tercera a todos tus amigos escritores; evita, pues, dormir como Homero, la vida tranquila de un Byron, o ganar tanto como Bloy [...]. Fórmate un público inteligente, que se consigue más entre los ricos y los poderosos. De esta manera no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emana de esas dos únicas fuentes [...]. Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú [...]. No olvides los sentimientos de los lectores. Por lo general es lo mejor que tienen; no como tú, que careces de ellos, pues de otro modo no intentarías meterte en este oficio.¹⁵

Si no sabes a dónde vas, detente, mira el techo, cuenta hasta diez, bebe un whisky. Las historias avanzan del final al principio. Si ya conoces el final, también detente. Las historias no tienen prisa; no escribas como si ya te hubieras leído [...]. Corrige mucho; luego agrega un defecto: una coma rara, una

15. A. Monterroso, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986, pp. 136-137.

mayúscula caprichosa, una palabra repetida. En nada hay que trabajar tanto como en la apariencia de naturalidad [...]. No te canses de oír hablar a la gente. Los diálogos escritos surgen de traicionar esas voces [...]. Los símbolos, como las moscas, están en todas partes, pero sólo deben ser vistos de repente, por un cazador de moscas [...]. No elogies la brevedad: práctica. No importa que te tome más tiempo. Pascal vuelve a tener razón: se escriben textos largos por falta de tiempo para reducirlos [...]. Desconfía de los decálogos de diez puntos. Más aún: desconfía de los decálogos.¹⁶

En primer lugar, ninguno de los escritores citados habla en voz propia para referir el fenómeno escritural. En el mejor de los casos, como hacía Cervantes con Cide Hamete, y Borges con Menard, Monterroso y Villoro, en tanto autores, presentan, en el juego ficcional (y hasta metaficcional, como veremos), materiales ajenos, cuya opinión acerca de ellos no parece del todo acabada. Aparece, pues, un desplazamiento en el ejercicio de la escritura—de toda escritura, si se confía en el principio intertextual—, pero también la distancia propia de toda estrategia irónica, herramienta fundamental en la enunciación monterrosiana.

¿Podemos creer los primeros consejos, los de Eduardo Torres, siendo éste un personaje de novela retratado, a todas luces, como errático y obtuso? La respuesta a esta interrogante es obvia: las alusiones disparatadas de Torres (la vida «tranquila» de Byron, la «riqueza» de Bloy) conducen al lector al campo de la incredulidad y la aporía; pero es su entramado el que, sin duda, da la pauta para responder la segunda pregunta: ¿Podemos creer los segundos consejos, los de Augusto Monterroso, personaje de una crónica de Juan Villoro, alumno que «inventa que recuerda» lo dicho por un maestro que, además, desconfía de los decálogos y los métodos?

Agudicemos el problema. Incluso en aquellos textos de Monterroso donde la ironía parece retractarse, y el proceso creativo es trabajado como verdadero tema del relato, lo que

16. J. Villoro, *Safari accidental*, op. cit., pp. 252-253.

aparece no es una determinación rutilante, sino un estado de real perplejidad. Piénsese, por ejemplo, en relatos como «Postergaciones», «El autor ante su obra», o quizás en el texto más punzante en este sentido: «La pregunta de siempre», incluido en el libro *La letra e*:

—Hay que ser neurótico para dedicarse a esa tontería —me dice mi amigo por teléfono, refiriéndose a la angustia que produce escribir [...]. En cuanto a mí, trato de ver en lo que he escrito, y apenas, aquí y allá, como a escondidas, he dejado deslizar alguna verdad, un testimonio sincero de tal o cual experiencia vivida por mí o, siquiera, pensada por mí. *Y entonces, ¿a qué tanta palabrería? ¿Producir una «obra de arte» por medio de palabras convenientemente colocadas para causar una sensación equis en el ánimo del lector? ¿Y luego?*¹⁷

Esas preguntas finales rezuman cierta amargura. ¿Para qué escribir? ¿Para qué, (Elizondo *primus inter pares*), escribir que se escribe? En suma, ¿dónde es que aparecería verdaderamente plasmado el método de trabajo escritural de Monterroso y su posición como autor, si en un primer nivel de análisis textual hay parodia, incertidumbre, ironía, trampa, iteración?

Una manera de encontrar determinadas certezas argumentativas es llevar estos dichos del plano ficcional al plano crítico, e interrogar lo inmediatamente significativo de estos escritos para llegar a un nivel más hondo. Por ejemplo, del texto de Villoro —esa parodia de la parodia—, pueden extraerse algunos rasgos singulares que subrayan y apuntalan el «Decálogo» de Torres: Morosidad en la creación, supresión de elementos innecesarios, autosabotaje e ironía para con la propia enunciación, con el fin de que la atención no se dirija al referente sino a sí misma; pero sobre todo, una reconocida artificialidad del lenguaje literario, que cuenta algo contando, a la vez, otra cosa.

En suma, si casi el único registro de las modulaciones escriturales de Monterroso es esta sistematización que hace un

17. A. Monterroso, *El Paraíso imperfecto*, op. cit., p. 185. Las cursivas son nuestras.

alumno —al modo de Charles Bally y Albert Sechehaye, con el *Cours de linguistique générale*—, es decir, si Monterroso se cuidó de no dejar un texto que declare a nivel denotativo la forma en la que desarrolla su proceso de creación, implica pensar que es en el nivel connotativo donde quedaría registro de la mimesis del proceso de escritura y sus diversas tomas de posición sobre el mismo.

*Primero como fábula, después como ars narrativa:
la escritura de Monterroso*

La conocida tesis de Michel Foucault sobre el «logos doble» en el lenguaje tuvo ramificaciones importantes para todo el análisis literario posterior. Que desde entonces la literatura no fuera considerada, simplemente, un discurso más dentro del entramado social, sino el único *lenguaje pensando lenguaje* obligó a replantear la sustancia desde la cual ciertos textos habían surgido:

Cada palabra, a partir del momento en que ha sido escrita en la página en blanco de la obra, es una especie de intermitente que parpadea hacia algo que llamamos literatura —señala Foucault en uno de sus textos más conocido en torno del tema— porque a decir verdad, nada, en una obra de lenguaje, es semejante a lo que se dice cotidianamente.¹⁸

Para advertir esto, Foucault examina las poéticas de Proust, de Sade y de Klossowski, entre otros, pero bien pueden emplearse los escritos de Monterroso para lo mismo. Hay un momento, en el siglo xx, en el que los textos se liberan de la mimesis de la representación y del sujeto. Ahora la literatura, además de tener carácter ontológico, supone un terreno en el que su lenguaje no sólo apuntala una referencia —la narración de un afuera,

de una referencialidad—, sino su propia materia. Es esto lo que Foucault, haciéndose eco de la teoría de Roland Barthes, llamará *escritura*:

Esta escritura hace de cualquier obra, en cierto modo, una pequeña representación, algo así como un modelo concreto de la literatura. Detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura. Lo que ocurre simplemente es que no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad.¹⁹

Por tanto, superando la limitada definición de la inscripción de signos, escribir implica no solamente un decir y comunicar algo fuera del texto, sino también un decir *cómo se está diciendo*. Gracias a estas nociones de Foucault, es posible afirmar que Monterroso no trabaja en términos puristas: ni oculta el proceso de escritura, ni lo manifiesta abiertamente para entrar en el terreno de lo metaficcional explícito. Es en esa frontera suspensiva, liminal, en donde el escritor logra hacer entrever una enorme Atlántida sumergida, que coquetea con la exhibición de los procedimientos de creación, pero que, como está sumergida, se visualiza deformada debido a los círculos concéntricos de agua que tiene sobre ella. En suma, para descubrir, en el fondo, lo metaliterario, hay que mirar con detenimiento lo literario: «La escritura de hoy se ha librado del tema de la expresión», decía Foucault en otro lugar, «sólo se refiere a sí misma, y sin embargo, no está atrapada en la forma de la interioridad; se identifica a su propia exterioridad desplegada. Esto quiere decir que es un juego de signos ordenado no tanto por su contenido significado como por la naturaleza misma del significante».²⁰

19. *Ibid.*, p. 72.

20. M. Foucault, «¿Qué es un autor?», *op. cit.*, p. 355.

Es por ello que debemos posicionar a «El Zorro es más sabio» como puntal de nuestro análisis. Contra las legiones de *escribidores (sic.)* que aplazan el ejercicio de la escritura debido a la preocupación excesiva por el reconocimiento de la demás fauna de la selva, «un día que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero», como se lee en el cuento, «decidió volverse escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen». ²¹ La *determinación*, por tanto, es celebrada por Monterroso, lo cual no es, en ningún caso, sinónimo inmediato de proliferación textual. El Zorro escribe dos libros muy buenos, que son reconocidos con rapidez. Y cuando se encuentra, como la vaca y el mono, con el peligro inminente del reconocimiento social, con aquella fauna peligrosa que se le acercaba para «decirle tiene usted que publicar más», él respondía: «Pero si ya he publicado dos libros». ²² Por tanto, el Zorro, convencido de que su escritura puede convertirse en «capital simbólico», en alimento para el monstruo envidioso del circuito literario, decide dejar de escribir, entendiendo que en buena parte, los libros sirven como forraje para ese ganado, que no siempre digiere con fines nutritivos dichas textualidades.

En Monterroso, como en Cortázar y en Bolaño, vemos emerger, desde el nivel estético de la escritura, una ética y un claro posicionamiento de autor. Hablar de estos temas en la narrativa hispanoamericana, en una época en que hemos pasado de la «Operación Masacre a Operación Jajá», ²³ como bien lo ha dicho Fabián Casas, puede resultar *nüüf*. Pero creemos que en textos como «Fecundidad» hay, implícita y metaliterariamente, una declaración de principios del ejercicio narrativo y un modo de pensarse como escritor.

21. A. Monterroso, *El Paraíso imperfecto*, *op. cit.*, p. 61.

22. *Idem*.

23. Fabián Casas, *Todos los ensayos bonsái*, Barcelona, Mondadori, 2013, p. 12.

«Fecundidad», como se sabe, compete en brevedad efectiva con «El dinosaurio»: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea». ²⁴ Aunque aquí, es el proceso de creación el que se vuelve tema del aforismo/relato, lo que obliga a pensar en un autor que ve en los ejercicios de condensar y abreviar la forma más adecuada de concebir la literatura. La enseñanza (quizás la más relevante de todas) sería la siguiente: un texto dosificado permite fijar pautas de lectura más asertiva. Primero, la invitación instantánea para un rápido acercamiento. Después, y por mediación del recurso irónico y o del agregado de algún «defecto», como apuntaba Villoro, la invitación a volver a leerlo debido a la extrañeza que produce. Y, finalmente, el aumento de la percepción cognitiva, como cierto enfoque de la vanguardia rusa bien lo explicaba, ²⁵ para darnos cuenta que lo significativo se sugiere, mas no se explica en el texto. La literatura de Monterroso sólo revela su manufactura en las segundas, terceras o cuartas lecturas, cuando se le interroga insistentemente, cuando se repite aún corriendo el riesgo —como dice Derrida en un ensayo determinante sobre este tema— «de introducir una cierta ruptura en la homogeneidad del sistema». ²⁶

Este sería un argumento clave para determinar que la escritura de Monterroso está lejos de ser meramente comunicativa y que por su excedente (que no se ve, que está sumergido) es por lo que, en términos literarios, tiene su valor. «En tanto que escritura, la comunicación, si se quiere conservar esta palabra, no es el medio de transporte de sentido, el intercambio de las intenciones y del querer-decir, el discurso y la “comunicación” de las conciencias», ²⁷ agrega Derrida, dando a entender que el acto de escritura, inscriptor y no suplementario, no puede si no desplegar asuntos que van más allá del sentido comunicativo.

24. A. Monterroso, *El Paraíso imperfecto*, *op. cit.*, p. 81.

25. Viktor Shklovski, «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2002, pp. 55-70.

26. J. Derrida, «Firma, acontecimiento, contexto», *op. cit.*, p. 353.

27. *Ibid.*, p. 371.

Podemos empatar, a esta noción de escritura, algunos criterios de Monterroso al respecto: «Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno)», dejó dicho en «Dualidades», de *La letra e*. Aunque, como suele suceder, con un corolario irónico, lo que, como se ha analizado, obliga al lector a ser escéptico con lo que antes se ha afirmado en el texto que se lee: «A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tacha sin corregir». ²⁸ Escribir, entonces, no es sinónimo de comunicación expresiva, sino de un acto *material* donde la corrección, y más aún el tachado, pueden evidenciarse en el texto final (o *fenotexto*, para utilizar la útil terminología de Julia Kristeva). ²⁹ En cada texto suyo sería posible ver tachados invisibles, *genotextualidades* flotando en los márgenes, oraciones que antecedieron o sucedieron a «El dinosaurio», «Fecundidad» o «Aún hay clases», ejercicio que sólo se evidencia en la materialidad y puesta en página de los relatos. La escritura de Monterroso, por tanto, difícilmente puede ser asumida como *mímesis* de oralidad.

Por otra parte, el texto «Fecundidad» desmonta otra supuesta virtud de escritor: terminar una línea implica saberse equiparado con una energía creativa a lo Balzac, mas no con una, supuestamente positiva, energía multiplicadora. Ya desde el título, la burla y el cuestionamiento resultan evidentes. El asunto de la brevedad cobra otra vez especial importancia y es la apuesta de Monterroso a concentrar en pequeñas dosis lo que otros necesitaron toda una comedia humana para decir.

Para concluir, y como reforzamiento a lo analizado, en «La brevedad», de *Movimiento perpetuo*, es posible leer lo siguiente: «Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar [...]». ³⁰ Esa disposición al esfuerzo colateral de quien escribe y de quien

lee sería, pues, la última y más alta lección literaria que puede extraerse. Por eso el guatemalteco es insistente en su aprecio y mención a Borges —«Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges», «El otro aleph», etcétera—, quien también logró constreñir en textos breves sus apreciaciones sobre una escritura que apuntaba no solamente a un referente y que, por ende, obliga a volver sobre ellos, en una relectura hasta tendenciosa, si se quiere. «El encuentro con Borges no sucede nunca sin consecuencias. He aquí algunas de las cosas que pueden ocurrir, entre benéficas y maléficas», menciona Monterroso, en un texto en el que pareciera estar diciendo la verdad, incluso en su juego autorreferencial: «Pasar a su lado, *regresarse y seguirlo durante un buen trecho para ver qué hace* (benéfica) [...]. Deslumbrarse con la fábula de Aquiles y la Tortuga y creer que por ahí va la cosa (maléfica)». ³¹

En otro texto confesionario, Monterroso dejó dichas cuestiones que bien servirían como corolario a lo aquí planteado: «Los caminos que conducen a la literatura pueden ser cortos y directos o largos y tortuosos. El deseo de seguir en ellos sin que necesariamente lo lleven a ningún sitio seguro es lo que convertirá al niño en escritor». ³² Esa inseguridad de estar en algún sitio seguro para escribir literatura es el magma del que está construida su propuesta de autor.

28. A. Monterroso, *El Paraíso imperfecto*, op. cit., p. 187.

29. Véase Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.

30. A. Monterroso, *El Paraíso imperfecto*, op. cit., p. 111.

31. *Ibid.*, pp. 79-80. La cursiva es nuestra.

32. *Ibid.*, p. 65.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Casas, Ana (comp.), *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, ArcoLibros, 2012.

Casas, Fabián, *Todos los ensayos bonsái*, Barcelona, Mondadori, 2013.

Derrida, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.

Foucault, Michel, «¿Qué es un autor?», en Araujo y Nara *et al.* (comps.), *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios poscoloniales)*, México, UAM, 2003.

_____, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós / ICE-UAB, 1996.

Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1974.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Éditions du Seuil, 1975.

Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986.

_____, *El Paraíso imperfecto. Antología tímida*, Barcelona, DeBolsillo, 2013.

Shklovski, Viktor, «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 2002.

Villoro, Juan, *Safari accidental*, México, Planeta, 2005.

ESCRITURA Y SILENCIO: HACIA UNA GENEALOGÍA LITERARIA EN LO DEMÁS ES SILENCIO DE AUGUSTO MONTERROSO

JONATHAN GUTIÉRREZ HIBLER

La palabra escribir en español procede de «desgarrar», «cortar», «rasgar» y es justamente este movimiento triple el que sigue Monterroso para lograr lo perpetuo.

MARGO GLANTZ

El silencio en la narrativa se comporta como un juego de huellas en la orientación del texto. Una ausencia nos lleva a otra presencia o viceversa, pero, a su vez, una estructura puede disolver a otra estructura, principalmente en una relación de apropiación y deformación, como ocurre con la intertextualidad. En este diálogo del silencio que encarna la palabra, podemos encontrar dos vías para su lectura: la positiva (Picard, Xirau, Le Breton, Villoro, Valenzuela, Block de Behar y la negativa (Rella, Steiner, Oubiña, Colodro, Weininger, Barthes). La vía positiva del silencio se caracteriza por ser una representación del mundo, una posibilidad del lenguaje. Por otro lado, la vía negativa del silencio se entiende como una liberación del lenguaje mediante la destrucción del mismo. La destrucción del lenguaje es una inmersión de la palabra en busca de sí misma. Al contrastar el convivio de estas dos vías en el texto comprendemos la cartografía de una obra: la asimilación de otras lecturas que pasan a transgredirse, las fragilidades y fisuras de una tradición en contraparte de la crítica que subyace en ella. En pocas palabras, el silencio como exceso es un mapa que traza las genealogías literarias del texto.

La vía positiva del silencio comprende varios rasgos como el desdoblamiento de los personajes, la modulación de significado por medio de interrupciones tipográficas y metatipográficas o enlaces narrativos, el origen, la intradiscursividad y lo inexpresable como intencionalidad del texto. Todo lo anterior, en conjunto, funciona como suelo de la vía negativa, cuyo aspecto fundamental es la transgresión, la cual puede ocurrir en el sujeto, el lenguaje, el discurso narrativo o los géneros literarios. En resumen, esta última funciona como la ruptura de un límite, mientras que la primera representaría el orden de cómo puede llevarse a cabo dicha ruptura. La transgresión gira por el camino del *Secreto*: «Escribir ficción es una búsqueda de tácitos secretos que nos irán acercando al calor del invalorable e inalcanzable Secreto». ¹ Es así, al escuchar los silencios, como podemos «armar por fin el rompecabezas de aquello que el texto dice más allá de las palabras...» ² Cada texto será una pregunta específica al misterio que la atrae, sus recursos dependerán de la realidad que esté transgrediendo con el fin de aproximarse a éste. Así es como la transgresión intenta hacerlo: creando un nuevo límite que expanda al horizonte del Secreto.

El silencio entonces tiene una gran complicidad con la escritura. Pero contrario a lo que Derrida compara en su texto «Before the Law» ³ sobre las similitudes entre el discurso legal y

el literario, el punto final de «Ante la ley» de Kafka es también el inicio de otra puerta: la del lector y el mosaico de citas que ronda en su cabeza, como un *puzzle* en movimiento perpetuo. Por esta razón, entra un tercer eje en el diálogo palabra-silencio y literatura-silencio: la escritura y el silencio.

A través de la escritura, a la par del conjunto de valores externos e internos, cristalizamos las marcas que dan continuidad a la inercia del fenómeno literario. Sin embargo, además de cristalizar, también tiende a destruir para crear: «La escritura tiene esta doble función: transcribir en dispositivos, desmontar los dispositivos». ⁴ Deleuze y Guattari toman este sentido de dispositivos a partir de una interpretación de la inmanencia y el deseo en la obra de Kafka, es decir, de la composición de una máquina o maquinaria del sistema legal, el cual es montado en la escritura para poder observar sus componentes y a su vez desmontarlo por la escritura, en el caso de *El proceso*, ⁵ por medio de la maquinaria novelística. Por esta razón, los acontecimientos de esta novela no quedan solamente en exponer la falsedad de la legalidad, sino su condición de deseo. ⁶ Sin embargo, la observación apunta al desmontaje de literaturas *mayores* que llegan a estancarse en aspectos moralizantes, razón por la que encontramos lo individual en conflicto mediante un dispositivo colectivo de enunciación como el novelístico.

En ese sentido, es posible leer *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso como un acontecimiento discursivo ⁷ basado en el

1. Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*, México, FCE, 2002, p. 19.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. Derrida parte de un texto breve y hermético de Franz Kafka titulado «Ante la ley». La primera imagen es contundente: hay un guardián ante la ley. Decimos que es contundente porque ni siquiera el guardián está dentro de ella. Un hombre de campo llega a él y se pregunta si puede pasar, la ley debe ser accesible para todos. Decide esperar a que se le conceda el paso y el desenlace es catastrófico: muere sin siquiera cruzar la primera puerta rumbo a la ley, y las últimas palabras que escucha son las del guardián. Sólo el campesino podía cruzar esa puerta, pero a final de cuentas se cierra. La ley es hermética, indescifrable si no es por sus huellas (el guardián, el campesino), carece de interioridad y sólo podemos observar su influencia por medio de sus enunciadores. Lo mismo sucede en la literatura: ésta no hace a la obra, la obra es la que transforma a la literatura.

4. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1978, p. 71.

5. Donde aparece también «Ante la ley» de Kafka, pero contado por otro personaje, el sacerdote, dándole un sentido de expansión textual en contraste con el carácter sintético del relato breve al aislarlo de la novela.

6. Deleuze y Guattari explican cómo la ley está escrita en un libro pornográfico, véase G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, *op. cit.*, p. 75. Ahí es donde coinciden un poco con las observaciones de Derrida respecto a la represión y el deseo en «Before the Law».

7. Foucault, a partir de un acercamiento genealógico, señala que existen distintos escalones del acontecimiento, más allá de singularizar a este fenómeno como algo completamente externo del discurso. Para Judith

desmontaje de algunos elementos de las literaturas *mayores* por medio de ejemplos como el uso apócrifo de la biografía desde la perspectiva y exposición del compilador, huella eje del texto. Se trata de una obra donde el silencio y la escritura crean un diálogo de desmontajes, los dispositivos discursivos entre el poder y el arte son expuestos, pero sobre todo la escritura se encuentra en conflicto más allá de plantear una lectura humorística. El carácter lúdico en los testimonios *biográficos* sobre Eduardo Torres, la compilación de trabajos de este intelectual, el ritmo fragmentario de la novela por medio de aforismos, las declaraciones finales, los silencios metatipográficos, la parodia del tratamiento académico y la extensión de los límites de la escritura⁸ son parte del carácter doble de la escritura apuntado por Deleuze y Guattari. Monterroso entra en uno de los centros importantes de la producción de dispositivos discursivos: el escritor, tanto en su espectro de agente como en el de mito y, en consecuencia, el de mercancía. Todo esto, en conjunto, se convierte en cultura. *Lo demás es silencio* es una obra que está en el cruce de una escritura en conflicto, la búsqueda de la transgresión como una forma de reinventar a la tradición, pero sin perder la distancia crítica. Sus reminiscencias textuales son un indicio claro de los desmontajes a lo largo de esta lectura. El

Revel, Foucault pasa a observar al discurso como una serie de acontecimientos, por esta razón el autor de «Nietzsche, la genealogía y la historia» distingue entre acontecimientos discursivos y el resto (económicos, sociales, políticos y culturales), véase Judith Revel, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 74. Toda genealogía parte de la instauración de una diferencia, algo que nos hace cambiar la manera en que somos. De ahí la necesidad de adaptar estos postulados relacionados con la procedencia y la emergencia al ámbito de la literatura, ya que Foucault solamente adopta la lectura de Nietzsche, sumamente anclada al ámbito de la moral, y la adapta en la lectura de la historia. Quizá la clave para adaptar la lectura del acercamiento genealógico de Foucault se encuentre en la posición transdiscursiva de algunos autores, como el caso de Monterroso.

8. Basta con recordar la cuarta de forros de las ediciones de *Lo demás es silencio*. Literalmente rompe con los límites cotidianos del objeto en el mercado.

objetivo de nuestro trabajo consiste, a la luz del silencio como juego de huellas en la orientación del texto, establecer un breve esbozo de los elementos que podríamos plantear a futuro como una genealogía literaria a partir de las funciones del autor y la emergencia del compilador en un ejercicio apócrifo de ficción. En el juego de huellas podemos trazar las procedencias y emergencias del texto, en pocas palabras, nos encontramos ante uno de los cortes menores de la literatura, a propósito del epígrafe de Glantz. Cabe recordar que los llamados cortes menores son los más precisos en la transformación de la literatura.

Biografía y transgresión en el discurso narrativo

Las primeras marcas que saltan a la vista del lector al leer *Lo demás es silencio* son el subtítulo,⁹ el epígrafe y la división del índice general. En el libro aparecen varios testimonios sobre la vida y obra de Eduardo Torres, pero también parte de su trabajo como intelectual de San Blas. En un segundo plano el lector implícito comienza a trazar toda una tradición literaria en las pocas líneas del texto. Notamos la construcción de una biografía imaginaria, pero, a su vez, algunos precedentes como el caso de Marcel Schwob en *Vidas imaginarias* o el de Jorge Luis Borges con *Historia universal de la infamia*.¹⁰ De la misma manera el epígrafe que le da título a esta novela —esto en términos de distensión de acuerdo con el género— apunta a un equívoco en lo que se refiere a su procedencia: no es la *Tempestad* de William Shakespeare, sino *Hamlet* del mismo autor. El texto ya deja sus primeras huellas en el manejo de las perspectivas en juego, hay más de un narrador, los puntos de vista ideológicos, afectivos, cognitivos y perceptivos son los ejes principales en el contraste de la forma de la expresión con

9. *La vida y la obra de Eduardo Torres*.

10. Una vena literaria que se extiende a nuestros días. Por ejemplo, en el caso de Roberto Bolaño, principalmente en *Historia de la literatura nazi en América*.

la sustancia del contenido. La ironía se abre puerta a través de la literatura misma.

Sin embargo, aunque esta característica —la de la biografía imaginaria— parezca tener ya antecedentes en la literatura mundial y latinoamericana, el apunte de Jorge Ruffinelli sobre Eduardo Torres es sumamente importante para entender las transgresiones del texto:

El libro que desde 1978 se ocupa de él, está constituido, como un mosaico, por varios testimonios de otros personajes tan ficticios como Eduardo Torres: su hermano, su ex secretario particular, su esposa, su *valet*, e incluye también una sección de «selectas» (ensayos, aforismos, dichos, etcétera). El juego de espejo enfrentados llega al punto de que Eduardo Torres reseña *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso, primer caso conocido de un personaje —en la tradición pirandelliana—¹¹ que comenta por escrito a su autor.¹²

A diferencia del resto de las biografías imaginarias que le preceden a *Lo demás es silencio*, ésta cuenta con la peculiaridad de haberse encontrado el autor con él en el año de 1959 en la *Revista de la universidad de México*. Después reaparece en *Lo demás es silencio* donde además de comentar el texto señalado por Ruffinelli, en el apartado de la novela «De animales y hombres», también se menciona a *Obras completas y otros cuentos*. El personaje comenta al autor. Pero irónicamente parece no hablar de su libro, sino de los temas que rodean a las fábulas, lo lee con una erudición que toma un laberinto

11. En otra tradición, ya existe un antecedente un tanto parecido. Se trata el de Fernando Pessoa, los heterónimos se comentan entre sí, en particular el prefacio de Ricardo Reis a Alberto Caeiro o las notas de Álvaro de Campos al mismo. No es el personaje comentando al autor, pero sí el alumno al maestro. En el caso de *Niebla* de Miguel de Unamuno, donde hay un acercamiento similar al de Pirandello, todavía no hay un ejercicio metaliterario de este tipo.

12. Jorge Ruffinelli en Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 2001, p. 35.

diferente al de la distancia que ofrece la luz de una teoría o la cita misma. Además trata de desmentir de la supuesta ambigüedad del manejo de los géneros literarios,¹³ por supuesto sin generar alguna discusión o crítica mucho más detallada al respecto.

El juego de huellas es interesante en los primeros apartados de *Lo demás es silencio*, tanto por las paradojas e ironías, en las distintas perspectivas de quienes dan testimonio de la vida de Eduardo Torres, como también por la filiación y selección de la información narrativa, es decir, la intención biográfica que recae sobre este personaje desmonta la monopolización de lo que podríamos saber de él, de quien hace la escritura y esto tiene mucho que ver con el segundo apartado de nuestro trabajo: la función del Compilador en la literatura. Pero, por el momento, debemos concentrarnos en los elementos que pueden darnos una primera discusión acerca de una posible genealogía literaria en los conflictos que tienen los autores con la escritura, con su propio poder de la palabra. Basta tan sólo recordar al amigo que escribe el apartado «Un breve instante en la vida de Eduardo Torres», la escena que se refiere a la visita de la Comisión de Notables de San Blas a Torres, cuando habla de que el principal enemigo de los poderosos es su mismo poder. Cuando le ofrecen un puesto importante a Torres, éste entre diversos prolegómenos de su rechazo a la propuesta termina de la siguiente manera: «[...] y aún cuando veo en el generoso ofrecimiento de ustedes una especie de palma de la victoria sobre los vicios que aquejan a nuestro Estado, advierto que no debo convertirme temerario en el objeto de mi propia censura que, *mutatis mutandis, castigatridendo mores*».¹⁴ ¿Acaso el

13. Ruffinelli en la introducción de su edición crítica de *Lo demás es silencio* traduce a Eduardo Torres como todo aquello que el escritor temería ser, en contraposición a la frase de Flaubert para referirse a sí mismo como Madame Bovary: Augusto Monterroso no es Eduardo Torres. (Véase *ibid.*, p. 38.) Para la sentencia que se refiere a la «falsedad» de la ambigüedad de los géneros. (*Ibid.*, p. 54.)

14. Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio, op. cit.*, p. 65.

escritor no es también enemigo de su propio poder? La misma escritura puede convertirse en una jaula, la repetición de su discurso no contempla una misma lógica inagotable. Los autores son objetos de apropiación de otros discursos,¹⁵ principalmente de aquellos provenientes de una literatura mayor.

Por esta razón la sentencia de este personaje parece ser astuta. Si hay una crítica frente al poder, ¿para qué convertirse en él, de forma institucional? ¿Qué es lo que determina, entonces, a un autor en el ámbito del poder? Lo interesante en dicho apartado es que una vez que la perspectiva del lector converge con el resto de las otras perspectivas, los demás testimonios y respuestas sobre la mediocridad de este erudito, sus propias palabras terminan siendo enemigas suyas. Cabe agregar que quien narra se encuentra en ese espacio, escondido, con un arma en la mano. Las palabras destruyen. La liberación del lenguaje se encuentra en la autoparodia de esta figura de poder, la del escritor, ya que éste condensa una serie de mecanismos discursivos en torno a él.

La historia de la literatura está plagada de límites, homenajes, confrontaciones, transgresiones y toda clase de disparates que dan pie a su continuidad. Por esta razón Foucault apunta lo siguiente respecto al planteamiento de un origen: «La historia aprende también a reírse de las solemnidades del origen».¹⁶ La biografía como género está condicionada por su procedencia y emergencia, pero también estos mismos conceptos dependen de la recepción de ellos por parte de un lector. El prefijo *bio-* no sólo nos remite a que se cuenta una vida, sino a otra que la escribe y, por supuesto, a una más que la lee y puede reconfigurarla por mero principio de apropiación y asimilación. No se trata de una escritura del yo, sino de un ejercicio apócrifo de ficción en el que se desmantela la figura tradicional del autor por medio de una biografía imaginaria. «Pero el comienzo his-

tórico es bajo, no en el sentido de modesto o de discreto como el paso de la paloma, sino irrisorio, irónico, propicio a deshacer todas las fatuidades...»¹⁷ La ironía en su máxima expresión logra una distancia del autor con los discursos que parecieran crearlo como algo discreto o solemne, incluso de lo que él llegara a creer de sí como sostén de vida. Y si agregamos a este aspecto que la escritura es un acto de alteridad encontramos que lo *bio-* en esta palabra está repleto de fisuras, sin mencionar aparte la inclusión de otro prefijo como *auto-* y las fragilidades suculentas que representa para el apetito de un escritor.

¿Pero cómo podemos redimensionar el acercamiento genealógico por medio de una lectura del silencio narrativo en *Lo demás es silencio*? Es obvio que esta aportación de Foucault es radical en el planteamiento de lo discontinuo como eje de la diferencia, pero su enfoque no tiende a la dirección del funcionamiento de un texto literario, sino a lo que pudiera llegar a producir un autor: no solamente un texto, sino otros libros en lo que otros autores podrán ubicarse. «Esos autores tienen de particular que no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos».¹⁸ Las posibilidades de otras producciones son indefinidas; pero, a su vez, si cometemos el equívoco de la linealidad causa-efecto, también Monterroso es parte de una vena discursiva proveniente de Cervantes. La novela está en conflicto en *Lo demás es silencio*. Pero dicha transdiscursividad no es fija ($A \rightarrow B$), sino también la creación de su precursor y las redes que transforman a este precursor. La emergencia en literatura, a diferencia de la lectura histórica, consistiría en los discursos que encadenan y chocan al momento de enunciar a un autor, pues «El acto de instauración es en efecto, en su misma esencia, tal que no puede ser olvidado».¹⁹ De ahí por qué una lectura del silencio permite aproximarnos a la instauración de ciertas inquietudes y constantes en el ámbito literario. El

15. Michel Foucault, ¿Qué es un autor?, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010, p. 22.

16. Michel Foucault, «Nietzsche, la Genealogía, la Historia», en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992, p. 10.

17. *Ibid.*, 19.

18. *Ibid.*, 31.

19. *Ibid.*, 37.

desdoblamiento, desde la vía positiva del silencio, expone esa distancia necesaria en la liberación del lenguaje. Sin el desdoblamiento de un Eduardo Torres comentando a su autor, no existe posibilidad de una transgresión que deje testimonio de la emergencia del compilador.

Pero para plantear una genealogía literaria no hace falta solamente dar el salto de la periodización histórica a la función-autor, también es necesario encontrar cierto extremo del daguerrotipo literario para encontrar también la problemática de su procedencia (Cervantes y su función en la historia de la literatura sería una de ellas), aquello que fragiliza las interrogantes en torno al secreto de la escritura.

Tomemos otro caso en la literatura latinoamericana, cercano cronológicamente a Monterroso, aunque un tanto distinto en su genealogía literaria, a pesar de compartir la construcción de un origen por medio de un género. En *La biografía* (1984) de Iván Silénse narra la historia de un autoexilio o, más bien, la posibilidad de contarla mediante un juego de dualidades: el biógrafo escribe la biografía del novelista y el novelista la novela del biógrafo. El personaje principal se encuentra en la ciudad de Nueva York. El relato se mueve en dos niveles principales, la biografía y la novela: «¡Sólo existe la biografía y el biógrafo, en el primer espacio poético! ¡El novelista y la novela, en un segundo espacio real también! ¡Y Dios y la realidad en un plano esquizoide! Lo sé: sólo hay una página en blanco; una ciudad en blanco; un destino en blanco». ²⁰ Contar el exilio se convierte en una página en blanco. Una vez muerto el biógrafo la novela termina. Sin biógrafo no hay novela: «Asumir nuevamente la estructura de la biografía sería anular su escándalo, su delito, aun como acto fallido, porque como sabrá el lector, no se puede asumir dos veces la misma perversión sin hacerla costumbre. La soledad de La biografía como novela es absoluta». ²¹ Existe otro momento clave en *La biografía* que puede ejemplificar la vía negativa del silencio mediante la traición del género, la ruptura

o su hibridación, similar a lo que sucede con Monterroso en su novela. La conversación del capítulo v de la obra de Silén, con el hombre que dice que callar es traicionar, el narrador responde que entonces lo hará, calla para traicionar a la novela, esto como una crítica a los antinovelistas franceses, que en lugar de traicionar a Cervantes enriquecieron su legado en el género.

En *Lo demás es silencio* de Monterroso, el camino es distinto, pero se acerca a través de una vía negativa del silencio, esto respecto a su relación con la escritura, para el desmontaje de dispositivos discursivos tanto políticos como estéticos. Una de las maneras para lograrlo, dentro del ámbito del ejercicio apócrifo de ficción, es mediante la alteridad de la escritura, o, en términos más sencillos, en la desaparición de un desdoblamiento: «Uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes apenas estuvo al servicio [...]. El más sabio ha sido Cervantes al esconderse tras otro nombre para contar la historia de don Quijote, incluso al grado de que se ha llegado a considerarlo un idiota al lado de su personaje». ²² La desaparición de Monterroso por parte de su personaje irónicamente lo hace más presente, tanto así que Jorge Ruffinelli, después de citar el mismo apartado que acabamos de compartir, agradece a Eduardo Torres por su colaboración para elaborar las notas de su edición crítica. ²³ Los desdoblamientos no se quedan en *Los demás es silencio*, son transtextuales, saltan a una edición crítica con el paso del tiempo y producen nuevos textos.

Pero antes de que entremos en otro ejemplo de la novela, para relacionar este mismo punto en las respectivas genealogías literarias en cada una de ellas, la crítica encuentra un espacio curioso al que podemos enlazar con el contenido de la vida y obra de Eduardo Torres:

22. Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, UNAM, 1981, p. 136

23. Véase el final del apartado «Un personaje de ambigua naturaleza», en la introducción de Jorge Ruffinelli a la edición crítica de la editorial Cátedra de A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit.

20. Iván Silén, *La biografía*, México, Ed. Villicana, 1984, p. 236.

21. *Ibid.*, 238.

Aún cuando Monterroso considera *Lo demás es silencio* novela [...] una designación genérica más precisa sería la [de] autobiografía, término incluido específicamente en una lista de forma literarias que, de acuerdo con Feinberg [...] se prestan a tratamiento paródico.²⁴

Notamos cómo sucede de manera similar con Monterroso lo que ya está escrito en la vida y obra de Eduardo Torres, pero no debemos olvidar la distancia que toma el autor, no propiamente un ejercicio del Yo, de lo contrario anularíamos la posibilidad de un compilador y el juego de huellas basado en el desmontaje de rasgos tradicionales en la figura del escritor. Los mecanismos de Monterroso son distintos a los de la novela de Silén a pesar de compartir un punto de encuentro (la biografía como género y Cervantes como punto de partida en la desaparición),²⁵ mientras en el primero existe un juego de espejos entre los productores de la escritura, en Monterroso la figura del escritor es desmonopolizada por medio de otros testimonios; la selección y filiación de la información narrativa obedece a la presencia de más de una perspectiva. Basta recordar los apartados de «Carmen Torres: Hablar de un esposo siempre es difícil» y «Carta censoria al ensayo anterior», primera y segunda parte, respectivamente. En el primer caso el personaje es ridiculizado porque se hace famoso en un sitio en donde nadie sabe nada, detalle que comparten los demás intelectuales de San Blas; para Carmen Torres todos ellos son unos ridículos. Por otro lado, la carta corrige el artículo de Eduardo Torres sobre una nueva edición del Quijote, exponiendo todos sus deslices, principalmente las erratas sobre las *erratas* de Cervantes. En la ficción y la

24. Robert A. Parsons, «Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995, p. 111.

25. Monterroso lo hace por medio de un compilador y su personaje principal, Silén lo realiza por medio de una «traición» a Cervantes cuando el narrador decide callar o cuando muere el personaje que escribía la biografía de la novela.

realidad sucede lo mismo, pero sin el mismo espacio de escritura. Aunque el autor diga que se trata de un género (novela), el crítico siempre acotará alguna corrección sobre dicho caso. Monterroso se convierte en una biografía de su crítica.

Tanto en *Lo demás es silencio* de Monterroso y *La biografía* de Silén encontramos otra rama en su genealogía literaria: la literatura menor. Al principio de nuestro trabajo citamos a Deleuze y Guattari para resaltar la doble función que tiene la escritura en la transcripción y desmontaje de dispositivos. Sobre esto, para poder dimensionar el concepto de literatura menor, retomamos la lectura de Felipe A. Ríos Baeza en su ensayo «Monterroso, por una literatura menor».²⁶ El autor subraya la importancia de la metaliteratura en la problematización del ejercicio literario cuando interroga cómo este tipo de literatura: «[...] bloquea y paraliza estilos, géneros y movimientos literarios... la intención de este verdadero acto de boicot apunta a plantear ejercicios de minoridad y minoración que desequilibren las normas».²⁷ Además de esto hay una lectura política de la realidad en este tipo de obras. Ambos autores han experimen-

26. Baeza menciona que su trabajo no es el primero en tocar el tema de la literatura menor en Augusto Monterroso. Invita al lector a acercarse a *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, de An Van Hecke. En el mismo libro donde aparece el ensayo de Ríos Baeza, *La mosca en el canon*, aparecen otros trabajos que comentan al autor desde esta perspectiva de transcripción y desmontaje de dispositivos. También llama la atención trabajos como el de David García Pérez, quien retoma el humor como parte de una poética en Monterroso. Se menciona la interpretación de Deleuze y Guattari de Kafka como académicamente convencional a pesar de coincidir con las otras lecturas de la literatura menor en mostrar otros rostros de los textos aludidos en su obra. Véase «Hacia una poética de Augusto Monterroso: la fábula y el cuento», en *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013. Esto puede deberse al acercamiento que realiza desde Bajtin y el efecto de la risa en el discurso narrativo. Finalmente, todas estas posturas podrían coincidir en una misma cicatriz: la escritura puede convertirnos en insectos (o en notas a pie de página).

27. Felipe A. Ríos Baeza, «Monterroso, por una literatura menor», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon, op. cit.*, p. 72.

tado el exilio, pero sobre todo la desterritorialización muta más allá de la lengua y se centra en la architextualidad: romper la norma del género desde el mismo género. Sin embargo, toda genealogía deviene por la interpretación de sus ramas subterráneas: mientras el autor puertorriqueño busca traicionar a Cervantes, el autor de «El dinosaurio» busca hacerle un homenaje. A pesar de eso en ambos casos existe una intencionalidad similar: la transgresión de la biografía.²⁸

Y esto es lo interesante de la obra de Monterroso, la forma en que realiza un acto de boicot. Éste percibe y expone la singularidad de las normas. Recupera a la miniatura de lo literario, la duda de una representación ideal, sobre todo en el homenaje: «Todavía hoy se cuenta que los empleados de la Biblioteca se asombraban de ver llegar a aquel niño de pantalón corto a pedir volúmenes de historia o ciencia, entre los que se conservan varios con algunas de sus marcas...»²⁹ *Lo demás es silencio* muestra la tensión entre las perspectivas de los narradores para romper con la imagen del autor. ¿Qué contradicciones son las que está mostrando Monterroso en la superficie de esta figura? En la genealogía «la veneración de los momentos se convierte en parodia; el respeto de las viejas continuidades en disociación sistemática; la crítica de las injusticias se convierten en destrucción sistemática del sujeto de conocimiento por la injusticia propia de la voluntad de saber».³⁰ La escritura de Monterroso por momentos es parecida a la de una genealogía, no exactamente igual, pues ésta es un método de lectura histórica, mientras que la de nuestro objeto de trabajo es una lectura literaria. Pero esta parodia de los momentos, puede traducirse como parodia de los discursos en la literatura, en realidad basada en una especie de principio ético del autor para desaparecer.³¹

28. Monterroso inicia la biografía con la muerte de Eduardo Torres, de ahí la inclusión al inicio del epitafio. Silén por otro lado, mata al biógrafo y la novela ya no puede existir sin el espejo ausente.

29. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., pp. 73-74.

30. M. Foucault, «Nietzsche, la Genealogía, la Historia», op. cit., p. 29.

31. Daniel Link señala que este principio en Foucault viene de sus lec-

La función-autor quedaría dentro de la emergencia dentro de una posible genealogía literaria debido a este último aspecto, razón por la cual entraremos más adelante al conflicto del compilador como eje genealógico de la escritura.

¿Pero cómo entender entonces al silencio y su diálogo con la escritura, y cuál es el papel del primero para entender tanto la superficie del texto como la profundidad del mismo? Blanchot en *La escritura del desastre* deja claro que «El silencio no se guarda, no tiene consideración para la obra que pretendía guardarlo, es la exigencia de una espera que no tiene nada que esperar, de un lenguaje que, al suponer totalidad de discurso, se gastase de golpe, se desuniese, se fragmentase sin fin».³² Toda palabra que aspira a la plenitud tiende a ocultar el silencio, ese exceso que la sobrepasa porque está lleno de palabras y desencuentros de un origen³³ construido en pregunta, pero también la rispidez del mismo posibilita al lenguaje. Es por esta razón que el silencio no puede guardarse, es este intento de totalidad

turas de Blanchot y Borges, quien, por cierto, también pone en acción el ejercicio paródico de ficción como el caso de Monterroso. Y aquí viene lo interesante en sus apostillas: «En una conferencia pronunciada el 23 de noviembre de 1998, Roger Chartier ha vuelto a relacionar los nombres de Borges y Foucault a partir de «¿Qué es un autor?» en un intento de precisar la genealogía de la función-autor que, en su perspectiva, Foucault plantea con deliberada ambigüedad». (Daniel Link, «Apostillas a ¿Qué es un autor?», en Michel Foucault, ¿Qué es un autor?, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010, p. 73.) En realidad, Roger Chartier enfatiza al final de su conferencia que las nuevas formas de libro producen nuevos autores, de la misma manera que no pueden separarse el orden del discurso y el de los libros, «Trabajar con Foucault: esbozo de una Genealogía de la función-autor», Roger Chartier, «Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función-autor», *Signos Históricas*, México, UAM, 1999, p. 1.

32. Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1983, p. 32.

33. Es necesario aclarar que el mismo Foucault apunta cómo Nietzsche rechaza la búsqueda de un origen entendido como *Ursprung* y por ello se remite a otros «orígenes» (procedencia y emergencia). Más que metafísica, se trata del texto y las contradicciones en juego, M. Foucault, «Nietzsche, la Genealogía, la Historia», op. cit., pp. 9-10.

discursiva, donde ocurre una fragmentación sin fin, arruinando todo a manera de desastre: «En la medida en que preservado, dejado de lado, me amenaza el desastre, amenaza en mí lo que está fuera de mí, alguien que no soy yo me vuelve pasivamente otro».³⁴ La vía negativa del silencio supone esta amenaza y su umbral, rumbo a ese afuera que limita un extremo, es la transgresión. *Lo demás es silencio* consta de un juego de huellas basado en la alteridad perpetua, su lector implícito no deja cabida a la pasividad ni tampoco a una imagen definitiva del escritor. La novela de Monterroso no aspira a la plenitud de la palabra, a su totalización, sino que por medio de fragmentos que nos convierten en otro.

Es por esta razón que retomamos un último ejemplo respecto a la transgresión de la biografía y la desterritorialización del género, el cual tiene que ver con el manejo de los blancos tipográficos. «Recuerdos de mi vida con un gran hombre», de Luciano Zamora, retrata a la perfección cómo se da el proceso de apropiación y deformación del personaje de Eduardo Torres. Sin duda se logra un efecto en el lector al percatarse éste cómo Zamora termina hablando más de su vida que de la de Torres, en más de una ocasión tiene que repetir la importancia de retomar el camino de lo que trata de contar. El fragmento 18, «La ingratitud humana», resalta entre los demás por la función temática que cumplen los enlaces narrativos ejercidos por los blancos tipográficos entre cada fragmento:

Mas tengo que volver al objeto de estas líneas que se me han encargado para recordar a mi antiguo protector, y qué bien que se le recuerde ahora que está vivo, pues estoy seguro de que una vez muerto será olvidado como todos los grandes hombres que dan la vida y se desvelan por una Humanidad que ni se los agradece y hasta podría decirse que ni los necesita, excepto para los actos públicos.³⁵

Momentos antes, Zamora, como las líneas de Natty en una de las cartas que lee este personaje, termina pensando en Dios, una vez que se retira al baño a causa de la emoción del erotismo en las palabras de ese contenido. Dedicar un solo párrafo y en el siguiente fragmento retoma su imposibilidad de leer, pues ha quedado obsesionado con Felicia. Las palabras de Zamora, irónicamente, pasan a convertirse en públicas. Bastó un párrafo y una mujer para olvidarse un rato de él. ¿Qué clase de Emilio será Zamora, el valet de Torres? Uno que parece ser amo de sus silencios y ese silencio resulta ser autobiográfico —en el nivel de la ficción— más que testimonial.³⁶

*La figura del compilador y sus camaleones:
¿quién compila a la escritura?*

Uno de los detalles que resaltan en los trabajos críticos sobre la obra de Augusto Monterroso, concretamente los que se refieren a *Lo demás es silencio*, es la ausencia de la figura del Compilador. Si acaso una de las descripciones más cercanas a este aspecto, sensible de la representación del silencio en la escritura latinoamericana, sea la de Ignacio Sánchez Prado en «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano». Sánchez Prado toma otro punto axial en la interpretación de la obra de este escritor, va más allá de catalogarlo como un escritor humorista o paródico, de la misma manera que Ríos Baeza en el ensayo contenido en la misma colección, *La mosca en el canon*. La descripción de Sánchez Prado es la siguiente: «La novela reconstruye la vida y la obra de un escritor apócrifo a partir de una serie de semblanzas personales, una antología de textos cuestionables, una recopilación de aforismos y dichos y una compilación de “colaboraciones espontáneas”».³⁷ Esta aportación es cercana a nuestra obser-

34. M. Blanchot, *La escritura del desastre*, op. cit., p. 9.

35. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 98.

36. Véase la introducción de Ruffinelli sobre este fragmento de Zamora.

37. Ignacio Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario lati-

vacación de la figura del compilador debido a que no parte de la parodia del escritor como centro discursivo en la transcripción y desmontaje de dispositivos, sino que más bien a la desconfianza de una autoridad y productor de cultura: el escritor. Un ser finito tiene sus límites y trabaja con las posibilidades de ese gran cosmos que lo rodea llamado *puzzle*. La escritura que le da un orden determinado bajo un producto, el texto, tiene sus límites. Uno de ellos es el ideológico, el otro es el estético de la mano del ético.

Toda escritura como acto de alteridad lleva consigo varias preguntas implícitas en la creación de un mundo posible que después integra sus injertos en el mundo de la vida. Y en *Lo demás es silencio* hay un silencio como origen y al mismo tiempo éste permea todo el texto, razón por la cual el resultado es el que conocemos: ambigüedad genérica, un juego textual donde el lector no debe ser pasivo, la creación de más de un pseudónimo por parte de uno de los personajes, la metatipografía compilada, el personaje que comenta «críticamente» al autor, entre varios elementos que conforman a esta novela de Monterroso. En este punto podemos retomar la lectura de Foucault al término *Herkunft*, utilizado por Nietzsche en la lectura del origen y la historia:

Herkunft es la fuente, la *procedencia*; es la vieja pertenencia a un grupo... Seguir la filial compleja de la procedencia, es al contrario mantener lo que pasó en la dispersión que le es propia: es percibir los accidentes, las desviaciones ínfimas —o al contrario los retornos completos—, los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos que han producido aquello que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente.³⁸

noamericano», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 135.

38. M. Foucault, «Nietzsche, la Genealogía, la Historia», *op. cit.*, p. 13.

La lectura de Foucault apunta a la genealogía de una moral, pero aclara que el concepto mismo no es venerable y, en consecuencia, se convierte en crítica. Sin embargo, el escritor accede al mundo por medio de signos, su educación sentimental gira también en torno a otros textos, a una tradición y a la crítica de la misma; el mundo está lleno de despliegues, las refiguraciones de la lectura transforman la percepción del orden simbólico. Ese mosaico de textos en la mente del escritor lo deja vulnerable en la asimilación de otra escritura. Una vez que éste nota el límite de sus temas y las fortalezas de su permanencia, el escritor choca, se encuentra expuesto en la emergencia de los discursos, y da pie a la transgresión. ¿Quién es el autor de Monterroso? ¿Eduardo Torres o el mismo Monterroso es autor de Monterroso? ¿Qué es lo que determina el universo de discursos en la crítica relacionada con él? El que compila. Eduardo Torres compila a Monterroso.

¿Dónde podemos encontrar la figura del Compilador como un punto de ruptura respecto a la literatura del *Boom*? *Yo, el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos³⁹ es una obra donde también podemos encontrar la transgresión de los límites del discurso narrativo: la pluralidad de voces no asegura del todo la desmonopolización de la información narrativa. También se repite en esta obra el principio ético de desaparecer. La escritura del Supremo bien puede sustituir la de historiadores, poetas, economistas y científicos. Su contrafigura realiza un acto similar al sustituir su imagen por la de la historiografía. Ambos, tanto el Supremo como el Compilador, pertenecen a una misma circular que gira de izquierda a derecha y se desplazan del centro a la periferia. La novela esconde una lectura activa, más bien una especie de ética insaciable de la alteridad:

39. Curiosamente otro exiliado, un escritor con la marca de la desterritorialización debido a un texto ausente, el guaraní, y éste también cuenta con tratamientos en torno a la política como sucede en las literaturas menores aunque no sea un rasgo aislado que la constituya como tal.

se tiende a lo absolutamente Otro de la Historia mediante la transgresión de la escritura.

La «Nota Final» de *Yo, el Supremo* describe con claridad esta similitud con el dictador. Ahí es donde la vía negativa del silencio tiene su encuentro con la vía positiva. Contrafigura o no, el Compilador es complemento en ese enorme jeroglífico que gira en ambas direcciones. Cumple funciones similares a pesar de la distancia con los textos en el universo de la novela:

Así, imitando una vez más al Dictador (los dictadores cumplen precisamente esta función: reemplazar a los escritores, historiadores, artistas, pensadores, etcétera), el a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada.⁴⁰

En esta sentencia es donde el concepto se expande y connota los contenidos del discurso del enunciador principal de la novela. El Compilador da fe de su condición de a-copiador aunque lo hace hablando de sí en tercera persona, niega sutilmente su posición como otro Yo en la organización de los textos, pero también participa como personaje cuando intenta apoderarse de la pluma-recuerdo del Supremo. La historia que debió haber sido narrada y no fue narrada no sólo es un eco de Robert Musil, sino de otro autor contemporáneo en el tiempo mítico de la novela: la filosofía de El Supremo.

Retomemos el caso de *Lo demás es silencio* para diferenciar el juego de huellas en la respectiva orientación de cada texto. Desde el epitafio de Eduardo Torres comienzan a aparecer notas a pie de página, todas aludiendo a algún término, pero también a la situación en la que está enmarcado el material compilado, incluso si existe una dedicatoria para alguna contemporánea. En sí, el primer material reunido en este universo

es el epitafio,⁴¹ no los testimonios ni el material seleccionado de Torres; todavía más ácida es la declaración de quien imita el lenguaje académico de las notas:

El padre Benito Cereno, cura párroco de San Blas tiene depositado, en la urna funeraria correspondiente, el epitafio de Eduardo Torres. Compuesto por el propio Torres, será grabado algún día en su lápida. Contra su deseo, casi todo lo suyo empieza a conocerse antes de su muerte, que esperamos aún lejana. Otros eruditos consultados quisieron ver en este epitafio, aparte de las acostumbradas alusiones clásicas tan caras al maestro, una nota más bien amarga, cierto pesimismo, ineludible ante la inutilidad de cualquier esfuerzo humano.⁴²

El epílogo es vuelto público, como las obras de Eduardo Torres, antes de que el escritor muera. De manera similar a *Yo, el Supremo* la enunciación adquiere una dimensión de poder, de quien ejerce la escritura. El Compilador en *Lo demás es silencio* conoce pequeños detalles que no serían percibidos sin su ayuda, tanto que las últimas dos notas se divierten dirigiendo al lector a la última nota: la del pseudónimo Alirio Gutiérrez y la procedencia de su aportación y análisis de «El Burro de San Blas».

Las notas en *Lo demás es silencio* recorren casi todos sus apartados. Una figura como esta se desplaza entre los detalles nimios, la redundancia «ver nota anterior»⁴³ y, como en la ruptura con la privacidad y deseos de Torres, expone a aquellos que pretendían permanecer en el anonimato: «En realidad Juan Islas Mercado [...] ex secretario privado de Eduardo Torres, quien desea permanecer así en el anonimato».⁴⁴

41. En *Yo, el Supremo* aparece al inicio, como un silencio metatipográfico, un supuesto hológrafo del Supremo en el que pone su última voluntad: cortar la cabeza de su cadáver para colocarla en una pica, a la vista de todos dentro de la Plaza de la República.

42. A. Monterroso, *Lo demás es silencio, op. cit.*, pp. 57-58.

43. *Ibid.*, pp. 188 y 193.

44. *Ibid.*, p. 61.

40. Augusto Roa Bastos, *Yo, el Supremo*, Madrid, Alfaguara, 2005, pp. 519-520.

Basta recordar el sentido de las palabras en el epígrafe de nuestro trabajo, la base del movimiento perpetuo en Monterroso: desgarrar, cortar, rasgar. La compilación cumple esa función,⁴⁵ la de desgarrar la pluralidad de los demás testimonios, arrebatándoles el anonimato o desgarrando los silencios de un suicidio: «Hasta aquí el manuscrito de Luis Jerónimo Torres, quien por escrúpulos de conciencia destruyó, antes de suicidarse, todo lo relativo a la pubertad y demás vida sexual de E.T.»⁴⁶ No es sino hasta el «Punto final» que se repite el motivo de escribir al autor por parte del personaje, quien menciona un encuentro previo con la editorial Joaquín Mortiz y su editor Joaquín Díez para evitar algún traspie legal en el futuro. Eduardo Torres corrige la compilación, resalta la presencia de errores en la transcripción de las frases. No se le llama a quien junta todo el producto como Compilador, sino autor. Al final tampoco fue contada la historia que debió ser contada, pues el personaje espera que de la basura surjan hojas que sean usadas para algo menos ambiguo.

Conclusión

La emergencia de estos textos, entendida como «...la entrada en escena de las fuerzas...»,⁴⁷ se define por la apropiación de la palabra y sus medios de expresión, la dominación de quien escribe o controla la imaginación a través de diferentes dispositivos culturales. Maurice Blanchot en *El libro que vendrá* expone algunas ideas sobre el futuro de la literatura: ¿hacia dónde va la literatura?, ¿qué es lo que viene a nosotros en el devenir de la escritura literaria? La pregunta nos presenta un

45. En Roa Bastos, el Compilador llega a cortar el ritmo de la circular perpetua para que la suya permanezca. Lo perpetuo en su procedencia, de ambos autores, también se repite y coincide en ambos como presencia recurrente.

46. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 76.

47. M. Foucault, «Nietzsche, la Genealogía, la Historia», op. cit., p. 16.

problema, en apariencia, bastante complejo, pero posiblemente logra responderse con ese mismo acto de destrucción y desastre que intensifica las cosas por medio de su reinención. Blanchot responde: «Sí, extraña esta pregunta, pero lo más extraño es que sí existe una respuesta, ésta es fácil: la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia que es su desaparición».⁴⁸ La respuesta que nos proporciona parte de una frase de Hegel acerca del arte como cosa pasada para la época romántica (curiosamente, se la dice a Goethe). Los artistas van y vienen, se integran otras posturas, y la reforma en el arte moderno relativiza la posición del artista como un privilegio social.

Esto es similar a lo que Barthes trataba en *El grado cero de la escritura*: si las palabras tienen una segunda memoria, lo mismo ocurre con la literatura cuando las instituciones y el discurso las hacen parte de sus modelos de legitimación. La literatura va a desaparecer porque tiene que borrar sus límites apropiados dentro de un sistema, principalmente cuando padece ciertos dispositivos montados en la permanencia de una lógica que niega el cambio de un sentido en las palabras. Sin embargo, nuestro acercamiento deja muchas incógnitas para futuros trabajos. Tres son las que planteamos en este momento a manera de conclusión: 1) ¿en qué medida un replanteamiento del origen puede acercarnos a una genealogía literaria?, 2) ¿cómo afecta la función-autor a las transgresiones de un ejercicio metaliterario? y 3) ¿cuál es el papel de la intertextualidad en lo que podríamos denominar una genealogía literaria?

Lo demás es silencio de Augusto Monterroso puede ser considerado un texto fundante en la literatura latinoamericana por las transgresiones del enunciador cultural, pero confirmar esto lo convertiría en objeto de su propia crítica. ¿Habrá llegado la literatura de Monterroso a su segunda memoria? La vida se convirtió en literatura y su silencio (su exceso) es la única huella.

48. Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 219.

BIBLIOGRAFÍA

Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1983.

_____, *El libro que vendrá*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

Chartier, Roger, «Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la función- autor», *Signos Históricos*, México, UAM, 1999.

Deleuze, Gilles y Guattari Felix, *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1978.

Derrida, Jacques, *Acts of literature*, Nueva York, Routledge, 1992.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La Piqueta, 1992.

_____, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.

Glantz, Margo, «Monterroso y el pacto autobiográfico», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Link, Daniel, «Apostillas a *¿Qué es un autor?*», en Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.

Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Ruffinelli (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 2001.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, UNAM, 1981.

Parsons, Robert A., «Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Revel, Judith, *Foucault, un pensamiento de lo discontinuo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.

Ríos Baeza, Felipe A., «Monterroso, por una literatura menor», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Ed. Tierra Adentro, 2013.

Roa Bastos, Augusto, *Yo, el Supremo*, Madrid, Alfaguara, 2005.

Sánchez Prado, Ignacio, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en A. Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Silén, Iván, *La biografía*, México, Ed. Villicana, 1984.

Valenzuela, Luisa, *Escritura y secreto*, México, FCE, 2002.

SEGUNDA PARTE
EXTRATEXTO

«PARA AUGUSTO CON UN ABRAZO DE MIGUEL».
EL MARAVILLOSO MUNDO DE LAS DEDICATORIAS
EN LA BIBLIOTECA DE MONTERROSO

AN VAN HECKE

El presente artículo es el resultado de una estancia de investigación en la biblioteca de Augusto Monterroso en la Universidad de Oviedo. El objetivo de este trabajo es doble. En la primera parte nos proponemos destacar la gran importancia de la biblioteca personal de Monterroso. Confrontamos nuestras reflexiones con los textos de Monterroso en los que habla sobre las bibliotecas, el acto de leer y su visión de la literatura en general. Dedicamos especial atención a las anotaciones encontradas en algunas obras. En la segunda parte de este estudio nos enfocamos en las dedicatorias escritas a mano en varios libros pertenecientes a Monterroso. Las dividimos en tres categorías: las de jóvenes autores, las de la generación anterior y las de autores contemporáneos. Durante la investigación saltó a la vista una dedicatoria muy particular, presente en una vieja edición del *Quijote*. Se trata de una dedicatoria misteriosa que genera más preguntas que respuestas, pero que nos puede enseñar mucho sobre la manera cómo Monterroso se posiciona en el mundo de la literatura. El análisis de este género literario de las dedicatorias en la biblioteca de Monterroso nos lleva a problematizar el estatuto del texto y a ver la literatura como un juego entre autor y lector.

El escritor y su biblioteca

Ver la biblioteca personal de un autor nos puede llenar de sensaciones emocionantes y contradictorias a la vez. Es lo que me ocurrió en octubre de 2014 al entrar en la Sala Augusto Monterroso que se encuentra en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo.¹ El legado fue obsequiado en 2008 por la viuda del autor, Bárbara Jacobs. Gracias a la generosa hospitalidad del profesor Eduardo San José Vázquez y del bibliotecario Fernando Arce Fernández, quienes ya tenían más familiaridad con la preciosa colección, pude descubrir la biblioteca personal del autor guatemalteco. Así, por ejemplo, me enseñaron el *Canto general* de Pablo Neruda, una edición de autor personal limitada de 1950, con guardas originales de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Este libro, que contiene las firmas de Neruda, Rivera y Siqueiros, ilustra ya el valor extraordinario de la colección. También están sus premios y condecoraciones, como el Quetzal de Jade Maya de la Asociación de Periodistas de Guatemala (1996), el Premio Juan Rulfo (1996) o el Premio Príncipe de Asturias (2000). Poco a poco fui venciendo mis miedos y empecé a investigar libro por libro hasta que, después de unos días, terminé por moverme como un pez en el agua, saltando de felicidad de un libro a otro, o para quedarme con el imaginario monterrosiano, como una mosca volando de un libro a otro para finalmente sentarme a descansar con los libros que más me llamaban la atención. Un mes antes de su muerte, en 2003, el autor me había escrito: «Por lo demás, sigo mis rutinas mexicanas, leyendo a mis viejos clásicos y tratando de escribir un poco».² El privilegio de estar ahora entre «sus» clásicos me causó un sentimiento de tranquilidad y familiaridad. Sabiendo que la obra de Monterroso está repleta de referencias intertextuales:

al estar en su biblioteca, tocar, leer y hasta oler los viejos volúmenes me dio una sensación de estar físicamente en su mundo literario, en el auténtico mundo monterrosiano poblado de innumerables Quijotes, Ulises, Gullivers y otras maravillas de la literatura universal. Según el catálogo, la Sala Augusto Monterroso contiene más de 9 000 libros, aunque Marta Cureses, en el momento de la recepción del legado en 2008, menciona la cifra de 14 000,³ lo que probablemente era una cifra aproximada antes de la catalogación de los libros. De todos modos, la colección corresponde a la mayor parte de su biblioteca original.⁴ Según Cureses, el Legado Augusto Monterroso se divide en las siguientes secciones: «Biblioteca Augusto Monterroso» —con múltiples secciones como autores clásicos, literatura universal, poesía, artes plásticas, etcétera—, «Archivo documental personal», «Archivo hemerográfico», «Material sonoro y videográfico», «Obra plástica» —que incluye, entre otros, retratos, dos esculturas y dibujos diversos—, y finalmente «Condecoraciones y distinciones».⁵ Ver la biblioteca personal de un autor nos puede ayudar a entender mejor su visión de la literatura. Así también lo observa Jesús Marchamalo en su introducción a *Donde se guardan los libros. Bibliotecas de escritores*:

Decía Marguerite Yourcenar que una de las mejores maneras de conocer a alguien es ver sus libros. Y creo que es verdad. En el caso de los escritores se añade además la sospecha fundada de que sus bibliotecas esconden una parte del mapa del tesoro. De su manera de plantearse y entender la literatura.⁶

3. Marta Cureses, *Legado Augusto Monterroso*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2008, p. 12.

4. Una pequeña parte del legado de Monterroso fue entregada, poco después de la muerte del autor, en 2003, a la Universidad de Princeton. Contiene manuscritos, correspondencia, dibujos y otros documentos del periodo de 1972 a 1996.

5. *Ibid.*, pp. 11-19.

6. Jesús Marchamalo, *Donde se guardan los libros. Bibliotecas de escritores*, Madrid, Siruela, 2011, p. 15.

1. Agradezco a la Universidad de Oviedo, y en particular a Isabel Suárez Melgar, directora de la Biblioteca de Humanidades, el acceso a la Sala Augusto Monterroso.

2. Augusto Monterroso, «correspondencia personal», 8 de enero de 2003.

La estancia en la biblioteca de Monterroso me confirmó algunas de las suposiciones que había formulado anteriormente respecto a su manera de entender la literatura. Para empezar, pude comprobar la gran importancia que el autor concedía a las bibliotecas personales, no sólo la suya sino también las de otros, por lo general, amigos escritores. En un fragmento de *La letra e*, «Tus libros y los míos», nos habla sobre la biblioteca de un amigo, en la que estaba esperando, y cuando descubrió que los libros eran tan diferentes de los de su propia biblioteca, le entró una angustia de no poder comunicar con él y de «hablar en el vacío»:

Y así será con todas las bibliotecas personales de hoy. Predominará en unas el inglés y el español (la mía); en otras el francés y el inglés (ésta); en unas lo contemporáneo y heterogéneo (ésta); en otras (la mía) lo clásico y en cierta forma afín. Surge, mientras paso de un estante a otro, la pregunta: ¿cómo nos entendemos —si es que nos entendemos— hoy, cuando tantos libros y teorías —incluso dentro de la literatura— nos separan? [...]. Mis referencias no son las tuyas. Hablo en el vacío.⁷

Es cierto lo que escribe en este fragmento: en cuanto a idiomas, el inglés y el español predominan, y en cuanto a épocas y estilos, están efectivamente los que él llamaba sus «clásicos» —como Cervantes, Joyce, Shakespeare, Darío, Borges, Kafka, Dante y Horacio entre muchos otros—. Sin embargo, también hay muchas obras que podemos considerar como «contemporáneas y heterogéneas». Así, por ejemplo, se encuentran títulos como *Literatura y tecnología* de Wylie Sypher, de 1977, o *Heterodoxias y contracultura* de Fernando Savater, de 1982. Sin duda, entre estos libros contemporáneos y heterogéneos hay varios que le fueron regalados al autor.

En segundo lugar, cabe recordar que Monterroso era un autor que se consideraba a sí mismo más lector que escritor

7. A. Monterroso, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 205-206.

y hasta gastaba bromas sobre la proporción entre ambas actividades:

En la época en que tenía alumnos, les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día, dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran las dos horas para pensar a no hacer nada, pues con el tiempo habrían pensado ya tanto que su problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos a emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado, pero así era, y me quedé sin alumnos.⁸

Bromas aparte, la idea inicial de dedicar doce horas del día a leer, llegó a ser, para mí, una imagen muy visual en la biblioteca de Monterroso en Oviedo. Si no han sido doce, de todos modos habrán sido muchísimas horas. La idea bien difundida de que cada gran autor es también un gran lector, se aplica sin duda alguna a Monterroso. En muchos textos expresa una verdadera fascinación por las bibliotecas, tanto las personales como la Capilla Alfonsina⁹ —que para él era casi un lugar sagrado—, como las públicas. Las bibliotecas son verdaderos lugares de refugio, sobre todo la Biblioteca Nacional de Guatemala a la que llama «mi biblioteca» y donde leía «mis libros». Según el autor, «la Biblioteca era tan pobre que sólo contaba con libros buenos».¹⁰ Ahí es donde leyó por primera vez a sus clásicos.

Otro aspecto que se confirmó en Oviedo era su manera de comunicar o dialogar con autores, tanto muertos como vivos. Veamos una edición de *Relatos* de Julio Cortázar (1970), en la que hay anotaciones de todo tipo, comentarios y referencias a otros autores, en particular «JLB» (claramente Jorge Luis

8. *Ibid.*, p. 124.

9. *Ibid.*, p. 24.

10. A. Monterroso, «Milagros del subdesarrollo», en *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 115.

Borges) en el cuento «Cefalea»,¹¹ o en «Las babas del diablo» donde leemos al margen, en lápiz «Vargas Llosa, después, en Los cachorros».¹² Se percibe aquí el trabajo del crítico –Monterroso escribió muchos ensayos sobre autores– o del maestro –parecen apuntes como si fueran preparaciones de clases–. De todos modos, se ve explícitamente que durante sus lecturas iba estableciendo nexos entre un autor y otro. Otra curiosidad de esta edición es que al inicio alguien (probablemente Monterroso) incluyó un nuevo índice, escrito a máquina y pegado en el libro, con todos los cuentos reordenados. Hay un índice al final con los cuentos de cuatro libros de Cortázar: 1. *Bestiario* 2. *Las armas secretas* 3. *Final del juego* 4. *Todos los fuegos el fuego*. Ahí se añadieron códigos, por ejemplo «B. 2» es decir de *Bestiario* y también al inicio de los cuentos, aparecen los mismos códigos. Monterroso hizo, en suma, una reorganización total del libro, con base probablemente a una edición anterior de *Bestiario*. También podemos preguntarnos si se trata aquí de una actitud juguetona respecto a Cortázar. Como bien se sabe *Rayuela* se puede leer de dos maneras, según las instrucciones del propio autor en el «Tablero de dirección».¹³ Así que también en el caso de *Bestiario* se trataría de dos lecturas diferentes.

Al contemplar los más de 9 000 volúmenes de la biblioteca de Monterroso, me vino a la mente la imagen del cuento «Cómo me deshice de quinientos libros».¹⁴ La necesidad de rodearse de muchos libros y de ampliar su biblioteca personal tiene también un reverso. Tal como lo leemos en este cuento humorístico, en algún momento los libros ya no caben en la casa. Detrás de este problema espacial se esconde tal vez un problema existencial que consiste en deshacerse de una tradición milenaria de innumerables textos literarios. Para poder escribir,

el autor necesita «espacio», tanto física como metafóricamente. Sin embargo, hay otro aspecto, aún más ambiguo, al que alude el narrador de este cuento: la vanidad y el deseo de presumir ante amigos y conocidos con los muchos volúmenes que uno tiene en la casa. Con ironía el narrador explica que el problema empezó con su afición por visitar librerías de viejo:

Cuando uno empieza a sentir la atracción de estos establecimientos llenos de polvo y penuria espiritual, el placer que le proporcionan los libros ha empezado a degenerar en la manía de comprarlos, y ésta a su vez en la vanidad de adquirir algunos raros para asombrar a los amigos o a los simples conocidos. [...] [Un amigo le dice:] ¡Cuántos libros tienes! Eso le suena a uno como si el amigo le dijera: ¡Qué inteligente eres!, y el mal está hecho. Lo demás ya se sabe.¹⁵

A esta vanidad, bien conocida, se refiere también Leah Price en su libro *Unpacking My Library: Writers and Their Books*:

Our twentieth-century term «coffee-table» book inherits the scornful overtones of its predecessor, «furniture book». An 1859 article of that title compared bibliophiles who cared more about bindings than about words to lovers who «think more of the jewels of one's mistress than of her native charms». A millennium and a half before print, Seneca had already criticized «those who displayed scrolls with decorated knobs and colored labels rather than reading them».¹⁶

15. *Ibid.*, pp. 100-101.

16. Leah Price, «Introduction», *Unpacking My Library: Writers and Their Books*, Yale, Yale University Press, 2011, s/p. [«El concepto del libro de «mesa de café» del siglo xx hereda las connotaciones despectivas de su predecesor «libro de muebles». En un artículo de 1859 que llevaba este título, se comparaba a los bibliófilos que se preocupaban más por las portadas que por las palabras con los amantes que «piensan más en las joyas de la amada que en su encanto natural». Un milenio antes de la invención de la imprenta, Séneca ya había criticado a «los que exhibieron sus pergaminos con botones decorados y etiquetas de colores, en lugar de leerlos». La traducción es mía.]

11. Julio Cortázar, *Relatos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 338.

12. *Ibid.*, p. 520.

13. Julio Cortázar, *Rayuela*, Andrés Amorós (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986, p. 111.

14. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 99-106.

En la biblioteca de Monterroso ocurre todo lo contrario. Su obra ya es un reflejo de sus lecturas y relecturas, pero también la gran cantidad de obras anotadas en lápiz comprueban que sus libros no eran un adorno en absoluto. Me quedé algo sorprendida al ver su obsesión por corregir los libros. Es bien conocida su tenacidad en corregir, borrar y reescribir sus propios textos. Así, por ejemplo, en el ensayo «Mi primer libro» cuenta en broma sobre el origen de su cuento más famoso «El dinosaurio». Según el propio autor, sólo agarró unas tijeras y así obtuvo el cuento de siete palabras.¹⁷ Sin embargo, asombra el hecho de que manifestara esta misma obsesión en corregir los libros de otros. Monterroso trabajó como corrector de estilo en varias ediciones. Cuenta, por ejemplo, que corrigió las pruebas de galera de *Las obras completas* de Alfonso Reyes.¹⁸ Es como si este trabajo de corrección de estilo se hubiera convertido en un automatismo y que se pusiera a corregir cada libro que cayera en sus manos. Muchos libros tienen anotaciones, en lápiz, y son casi siempre correcciones de errores mecanográficos u otros. A estas anotaciones me fui acostumbrando. Probablemente ambas cosas —el carácter intertextual de su obra y su obsesión por pulir y corregir los textos— estén muy ligadas. Así también lo percibe José Miguel Oviedo:

[Monterroso] ha hecho suyos a grandes autores: los clásicos latinos, Montaigne, Charles Lamb, Swift, Melville, Quiroga, Borges... Eso se nota en cada línea que escribe, que refleja la certeza de que al crear repetimos siempre a alguien; lo importante, lo enriquecedor es que el modelo sea inimitable. Monterroso escribe, pule, corrige incansablemente, a la vez con un gesto de respeto y de complicidad con sus maestros.¹⁹

17. A. Monterroso, *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 32.

18. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989, p. 19.

19. José Miguel Oviedo, «El arte y la moral de la prosa: Monterroso y Ribeyro», *Historia de la literatura hispanoamericana. Volumen 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 254.

Los libros del Fondo Augusto Monterroso en la Universidad de Oviedo no están ordenados, ni por autor ni por título ni por época ni por género. Aparentemente fueron colocados tal como fueron sacados de las cajas al llegar en 2008. Esto puede parecer un obstáculo. Sin embargo, cada libro está etiquetado, y por medio del catálogo de la biblioteca puede ser localizado. De hecho, este desorden refleja la imagen que Monterroso tenía de la literatura universal: una red en la que el lector se pierde pero trata de encontrar respuestas, un caos en el que uno busca alguna lógica y orden. Caos y orden conforman precisamente la dicotomía con la que el autor luchaba en muchos de sus textos. Pensamos en su obsesión por el orden del «palindroma» (palabra que el autor prefiere a *palíndromo*) frente a los movimientos irracionales de la mosca, un símbolo omnipresente en su obra.²⁰ La dicotomía también se percibe en el texto «La brevedad», en el que opone la libertad y el desorden de la novela a las restricciones y el orden del cuento:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio.²¹

La obra de Monterroso es una obra breve, pero contiene innumerables referencias intertextuales. Monterroso constantemente relaciona a un autor con otro, va estableciendo nexos, y en esta actividad es fundamental el azar. A Monterroso le encantan los encuentros imprevistos, con autores y obras; muchos de estos encuentros inesperados los describe en

20. An Van Hecke, «La mosca de Monterroso», *Quimera* 230, mayo 2003, pp. 29-34.

21. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 165.

detalle en su diario *La letra e*, pero también en sus otros libros encontramos siempre ilustraciones del dilema entre caos y orden. El azar es lo que también me llevó al descubrimiento que comentaré a continuación.

Las dedicatorias

Inicialmente mi investigación en la biblioteca de Monterroso en Oviedo estaba dirigida hacia temas como la intertextualidad, la traducción y las antologías. Sin embargo, desde mi llegada, me había dado cuenta de que muchos libros ostentaban dedicatorias, por lo que iba prestando especial atención a éstas. No me refiero a las dedicatorias impresas, sino a las escritas a mano, es decir los libros firmados. Las dedicatorias son paratextos que empiezan a tener una vida propia, paralela a los textos propiamente dichos. De hecho, en algunas se divisa el estilo literario característico de un autor, como veremos más adelante en las largas dedicatorias de Luis Cardoza y Aragón. Sobre el «arte de las dedicatorias» ya se ha escrito bastante (Fadiman) y en algunos de estos estudios la frase de Borges de *La cifra* parece haberse convertido en cita obligatoria: «Como todos los actos del universo, la dedicatoria de un libro es un acto mágico. También cabría definirla como el modo más grato y más sensible de pronunciar un nombre». ²² Las dedicatorias sin duda tienen algo de magia, pero, al mismo tiempo, entrar en la biblioteca de un autor es también entrar en la intimidad de su vida. Con las dedicatorias la sensación de estar pasando la frontera de lo público hacia lo privado se refuerza aún más. Se revela a menudo una complicidad entre autor y destinatario, con referencias implícitas, que en algunos casos atañen a una amistad profunda y duradera. También puede incluir el elogio o el agradecimiento. La dedicatoria bien puede considerarse como un «género literario».

22. Jorge Luis Borges, *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé, p. 289.

Así lo interpreta también Oscar Hahn en su ensayo «Borges y el arte de la dedicatoria». Aunque Hahn se refiere explícitamente a la dedicatoria en letra impresa, su definición se aplica perfectamente a las dedicatorias escritas a mano:

Toda dedicatoria es una estructura morfológica en la que entran en juego cuatro elementos: el que ofrece la dedicatoria (dedicante), el que la recibe (dedicatario), el objeto dedicado y la razón que la motiva. Estos elementos pueden estar *in praesentia* o *in absentia*, pero siempre existen virtualmente. La concreción más elemental del género tiene un mínimo de palabras: las preposiciones «a» o «para» y el nombre del dedicatario. A partir de esa fórmula, infinidad de variaciones y amplificaciones son posibles, desde el epigrama hasta el cuento, el poema o el ensayo breve. Teóricamente, es concebible un género mayor cuya estructura fuera la de la dedicatoria. ²³

En la biblioteca de Monterroso, podemos distinguir tres tipos de dedicatorias. Por un lado, hay muchos libros de jóvenes escritores que dedican su obra a Monterroso y por lo general a la pareja «Tito y Bárbara». Son casi todos libros de las décadas de 1980 y 1990, hasta finales de su vida. En algunos casos se trata probablemente de escritores que han estado en su taller de cuento. La lista es muy larga, así que sólo menciono, a modo de ejemplo y de manera arbitraria, a Alberto Ruy Sánchez, Vicente Quirarte, Gonzalo Celorio, Juan Villoro, Álvaro Uribe, Ignacio Padilla, Mónica Lavín y Fabio Morábito. Por lo general son dedicatorias personales y emotivas, en las que los autores expresan un inmenso respeto y admiración por Monterroso, a quien consideran como el gran maestro. También son sugestivos los juegos de palabras, que a menudo aluden al título de la obra dedicada. Ya que en la mayoría de los casos se trata de autores vivos, cuyas dedicatorias reflejan a veces una intimidad, otras veces una complicidad, tengo cierta reticencia en citarlas aquí. Sólo cito

23. Oscar Hahn, «Borges y el arte de la dedicatoria», *Estudios Públicos 61*, verano 1996, pp. 428-429.

a Juan Villoro, con permiso del autor, quien en su libro *Los once de la tribu: Crónicas de rock, fútbol, arte y más*, escribió: «Para los mejores de la tribu: Bárbara y Tito, con todo el cariño de Juan».²⁴

Por otro lado, están las viejas ediciones, de la década de 1940 hasta la de 1990, en las que los grandes escritores de la generación anterior dedican sus libros a Monterroso. Aquí, al revés, en sus dedicatorias, los autores canonizados admiran ya el talento del joven Monterroso. Veamos a tres autores más de cerca: Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Pablo Neruda (1904-1973) y Luis Cardoza y Aragón (1904-1992). Empezamos con Miguel Ángel Asturias de quien encontramos tres dedicatorias dirigidas a Monterroso:

Al joven futuro gran escritor, Augusto Monterroso con mis dos manos amigas. Miguel Ángel Asturias Santiago Octubre 1954.²⁵

A mi querido Tito Monterroso por su claro talento y gracia chapina. Miguel Ángel Asturias. México. Octubre 1966.²⁶

A Tito Monterroso pluma de fiesta, y visión clara del mundo. Miguel Ángel Asturias.²⁷

La primera cita es la más explícita en cuanto a la intuición de Asturias respecto al gran talento literario de Monterroso, ya en 1954, cuando ni siquiera había publicado un libro, aunque sí varios cuentos en periódicos y revistas. En su ensayo «Mi primer libro» Monterroso explica que ya estaba escribiendo desde su adolescencia en Guatemala y que muchos de los relatos de su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)*,

24. Juan Villoro, *Los once de la tribu: Crónicas de rock, fútbol, arte y más*, México, Aguilar, 1995.

25. Miguel Ángel Asturias, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Pleamar, 1948.

26. M. Á. Asturias, *El señor presidente*, México, Ed. Costa-Amic, 1946.

27. M. Á. Asturias, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972.

publicado sólo en 1959, de hecho ya fueron escritos varios años antes.²⁸ La segunda cita subraya nuevamente el talento de Monterroso y añade el carácter de «chapín». Sobre el supuesto «sentido de humor guatemalteco» ya se ha escrito mucho (Noguerol) y no hay duda de que Monterroso es uno de los autores más humorísticos de la literatura latinoamericana. Las imágenes de la tercera cita también son muy sugestivas: «pluma de fiesta» y «visión clara» son elogios del más alto nivel.

De Pablo Neruda encontramos sólo una dedicatoria, muy breve, escrita con algo más de distancia que las de Asturias: «Para Lola y Tito Monterroso [...] Un abrazo, Pablo Neruda. 195[5?]».²⁹ La última cifra de la fecha manuscrita no queda clara, pero bien puede ser 1955, ya que Monterroso vivió como exiliado en Chile de 1954 a 1956. Llegó ahí desde Bolivia, donde había sido cónsul del gobierno democrático de Jacobo Arbenz. Con el apoyo de los EE.UU., los militares habían derrocado al presidente. En 1956 Monterroso salió de Chile para México donde vivió hasta su muerte en 2003. Seguramente esta dedicatoria personal de Neruda habrá significado mucho para Monterroso, porque el poeta chileno era precisamente un autor al que admiraba profundamente. Es uno de los autores incluidos en su lista personal de «Los grandes del siglo».³⁰

Las dedicatorias de Luis Cardoza y Aragón destacan por ser muy largas. Encontramos dos, ambas de la década de 1970:

Para Tito Monterroso: esta obra maestra porque veo en ti probable capacidad para leerlo y para comprenderlo en parte, ya que tienes mucho del «in»(genio) de Pepe Batres Montúfar, el más grande escritor guatemalteco de todas las épocas, con excepción de nosotros dos. Con una mirada, una sonrisa y un abrazo fraternal. Luis. Buenos Aires, Julio, 1974, cuando trajimos a bailar tangos a varios mexicanos, innecesario esfuer-

28. A. Monterroso, *Literatura y vida*, op. cit., pp. 21-50.

29. Pablo Neruda, *Selección*, 2ª ed. aumentada, Santiago de Chile, Nascimento, 1949.

30. A. Monterroso, *La letra e...*, op. cit., p. 61.

zo, entre ellos amigos muy queridos, como Luis Echeverría. ¡Cómo no podías olvidar una hora a Barbarita!³¹

Esta dedicatoria de hecho consta de dos partes: la dedicatoria propiamente dicha que termina con la firma y la fecha, y luego, dos frases más que añaden información aparentemente secundaria, pero que se vuelven tan importantes como la primera parte. El poeta Cardoza y Aragón subraya aquí varios elementos. Hace un elogio al talento e inteligencia de Monterroso, al que compara además con uno de los autores más grandes de la literatura guatemalteca, José Batres Montúfar, poeta satírico del siglo XIX y al que Monterroso también menciona varias veces.³² Llama la atención el sentido de humor de Cardoza y Aragón al decir que Batres Montúfar es «el más grande escritor guatemalteco de todas las épocas, con excepción de nosotros dos». Curiosamente, después de haber firmado, «Luis», con lugar y fecha, el amigo escritor siente la necesidad de explicar la razón de su estancia en Buenos Aires: ambos estaban ahí de viaje con mexicanos. El objetivo de bailar tango probablemente era una excusa o una broma. Luis también añade que ahí en Buenos Aires Tito no podía dejar de pensar en Bárbara. Efectivamente, Monterroso conoció a Bárbara Jacobs, su futura esposa, a principios de la década de 1970. Las dos últimas frases están muy ligadas a la circunstancia. También la siguiente dedicatoria está escrita con humor:

Para Barbarita y Tito: a punto está de resolverse que Guatemala consienta en anexarse a México para que los tres seamos compatriotas además de amigos fraternales. Con cariño, mucho cariño de esta oveja ya negra en la corte de Semíramis. Luis 1° Mayo 77.³³

31. Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974.

32. A. Monterroso, *Literatura y vida*, op. cit., pp. 128, 138.

33. Luis Cardoza y Aragón, *Poesías completas y algunas prosas*, México, FCE-Tezontle, 1977.

Cardoza y Aragón evoca aquí varias imágenes. En primer lugar, está la fraternidad entre los guatemaltecos y los mexicanos. Tanto Monterroso como Cardoza y Aragón, exiliados en México, estaban muy agradecidos hacia su país de acogida. Otro elemento particular de la dedicatoria, es el hecho de que aquí también hay un juego de palabras, pero esta vez no con el título de la obra *Poesías completas y algunas prosas* de Cardoza y Aragón, sino con un título de Monterroso, es decir, del destinatario de la dedicatoria. Este juego puede interpretarse como un homenaje al autor de *La oveja negra*. En tercer lugar, hay una referencia mitológica llamativa, la de Semíramis, la legendaria reina de Asiria, a la que se refieren Ovidio, Dante y Calderón de la Barca, entre muchos otros. La mención de esta figura mitológica sin duda le habrá encantado a Monterroso, gran conocedor de la mitología greco-latina.

El tercer tipo de dedicatorias es el que podemos llamar de los contemporáneos. Ahí es donde más se destaca la complicidad entre los autores, aunque también ya la vimos en las dedicatorias de Cardoza y Aragón. Un buen ejemplo de éstas, son las dedicatorias de Juan Rulfo (1918-1986), de las que no sorprende su brevedad:

Para Tito Monterroso quien me inventó con su imaginación y su admirable amistad. Rulfo.³⁴

A los grandes y queridos amigos Bárbara y Tito Monterroso, con un cariñoso abrazo de Rulfo.³⁵

La primera dedicatoria es la más sugestiva. La parte «quien me inventó con su imaginación» se puede interpretar de diversas maneras. Puede ser que Rulfo refiera a la fábula de Monterroso, «El Zorro es más sabio», que es un homenaje implícito al escritor de *Pedro Páramo*. Se trata de un zorro escritor que

34. Juan Rulfo, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1971.

35. J. Rulfo, *Pedro Páramo*, México, FCE-Tezontle, 1980.

sólo escribió dos libros, muy buenos, y que después ya no quería publicar otro, a pesar de las insistencias y las murmuraciones de los demás. La fábula termina de una manera bien original: «El Zorro no lo decía, pero pensaba: “En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer”. Y no lo hizo».³⁶ Así que efectivamente, en esta fábula Monterroso inventó a Rulfo con su imaginación. La segunda cita confirma la gran amistad entre los dos autores. En varias ocasiones Monterroso ha referido a esta amistad particular con un hombre tan excepcional como Rulfo. En un fragmento de su diario, titulado «Rulfo», habla de esta aparente incompatibilidad entre las dos imágenes: la que tienen los lectores de un autor que parece pertenecer a otro mundo, «una fantasía, un ser inasible y lejano», y la imagen que tiene Monterroso de su amigo, la del «ser humano natural que he conocido siempre».³⁷

Finalmente, citamos la dedicatoria en una edición crítica de Rubén Darío firmada por Raimundo Lida y Ernesto Mejía Sánchez: «Al temible Augusto Monterroso con todo el afecto de Raimundo Lida y Ernesto Mejía Sánchez».³⁸ Llama la atención el adjetivo «temible», que refleja una complicidad entre amigos, en particular con el escritor nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez. Monterroso compartió su exilio en México con Mejía Sánchez y le tenía mucho cariño. La amistad, no sólo con exiliados guatemaltecos sino con otros centroamericanos, como Mejía Sánchez y Ernesto Cardenal, siempre fue muy importante para Monterroso. Los amigos también compartían sus lecturas y discutían sobre la literatura. Lo vemos claramente en el ensayo de Monterroso sobre *La Araucana*, en el que demuestra que el origen del *Aleph* de Borges está en la

obra de Ercilla. Es con Ernesto Mejía Sánchez con quien intercambia todas estas impresiones.³⁹

Si consideramos las dedicatorias anteriores en su totalidad, tanto las de los jóvenes escritores, como las de la generación anterior y de los contemporáneos, podemos concluir que la mayoría de los «dedicantes» como los llama Hahn escribieron textos creativos y originales, en un estilo propio. No dudamos en llamarlos textos que pertenecen a un verdadero «género literario», el de las dedicatorias. Además, sin caer en los estereotipos, podemos discernir hasta cierto punto elementos del estilo literario característico de cada autor: está la fuerza de la imagen de Asturias («pluma de fiesta»), el sentido del humor de Cardoza y Aragón, y la brevedad de Rulfo.

Los juegos entre historia y ficción: una dedicatoria particular

El descubrimiento más llamativo ocurrió a los tres días de mi estancia en la biblioteca monterrosiana y es aquí donde vemos al humorista Monterroso en su mejor momento. Bien sabemos que el autor tenía muchos ejemplares del *Quijote*. En una de las entrevistas de *Viaje al centro de la fábula* confesó que tenía varios ejemplares por toda la casa. Así podía leer constantemente *El Quijote* y memorizar trozos:

Así, aparte del *Quijote*, son raras las novelas que he terminado, no porque no me gusten sino porque me distraigo... Con el *Quijote* es distinto porque tengo un ejemplar en mi dormitorio, otro en el comedor, otro en la sala, otro en la oficina, y cuando uno va en el metro puede ir repitiendo mentalmente los trozos que se sabe de memoria.⁴⁰

No sólo leía *El Quijote* sino que era un lector apasionado también de las biografías de Cervantes. Parece que por la

36. A. Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Suma de Letras-Punto de Lectura, 2000, p. 102.

37. A. Monterroso, *La letra e...*, op. cit., p. 140.

38. Rubén Darío, *Cuentos completos*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida, México, FCE, 1950.

39. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 111.

40. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 46.

presencia de tantos Quijotes en la casa, el autor español y su personaje se convirtieron en miembros de familia compartiendo el espacio con Tito y Bárbara, en una mezcla total de realidad y ficción. Supongo que todos estos ejemplares, o por lo menos gran parte, están ahora en Oviedo. Según el catálogo son unas 30 ediciones. También hay traducciones del *Quijote*, al inglés, al francés, y hasta una al noruego: *Don Quijote [Tomo III]: Den Skarpsindige Adelsman* (1973). Ahora bien, hay un *Quijote* en particular, con el título *Don Quijote de la Mancha*, con notas de Agustín Millares Carlo. Es una vieja edición, de 1941, de la editorial mexicana Séneca. Curiosamente hay una dedicatoria, en lápiz: «Para Augusto con un abrazo de Miguel».⁴¹

Primero estaba algo confundida por el anacronismo, pero enseguida me di cuenta de la trampa: esta dedicatoria parece ser escrita por Monterroso mismo. Mi hipótesis se basa en los siguientes argumentos. En primer lugar, al comparar el texto con otros manuscritos de Monterroso, podemos decir que la letra es parecida. En segundo lugar, viendo las otras dedicatorias, nadie se dirigía a él sólo con el nombre de «Augusto». Suele ser o bien «A Tito» o bien «A Augusto Monterroso», su nombre completo. En tercer lugar, teóricamente, ya que se trata de una edición crítica, podría ser también que el crítico le dedicara este ejemplar. Así lo hicieron por ejemplo Raimundo Lida y Ernesto Mejía Sánchez en la edición crítica de Darío (1950). Sin embargo, el crítico de este *Quijote* es Agustín Millares. No es Agustín quien firma sino un supuesto Miguel. Finalmente, otra prueba de la imitación de la firma de Cervantes, es que debajo del nombre de Miguel aparece la rúbrica tan típica de la firma cervantina, que le da además una elegancia especial. No obstante, aquí tenemos que precisar que la rúbrica, tal como escribe Abad Faciolince, puede ser típica de las firmas españolas en general:

41. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Agustín Millares Carlo (ed.), México, Ed. Séneca, 1941.

La firma de Cervantes (o de Cerbantes, como él lo escribía) es más consistente y menos rara que la de Shakespeare. Los españoles, además, con esa pompa que los persigue, han usado casi siempre, además de la firma, la rúbrica, esos arabescos y trazos laberínticos, típicos de cada uno, que acompañan la firma como una marca de fábrica.⁴²

Se trata aquí probablemente de una broma monterrosiana. Uno puede pensar que el terreno de las dedicatorias es un campo relativamente serio, y en algunos casos lo es sin duda. Sin embargo, resulta que Monterroso, una vez más, nos está tomando el pelo a los investigadores burlándose además de la tradición de las dedicatorias. Al hacer falsas dedicatorias, muestra la relatividad de las dedicatorias y las firmas, en las que tanto el emisario como el destinatario se vuelven insignificantes. Sin embargo, como suele ser el caso con el humor de Monterroso, esta vez tampoco es una broma inocente. Al contrario, parece ser un juego del que podemos deducir varias cosas. Para empezar, confirma la importancia que las dedicatorias tenían para Monterroso. Es un género clásico que sin duda conocía muy bien y que quería mantener vivo. Así, también, lo percibe Francisca Noguero Jiméñez en su análisis de la sección de aforismos en *Lo demás es silencio*:

Los aforismos incluidos en *Lo demás es silencio* ofrecen un completo muestrario del arte de la dedicatoria desplegado por Monterroso. Encontramos en ellos desde el homenaje a la alusión provocadora, el mensaje secreto cargado de complicidad, la burla o la referencia de carácter íntimo.⁴³

Considerando la gran cantidad de libros con dedicatorias en la biblioteca de Monterroso, es como si, desde la perspectiva

42. Héctor Abad Faciolince, «Una firma de Cerbantes», *El Espectador*, 23 de agosto de 2014, disponible en <http://www.elspectador.com/opinion/una-firma-de-cerbantes-columna-512382> consultado el 10 de abril de 2015.

43. Francisca Noguero Jiméñez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 164.

del autor, cada libro necesitara su dedicatoria, o mejor dicho, cada libro importante. Al añadir una dedicatoria a su *Quijote*, simplemente añade algo que le faltaba, lo completa.

En segundo lugar, este juego manifiesta también la importancia que Monterroso le daba al autor del *Quijote*. Bien sabemos que, en la totalidad de la obra de Monterroso, es el autor al que más menciona y cita.⁴⁴ Un tercer aspecto que podemos deducir de esta dedicatoria, es que Monterroso consideraba a Cervantes como su amigo. Existen las dedicatorias escritas en cadena por los escritores, como suelen hacerlo en las ferias y las presentaciones de libros. Las dedicatorias que encontramos en la Biblioteca de Monterroso, aparentemente son todas de amigos, o de alumnos que se dirigen al maestro Monterroso, en cualquier caso, siempre se trata de conocidos. El hecho de que aquí estén sólo los dos nombres, Augusto y Miguel, sin los apellidos, confirma la imagen de una relación amistosa. Es cierto, Monterroso consideraba a los escritores, vivos o muertos, como sus guías, sus cómplices, un tema que desarrolla a fondo en el ensayo «Influencias»:

Y uno, como puede, continúa navegando acompañado por éste o por el otro, en un vaivén dentro del cual, si tiene suerte, encuentra de vez en cuando cierta estabilidad anímica que puede durarle tres meses, seis meses, digamos un año, para en seguida sentir de nuevo que no sabe en dónde está parado, ni si el cómplice —para llamarlo de alguna manera que no sea «modelo»— al que ha seguido hasta aquí era en realidad el mejor.⁴⁵

Finalmente, la falsa dedicatoria nos señala algo esencial sobre este tipo de paratexto. Las «dedicatorias» escritas por Cervantes ya han creado cierto desacuerdo entre los críticos.

44. An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2010, p. 122.

45. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 45.

En el artículo «Un prólogo y dos dedicatorias», se publican tres escritos, dos de ellos a nombre de Francisco de Robles. El crítico Francisco Rico los atribuye a Cervantes. Y al revés, hay en el *Quijote* una dedicatoria al Duque de Béjar, que es un texto firmado por Cervantes, pero Rico lo atribuye a Francisco de Robles.⁴⁶ El juego de las falsas dedicatorias ya lo practicaba el propio Cervantes. Como en la bien conocida visión de Barthes sobre la muerte del autor, aquí también los autores desaparecen para privilegiar el estatuto del texto. Los nombres de autores, emisarios y destinatarios, son intercambiables. Entramos aquí de lleno en el universo monterrosiano. En su novela *Lo demás es silencio*, Monterroso se manifiesta como un maestro en el juego de las falsas atribuciones. El personaje Eduardo Torres y el autor se confunden totalmente como bien ha sido analizado por González Zenteno:

[Las] funciones narrativas y discursivas [de Eduardo Torres] van más allá de la de un simple y llano personaje. [...] Eduardo Torres hace su primera aparición en la vida cultural mexicana con la publicación de su reseña del *Quijote* en la prestigiosa Revista de la Universidad de México en 1959. Desde ese momento, su vida y la de Monterroso quedaron ligadas por una larga serie de comentarios, citas y alusiones de uno respecto al otro. La colaboración entre ambos hombres de letras ha posibilitado la meditación sobre temas que incluyen el concepto de la literatura como juego, el canon, la creación, lectura y la parodia, además de la relación entre autoridad y desautorización.⁴⁷

Además, en el ensayo «De atribuciones», Monterroso reflexiona sobre el uso de criptogramas y seudónimos, lo que según él, se debe a la timidez de los escritores. Se refiere

46. Miguel de Cervantes Saavedra (Atrib.), «Un prólogo y dos dedicatorias», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 24, 2, 2004, p. 183.

47. Gloria Estela González Zenteno, «¿Seudónimo o sombra, adversario o cómplice? Eduardo Torres y las reglas del juego en Augusto Monterroso», *Istmo*, julio-diciembre 2003, vol. 6, disponible en <http://istmo.denison.edu/n06/articulos/seudonimo.html> consultado el 1 de marzo de 2015.

a «Shakespeare, que escribió las obras de Bacon» y «Bacon, que escribió las que los dos primeros [Christopher Marlowe y Shakespeare] publicaron con el nombre de Shakespeare», y concluye: «Pero dejemos a los ingleses». ⁴⁸ Se dedica luego a los españoles como Leopoldo Alas *Clarín* o Mariano José de Larra *Figaro*, para terminar con una reflexión sobre la autoría del Quijote de Avellaneda. Para Monterroso está bien claro de que es el propio Cervantes:

Y nadie acepta ya que el autor del Quijote de Avellaneda sea otro que Cervantes, quien finalmente no pudo resistir la tentación de publicar la primera (y no menos buena) segunda versión de su novela, mediante el tranquilo expediente de atribuírsela a un falso impostor, del que incluso inventó que lo injuriaba llamándolo manco y viejo, para tener, así, la oportunidad de recordarnos con humilde arrogancia su participación en la batalla de Lepanto. ⁴⁹

En *Viaje al centro de la fábula* vuelve sobre el tema: «El más sabio ha sido Cervantes al esconderse tras otro nombre para contar la historia de don Quijote, incluso al grado de que se ha llegado a considerarlo un idiota al lado de su personaje». ⁵⁰ Son todas interpretaciones de Monterroso, ya que sobre la identidad de Avellaneda también ha habido diferentes opiniones entre los críticos.

Volviendo sobre la obra de Monterroso, González Zenteno traza un paralelismo interesante: «Torres es a Monterroso lo que Avellaneda es a Cervantes: la máscara tras la cual un autor se oculta confiriendo a su obra un valor carnavalesco». ⁵¹

La falsa dedicatoria nos lleva de nuevo a Borges. Oscar Hahn, en su estudio sobre Borges, observa que las dedicatorias

del autor argentino pueden ser «apócrifas o no, destinadas a personas reales o inexistentes». ⁵² Estos juegos con la autoría y las falsas atribuciones confirman de hecho la visión de Monterroso sobre la literatura en general. Su perspectiva proviene de un relativismo llevado a un extremo, como lo ha observado también Masoliver Ródenas:

El inevitable escepticismo se muestra en el gusto por señalar la relatividad de las cosas que ya habíamos visto en la Jirafa de *La oveja negra* y que desarrollará en *Lo demás es silencio* [...]. Pues el humor de Monterroso arremete contra la solemnidad y el convencionalismo: se burla de la seriedad, de las autoridades, de los eruditos como Clemencín «que gozaba mucho cuando por casualidad encontraba una frase correcta en Cervantes». ⁵³

No hay una sola verdad universal y el deseo de encontrar la única verdad, en este caso sobre la autenticidad de un autor, de una firma o de una cita, se vuelve imposible. Hipotéticamente existe todavía la posibilidad de que no es Monterroso, sino otro quien escribió la dedicatoria. ¿Un amigo? ¿Un cómplice en el juego? Entonces se trataría de otra persona quien toma el papel de Cervantes y se dirige en la dedicatoria a Augusto Monterroso. La misteriosa dedicatoria se volvería así aún más compleja e interesante. En cualquier caso, en las dedicatorias, al igual que en sus cuentos, su novela o su autobiografía, se revela siempre una reflexión en torno a la literatura, una problematización del estatuto del texto y una interpretación de la literatura como un constante juego entre autor y lector.

48. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit., pp. 35-36.

49. *Ibid.*, p. 37.

50. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 93.

51. G. E. González Zenteno, «¿Seudónimo o sombra, adversario o cómplice?...», op. cit.

52. O. Hahn, «Borges y el arte de la dedicatoria», op. cit., p. 427.

53. Masoliver Ródenas, en Marco Antonio Campos (ed.), *La literatura de Augusto Monterroso*, México, UAM, 1988, p. 98.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Faciolince, Héctor, «Una firma de Cervantes», *El Espectador*, 23 de agosto de 2014, disponible en <http://www.elespectador.com/opinion/una-firma-de-cervantes-columna-512382> consultado el 10 de abril de 2015.

Asturias, Miguel Ángel, *El señor presidente*, México, Ed. Costa-Amic, 1946.

_____, *Leyendas de Guatemala*, Buenos Aires, Pleamar, 1948.

_____, *Viernes de Dolores*, Buenos Aires, Losada, 1972.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas III*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

Campos, Marco Antonio (ed.), *La literatura de Augusto Monterroso*, México, UAM, 1988.

Cardoza y Aragón, Luis, *Pintura contemporánea de México*, México, Era, 1974.

_____, *Poesías completas y algunas prosas*, México, FCE-Tezontlé, 1977.

Cortázar, Julio, *Relatos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

_____, *Rayuela*, Andrés Amorós (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986.

Cureses, Marta, *Legado Augusto Monterroso*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2008.

Darío, Rubén, *Cuentos completos*, México, FCE, 1950.

De Cervantes, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, Agustín Millares Carlo (ed.), México, Ed. Séneca, 1941.

_____, *Don Quijote [Tomo III]: Den Skarpsindige Adelsman*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1973.

De Cervantes Saavedra, Miguel (Atrib.), «Un prólogo y dos dedicatorias», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, núm. 24, vol. 2, 2004.

Fadiman, Anne, *Ex Libris, Confesiones de una lectora*, Barcelona, Alba Ed., 2000.

González Zenteno, Gloria Estela, «¿Seudónimo o sombra, adversario o cómplice? Eduardo Torres y las reglas del juego en Augusto Monterroso», *Istmo*, julio-diciembre 2003, vol. 6, disponible en <http://istmo.denison.edu/no6/articulos/seudonimo.html> consultado el 1 de marzo de 2015.

Hahn, Oscar, «Borges y el arte de la dedicatoria», *Estudios Públicos* 61, verano 1996.

Jacobs, Bárbara, «Un legado para Asturias», en *La Jornada (s.l.)*, 17 de abril de 2008.

Marchamalo, Jesús, *Donde se guardan los libros. Bibliotecas de escritores*, Madrid, Siruela, 2011.

Monterroso, Augusto, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Madrid, Alfaguara, 1998.

_____, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Suma de Letras-Punto de Lectura, 2000.

_____, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Ruffinelli (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986.

_____, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999.

_____, *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara, 2004.

_____, *Movimiento perpetuo*, Madrid, Alfaguara, 1999.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989.

Neruda, Pablo, *Selección*, 2ª ed. aumentada, Santiago de Chile, Nascimento, 1949.

Noguerol Jiménez, Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

Oviedo, José Miguel, «El arte y la moral de la prosa: Monterroso y Ribeyro», *Historia de la literatura hispanoamericana. Volumen 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.

Price, Leah, *Unpacking My Library: Writers and Their Books*, Yale, Yale University Press, 2011.

Rulfo, Juan, *Pedro Páramo y El llano en llamas*, Barcelona, Planeta, 1971.

_____, *Pedro Páramo*, FCE Económica-Tezontle, 1980.

Sánchez Portero, Antonio, «La identidad de Avellaneda. El autor del otro Quijote», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2006, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4f246> consultado el 17 de mayo de 2015.

Hecke, An Van, «La mosca de Monterroso», *Quimera* 230, mayo, 2003.

_____, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana-Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 2010.

Villoro, Juan, *Los once de la tribu: Crónicas de rock, fútbol, arte y más*, México Aguilar, 1995.

AUGUSTO MONTERROSO, SERGIO PITOL
Y ENRIQUE VILA-MATAS:
UN PROYECTO LITERARIO DESDE LA FIGURA
DEL LECTOR DEVOTO

ALEJANDRO LÁMBARRY
JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO

I

El lector devoto es aquel que atribuye cualidades trascendentes a una obra y a su autor, de la misma manera en la que un creyente lo hace con un objeto sagrado de su religión. El lector devoto realiza una lectura apegada a los intereses de la sociología de la literatura, porque regresa a la figura del autor y el medio cultural. Se trata, además, de una visión que renueva las correspondencias que siempre han existido entre la literatura y la religión, abordada por varias teorías literarias, entre las que destacan aquellas que entienden esta correspondencia desde la temática y la representación simbólica (T.S. Eliot, Northrop Frye, Harold Bloom, Jeffrey C. Alexander) y la estructura (Pierre Bourdieu).¹ Las renueva porque presenta

1. De acuerdo con Kolakowski: «la organización mítica del mundo (es decir, las reglas que aseguran la comprensión de las realidades empíricas como dotadas de sentido) está siempre presente en la cultura», en L. Kolakowski, *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 15. Bourdieu, por su parte, explica que existe una homología entre el campo cultural y el religioso, ya que ambos cuentan con una economía a la inversa: los valores espirituales y artísticos predominan sobre los materiales. Jeffrey Alexander afirma que es la cultura, y no la religión, la que ahora forma los nuevos mitos que definen las dicotomías de lo profano y lo sagrado, lo correcto y lo malvado, la fe de individuos, grupos y naciones.

un hecho poco tratado y que puede entenderse mejor en relación con lo que Bourdieu llama la *illusio* del campo literario y define como «la creencia colectiva en el juego y en el valor sagrado de lo que en él está en juego».²

Al lector devoto se le ha estudiado, recientemente, en la escuela teórica de los *Fandom Studies*. El objetivo de estos estudios es entender los lazos emocionales entre el lector y el texto, y las acciones (políticas, grupales, rituales) que estos lazos generan. Su interés es sociológico y cultural; quizá por eso la mayoría de sus estudios se centran en la cultura popular y los medios masivos de comunicación, analizando en ellos el desafío al canon y la separación entre *baja* y *alta cultura*, creación de comunidades identitarias de posible activismo político, y el análisis empírico de lo que Bourdieu definió como *habitus*. Los textos de Roberta Pearson y John Tulloc estudian al fan de la *alta cultura*, pero son excepciones. En realidad, como Pearson afirma, la «alta cultura» ha rechazado la figura del fan por prejuicios de clase (1966). Nuestro trabajo empata con esta escuela teórica buscando además colmar una de sus carencias: el estudio de la *alta cultura*. Nuestro propósito es entender cómo la conexión entre fan (o lo que nosotros preferimos llamar *lector devoto*)³ y objeto emocional (texto y autor) forma la *illusio* necesaria para la creación o consolidación del campo literario.⁴ Sin *illusio* no hay campo literario, porque no existe el reconocimiento de aquello que está en juego. Sin la inversión emocional, casi religiosa, entre lector, texto y obra, no hay *illusio*.

2. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 376.

3. Al ubicarnos desde la perspectiva irracional que comparte la *illusio* con la fe religiosa preferimos usar el concepto de *lector devoto* al de *fan*.

4. Bourdieu define el concepto de campo como «estructura de relaciones objetivas que permiten dar cuenta de la forma concreta de las interacciones [de los miembros de dicho campo]», *Ibid.*, p. 299. También como «lugar de coexistencia de todos los puntos a partir de los cuales se definen diferentes y concurrentes puntos de vista». (*Ibid.*, p. 318.)

La lectura devota implica la realización de rituales que recrean los pasajes del texto o las vidas de autores con el fin de participar del aura de lo sagrado que hay en ellas.⁵ El ritual se realiza para beneficio de la comunidad de creyentes, quienes verían su mundo mermado sin esta práctica. Algunos son rituales sumamente complejos (entre los más famosos se encuentran, por ejemplo, el recorrer la ciudad de Dublín cada 16 de junio siguiendo los puntos exactos de la trama del *Ulises* de Joyce, arriesgar la vida en un viaje al desierto en busca de una poeta que publicó dos poemas en una revista olvidada); otros rituales lo son menos (tales como imprimir un beso con bilé rojo sobre la lápida de Oscar Wilde y dejar un boleto de Metro en la tumba de Cortázar). Hemos decidido clasificar estos rituales por su intensidad. Los rituales que recrean la obra literaria o pasajes de la vida de un autor de manera detallada y compleja, son de «alta intensidad»; mientras que aquellos que implican una visita a los lugares importantes en la obra o la vida del autor, de «baja intensidad».⁶

Podemos estudiar la figura del lector devoto y sus rituales de alta o baja intensidad en un nivel histórico o literario; es decir, un fenómeno que acontece en un espacio y tiempo específicos, u otro que se realiza al interior del texto. En este caso, nos interesa el texto literario; concretamente, la obra de Augusto

5. De acuerdo con Subirats, los rituales «restituyen su memoria de los orígenes en el tiempo presente, a la vez que proyecta este presente a la edad de sus ancestros, a la dimensión arcaica de un tiempo primordial», en Eduardo Subirats, *Mito y Literatura*, México, Siglo XXI, 2014, p. 409.

6. La recreación de los pasajes narrativos fuera del espacio de la obra literaria es una forma no sólo de apropiarse del texto mismo, sino que también es una manera de estar re-escribiendo desde la experiencia particular del creyente que lee con devoción. En consecuencia, la acción propia de los lectores devotos es una forma también de re-escritura al convertir la realidad en una prolongación del texto literario: es una manera de decir que la obra no está acabada, sino que se está revitalizando constantemente vía la propia lectura repetitiva y la recreación por medio del ritual de los pasajes narrativos.

Monterroso, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas. Creemos que las obras de estos tres autores tratan temáticas clave de la relación entre lector y autor, campo literario en consolidación y campo literario consolidado, literatura e *illusio*, desde la figura del lector devoto y el ritual. Para ello, analizaremos el cuento «El informe *Endymion*» de Monterroso, un pasaje de *El viaje* de Sergio Pitol y la novela *Dublínscas* de Enrique Vila-Matas.

II

Augusto Monterroso fue el primero de los tres autores en crear obras con una variedad formal que incluía la autobiografía literaria, el ensayo, la minificción y el cuento; fue también el primero en tratar a la literatura en su obra como acto de creación. La crítica sobre Monterroso muestra consenso en tres puntos clave: se trata de un autor interesado en lo intertextual, el género literario y el uso del humor.⁷ Los rituales del lector devoto son, por tanto, importantes en su proyecto

7. Monterroso ha sido descrito como «escritor para escritores», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995, p. 12; su literatura, de acuerdo con Ángel Rama, puso «punto final al mito del tropicalismo literario», en Á. Rama, «Un fabulista para nuestro tiempo», en W. H. Corral, *Refracción...*, *op. cit.*, p. 25. Es una obra, de acuerdo con Masoliver Rodenas, más cercana a Borges y a Cortázar que de la literatura centroamericana, cf. Juan Antonio Masoliver Ródenas, «Augusto Monterroso o la tradición subversiva», en W. H. Corral, *Refracción...*, *op. cit.*, p. 101. En ambos casos, el tropicalismo y la literatura centroamericana aluden a la tradición literaria que llega a su cima con la obra de Miguel Ángel Asturias; una obra que recupera la mitología maya con un lenguaje elaborado y poético. Monterroso, en cambio, se interesa más en la tradición literaria occidental europea y su estilo es claro y conciso. Por su parte, An Van Hecke realiza un estudio agudo y pormenorizado de los autores mencionados en su obra completa, llegando a la cifra de 1 167 referencias intertextuales, entre los que destacan Cervantes, Horacio, Shakespeare, Kafka, Joyce, Darío, Dante, el Popol Vuh y Montaigne (cf. An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 122).

literario porque la literatura en ellos, además de ser discusión e innovación formal, es temática. Si Monterroso se interesa tanto en dialogar con su canon literario, si incluye a sus autores favoritos como temas centrales en su obra, es justo decir que lo hace desde la *illusio* del campo literario, donde los autores y sus obras son objetos casi sagrados.

En el caso de Sergio Pitol, la crítica ha estudiado desde diversos ángulos los elementos autobiográficos en su obra y las múltiples referencias al discurso literario y al artístico.⁸ Sin embargo, es de notar que el elemento que entreteje los enfoques anteriores es el tópico del viaje: el viaje espacial tiene una correspondencia con sus viajes interiores y sus digresiones ensayísticas. Gran parte de estos viajes se corresponden con la lectura que hace el propio Pitol de los escenarios artísticos, el reconocimiento de pasajes de la vida y la obra de otros artistas en dichos espacios. Neige Sinno dice sobre la obra de Pitol que ésta puede ser planteada como la huella escrita de su vida de lector viajero.⁹ Dentro de estos viajes se encuentra uno que analizaremos como ritual del lector devoto al Museo Gógol en Moscú.

Por último, gran parte de la crítica sobre Enrique Vila-Matas gira en torno a la intertextualidad. Esto se debe al interés del autor por desarrollar una obra en diálogo creativo con su canon personal. Christopher Domínguez Michael ha dicho al respecto «que (Vila-Matas) no es tanto el autor de una obra como el padre de una literatura».¹⁰ A los tres autores los une

8. Su crítica ha pasado del estructuralismo (Montelongo), el estudio de los elementos y estrategias paródicas bajtinianas en su *Tríptico del Carnaval* (Castro Ricalde; Fernández de Alba; Sánchez-Prado), su figura como escritor latinoamericano más allá de cánones nacionales (Domínguez Michael; Zavala), hasta los estudios de intertextualidad (Stefano; Benmiloud) y estudio de los elementos ensayísticos (Fernández de Alba), de ensoñación (Enrique), memoria (Villoro), viaje (García Díaz; Sinno) y autoreferencialidad (Quintana) de sus últimas obras, en especial en su *Trilogía de la memoria*.

9. Neige Sinno, *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, México, Aldus-CNCA, 2011, p. 199.

10. Christopher Domínguez Michael, «La generación de Vila-Matas»,

la preocupación por la creación de textos que demandan una participación activa del lector: la metanovela, la autobiografía y la autoficción:¹¹ «Cuando un lector está leyendo a Vila-Matas, siempre está frente a dos libros: el que tiene en las manos y el que Vila-Matas leyó mientras estaba escribiendo».¹² Notamos, por tanto, una sintonía en el proyecto literario de estos tres autores, a quienes podríamos calificar —como Wilfrido H. Corral lo hizo con Monterroso— de «escritores para escritores». En ellos hay un proyecto metaliterario en el que se tematiza el proceso de creación literaria, el de lectura y el de reescritura o reactualización de autores y libros. En este último punto podemos ubicar la creación de un canon personal que se entreteje con la creación de un texto, la creación de personajes y espacios que cobran sentido con base a sus lecturas y, también, a los rituales del lector devoto: acciones que realizan los personajes motivados (obsesionados) por la admiración de ciertos autores y sus obras.

III

El aura de una obra, como lo explica Walter Benjamin, implica un ritual, una «teología del arte».¹³ La obra y vida de Augusto Monterroso responden a esta visión teológica del arte. Lo vemos, por ejemplo, en su interés por las biografías. Sabemos por sus manuscritos que intentó escribir una biografía sobre el escritor guatemalteco Batres Montúfar;¹⁴

en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Eón-BUAP, 2012, p. 29.

11. Sorina Dora Simion, «Las estructuras de los libros vilamatásianos», en F. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas... op. cit.*, p. 46.

12. Álvaro Enrique, «Cuatro postulados sobre una máquina soltera», en F. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas... op. cit.*, p. 34.

13. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Itaca, 2003, p. 49.

14. Sus manuscritos se conservan en la Princeton University Library. Alejandro Lámbarry, uno de los autores de este texto, tuvo la posibilidad de consultarlos.

en *La vaca* publicó biografías muy breves de Erasmo y Tomás Moro; su libro *Pájaros de Hispanoamérica* está formado por una serie de textos biográficos y, por último, no hay que olvidar que *Lo demás es silencio* es una biografía ficticia de Eduardo Torres. El género fue clave para su proyecto literario: «Me han interesado mucho la vida de los artistas, a veces más que sus obras».¹⁵ Para Monterroso la figura del autor es casi como la de un profeta o un santo. De ahí también los rituales del lector devoto desarrollados en su obra. En *La letra e*, por ejemplo, se nos describen visitas a las casas de Kafka en Praga, la de Gertrude Stein en París y la de los Donoso en Madrid. En el texto sobre Kafka, el narrador descubre después de haber visitado las dos casas de Kafka, que la primera fue erróneamente atribuida al autor checo. A pesar de eso, afirma que era «conmover imaginario» que ahí había escrito sus libros «ascéticamente».¹⁶ En este mismo libro, el narrador visita la tumba de Julio Cortázar y César Vallejo; en la tumba del argentino, realiza un extraño ritual: camina a una de las avenidas del cementerio de Montparnasse y cuenta cincuenta pasos hasta la tumba de Cortázar «en un acto de signo absurdo». Al salir a la ciudad, se encuentra con un maratón donde los corredores «también cuentan sus pasos» y, por último, en la noche, ve en la televisión una noticia del maratón que toma «cinco segundos y veinte palabras, casi un epitafio».¹⁷ Se establece así un diálogo entre el autor muerto y el lector devoto mediante una suerte de numerología críptica. Por último, en *Literatura y vida*, acompañado del personaje de Bárbara, el narrador visita la tumba de James Joyce, Thomas Mann y Elias Canetti. Todos estos son rituales de «baja intensidad», es decir, no implican una recreación de la obra o de la vida de un autor en un ritual codificado y más o menos complejo. Esto cambia en

15. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989, p. 189.

16. A. Monterroso, *Tríptico*, México, FCE, 2002, p. 231.

17. *Ibid.*, p. 351.

el ritual de «alta intensidad» en el cuento «El informe *Endymion*», incluido en el libro *Movimiento Perpetuo*.

Cinco personajes de distintos países de América Latina (Ecuador, Colombia, Argentina, Venezuela, Chile) se encuentran por casualidad en una cervecería en Panamá. Descubren que todos son poetas y admiradores de Dylan Thomas. Con la excusa de visitar la Feria Mundial de Nueva York compran un coche y emprenden un viaje por Centroamérica, México y Estados Unidos. El cuento es, entre otras cosas, una sátira a la inexistencia del campo literario en Centroamérica y a la solemne hipocresía del campo literario en México. Los poetas son detenidos en Guatemala, como sospechosos de una balacera contra la policía; en El Salvador «milagrosamente, no fueron molestados por ningún género de gendarmes»;¹⁸ en casi todos los países, las autoridades se quieren congraciar con ellos diciendo que ellos también son amigos de Platón (ignorando que Platón quiso exiliar a los poetas de su *República*); por último, en Nicaragua, los detiene el general Chamorro «quien después de cuatro horas y media de diálogo... los envió con suficiente brutalidad y escolta a la frontera de Honduras».¹⁹ En México el problema no es la policía, se trata ahora del medio cultural. Se organiza en este país un encuentro continental de poetas, «en el cual el que menos se declaró amigo de Platón y de la poesía aunque ninguno lo fuera en realidad de sus colegas».²⁰ La gente del medio cultural mexicano es descrita como ignorante y rencorosa: ama a los poetas muertos y odia a los vivos.

Finalmente, cuando los cinco latinoamericanos llegan a Nueva York: «Se dirigieron sin perder un minuto a *Greenwich Village*, y de manera precisa al número 557, *Hudson Street*, donde se encuentra *The White Horse Tavern*, en la que el dicho Dylan Thomas acostumbraba emborracharse un día tras otro».²¹ Las indicaciones que aporta el narrador son exactas; se nos pide, de

hecho, no confundir esta taberna con la otra, el *Woody's Bar and Grill*, donde Dylan Thomas bebió los dieciocho whiskies que lo llevaron a la muerte. En *The White Horse Tavern*, lugar sagrado donde el poeta escribió parte de su obra, los viajeros deciden «colocar en cualquier rincón del establecimiento una pequeña placa de cuero conmemorativa de ese sencillo acto de homenaje al poeta».²² Concluido el ritual, para enfatizar su importancia, salen de la ciudad sin haber visitado la Feria Mundial, motivo por el cual habían originalmente emprendido el viaje.

La crítica a la inexistencia y a la subyugación política del campo literario y a su naturaleza competitiva se completa en este cuento con una descripción del aura sagrada de un autor. Según Bourdieu, para que la literatura logre autonomía relativa debe distanciarse de otros campos de poder, debe generar sus propias reglas, valores y tradiciones. La manera de lograrlo es estableciendo una *illusio* que justifique el valor del capital que está en juego y permita la creación de instituciones regulativas. En «El informe *Endymion*» se trata de consolidar el campo literario mexicano y centroamericano con la narración de un acto irracional (arriesgar la vida en un viaje entre dos continentes para visitar un bar en el que alguna vez estuvo un poeta) pero un acto que cobra sentido para aquellos que están dentro del juego, entienden las reglas (escritas o no escritas) del mismo, y saben cuáles serán las ganancias. Por otro lado, escribir sobre los rituales del lector devoto transporta a los cinco poetas lejos del espacio donde la literatura está subordinada al poder político o económico, la Centroamérica donde los policías reciben a los lectores devotos de «El informe *Endymion*» con pistolas.

Si Monterroso recrea un campo literario consolidado con el ritual del lector devoto, en el caso de Pitol tenemos una problematización de su autonomía relativa. En el libro *El viaje*, el protagonista (que podemos identificar por varias correspondencias extratextuales con Pitol) se encuentra en Praga, trabajando en la Embajada mexicana, y desea visitar Tbilisi, capital de Georgia. El motivo de su interés es la gran fama que había despertado la

18. *Ibid.*, p. 46.

19. *Idem.*

20. *Idem.*

21. *Ibid.*, p. 48.

22. *Idem.*

ciudad por ser considerada «como una de las plazas fuertes de la *perestroika*, palabra que denotaba la transformación iniciada por Mijaíl Gorbachov en la URSS». ²³ Los burócratas rusos le informan que el viaje es posible pero lo postergan de manera indefinida. Cuando el protagonista lo creía ya imposible, su deseo se concreta cuando recibe inesperadamente una invitación de la Unión de Escritores de Georgia para visitar dicho país en el mes de mayo. Significativamente, la única condición que le imponen es la de ir «en calidad de escritor y no como miembro del Servicio Exterior». ²⁴ Debemos entender esta condicionante, «en calidad de escritor», como una separación del campo literario y el político, como si la mente del escritor excluyera una visión crítica de lo social y significara solamente una visión estética. En realidad, la burocracia rusa le pide distanciarse del hecho político que acontece en Georgia y, de manera más concreta, limita su poder de acción: es evidente que un miembro del Servicio Exterior tiene mayores libertades (ya sea para salir o entrar en un país extranjero, pedir u otorgar ayuda a los ciudadanos de dicho país) que cualquier otra persona. Se le cancela, de esta manera, su poder político pero, paradójicamente, se le otorga el permiso para viajar debido al gran capital cultural con el que cuenta el protagonista.

Muy extraña la vida en el bloque comunista, ejemplo de ello es que el narrador llega a Moscú con la idea de viajar a Tbilisi, pero los burócratas rusos se desentienden de la invitación y en su lugar le recomiendan viajar mejor a Kiev. Pitol se niega a aceptar este cambio de última hora y espera a que se resuelva su situación. Durante esta espera en Moscú, el narrador visita los sitios de culto de Chéjov y Gógol, realizando de esta manera rituales del lector devoto.

Pitol visita el museo de Gógol en Moscú, que es el apartamento «donde él pasó las últimas crisis, allí quemó los cuadernos escritos durante años, incluso la segunda parte de *Las*

almas muertas, allí pasó su larga agonía y vivió su última escena, patética y grotesca como todo lo que él atañe». ²⁵ Pero en el Museo, el narrador se enfrasca en una discusión con otro visitante por culpa de una guía de turistas que hace afirmaciones incorrectas sobre la vida de Gógol, y lo que es peor, inventa falsedades sobre su vida con el fin de relacionarlo con el movimiento comunista:

La vieja señorita nos contaba episodios intrascendentes de la vida de Gógol, tiñéndolos de una tonalidad moralista y didáctica; lo convertía en un escritor «positivo», «realista en la forma y nacional en el contenido», «progresista como el que más». El anciano tímido se atrevió, con voz empavorecida, a preguntar si su influencia había llegado hasta la Revolución de Octubre, y el otro viejo, el malencarado, el que desde el primer momento había asumido el mando, rugió: «*Aprosi patom!*» (¡Las preguntas al final!) [...]. En unos cuantos minutos se creó una tensión que nada tenía de terrible. Estaba claro que la situación tendría que desembocar en un final bufo, y comenzamos soterradamente a provocarlo. ²⁶

Tenemos en este pasaje la intromisión del campo político en el literario. Los visitantes y la guía de turistas entienden la vida y la obra de Gógol en relación con la Revolución de Octubre. Esto exaspera a algunos, el narrador entre ellos, porque subordina el mundo del arte, del genio artístico, al del poder político. De ahí la tensión terrible, el final bufo y la provocación. Si con Monterroso teníamos un recorrido por zonas en las que los lectores devotos eran recibidos a punta de pistola o en la que participaban en congresos donde se veía sólo la parte competitiva del campo literario, en este caso tenemos un fenómeno parecido, donde las auras sagradas de autores como Gógol se ven manchadas por la intromisión de factores sociales. Es importante, además, tomar en cuenta que esta estancia en Moscú fue motivada por un primer intento

23. Sergio Pitol, *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 339.

24. *Idem*.

25. *Ibid.*, p. 363.

26. *Ibid.*, p. 364.

del autor de viajar al lugar de la *perestroika*; intento que se vio frustrado porque las autoridades postergaron primero el viaje, luego lo aceptaron pero con una condicionante clave que, sin embargo, olvidaron o traspapelaron. Tenemos, por tanto, un cierre sumamente original a este primer conflicto entre el campo político y literario con la visita al Museo de Gógol, un lugar de un aura sagrada literaria que se ve contaminada por un esfuerzo grotesco por explicar esta aura desde una visión política. El resultado en ambos casos, el viaje frustrado a Tibilisi y la visita al Museo de Gógol, es la creación de una historia con un estilo grotesco, «bufo», que obviamente hace alusión a la obra de Gógol. El autor ucraniano resucita en el texto de Pitol, y con ello se concreta una de las finalidades más importantes del ritual: traer a la vida al autor o a una obra pasada.

Vayamos, por último, al tercer ritual del lector devoto. Es éste, al igual que el de «Informe *Endymion*» un ritual de «alta intensidad», y lo encontramos en la novela *Dublín* de Vila-Matas.²⁷ La novela se centra en la vida de Samuel Riba, un editor literario retirado, con un sueño recurrente en el que se ve, ebrio y deprimido, llorando en un viejo *pub* de la ciudad de Dublín. Acosado por esos sueños, imagina que debe dar una conferencia en dicha ciudad el dieciséis de junio, es decir, el *Bloomsday*. Emprende el viaje y en él se encuentra con las figuras míticas e ilusorias de Philip Larkin, Brendan Behan, Flann O'Brien y Samuel Beckett; además de ser asediado por

27. El propio Vila-Matas se define a sí mismo como una especie de «vampirista» literario. Situación que nos viene bien tanto para la novela como para la concepción misma del lector devoto: al ser considerado como un escritor que vive del acto mismo de leer, su principal acción de subsistencia es la de revestirse con las lecturas de los otros; lo que Ríos Baeza denomina como una «ocupación epidérmica»: «habitando la piel de otros escritores es que Vila-Matas acaba descubriendo cuál es la resistencia y textura de la suya», véase F. Ríos Baeza, «Vila-Matas: ese ocupa literario», en F. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas... op. cit.*, p. 74.

las constantes alusiones a los pasajes narrativos del *Ulises* de James Joyce, sobre todo por el capítulo sexto.

Los sueños, al igual que el ritual, son irracionales. Una vez en Dublín, Samuel Riba busca obsesivamente los lugares cargados del aura de Beckett y Joyce. En sus descubrimientos resucita a las figuras autorales y a sus obras; ejemplo de ello es cuando visita con acompañantes el cementerio de Glasnevin:

Frente a la puerta del lugar, Riba se emociona al ver las verjas de hierro. Son las mismas que nombra Joyce en el sexto capítulo. ¿Son verjas o una línea de *Ulysses*? Con semejante dilema, la mirada de Riba se extravía largo rato y, tras un fuerte viaje mental, acaba regresando a la puerta del cementerio. [...] Van caminando lentamente por el sendero principal de Glasnevin y llegan hasta un bellissimo árbol de lilas, que Ricardo fotografía después de explicar a todos, con innecesaria solemnidad, que está casi seguro de que aparece en *Ulysses* hacia el final de la escena del cementerio.²⁸

Los ojos de Riba y los de sus acompañantes no viajan en el Dublín *real* sino el de las obras literarias; recorren las calles usando sus lecturas como anteojos (así como le sucede a Pitol en Venecia donde sus lecturas sustituyen a sus anteojos). Llega el momento en el que el personaje no puede distinguir entre realidad y ficción: en un *pub* dublinés cree ver a Samuel Beckett, en un tren de Dalkey a Dublín siente al narrador que escribe su historia como un «fantasma que le acecha y que toma nota de todo lo que ocurre en el tren».²⁹ Y lo maravilloso es que gradualmente contagia su locura a sus acompañantes, haciéndolos, por pequeños lapsos de tiempo, parte de ese juego de correspondencias literarias. Es el caso de la visita a la capilla del cementerio católico de Glasnevin donde Riba ve el supuesto ataúd de Dignam y recrea, con sus acompañantes, la distribución de los cirios, el coro, los

28. Enrique Vila-Matas, *Dublín*, México, Debolsillo, 2012, pp. 210-211.

29. *Ibid.*, p. 208.

dolientes, y el lugar que ocupaba Bloom en todo ello.³⁰ El ritual del lector devoto llega a su realización cuando Riba se siente Leopold Bloom:³¹

No está muy seguro, pero diría que Bloom, en el fondo, tiene muchas cosas de él. Es un extraño y un extranjero al mismo tiempo. Bloom es demasiado autocrítico consigo mismo y no lo suficientemente imaginativo para triunfar, pero demasiado abstemio y trabajador para fracasar del todo. Bloom es excesivamente extranjero y cosmopolita para ser aceptado por los provincianos irlandeses, y demasiado irlandés para no preocuparse por su país.³²

Esta novela de Vila-Matas representa la culminación del ritual del lector devoto. Como lo mencionamos en un principio, ningún ritual literario es más codificado que el del *Bloomsday*. En *Dublín* el personaje de Samuel Riba se convierte, al recrear de manera detallada los pasajes del *Ulises*, en Leopold Bloom. Su estado mental se encuentra, desde un inicio, en la frontera entre el sueño y lo real, la imaginación y la reconstrucción detallista del ritual, es un estado mental de trance místico. Esto a su vez le permite crear un Dublín, intermedio entre la realidad y lo sagrado, un lugar en el que es posible encontrarse a Beckett en un *pub*.

30. *Ibid.*, p. 216.

31. La figura de Joyce ha sido muy recurrente en la escritura vilamata-siana: desde *Al sur de los párpados* (1980) hasta las novelas de *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993) son textos en donde el hilo conductor ha sido las lecturas míticas de Joyce. En ese sentido, podemos decir que, además de ser un «terrorista de la forma» —como señala Cristina Carrasco— (296), Vila-Matas es un escritor «hematófago», es decir, un escritor que para sobrevivir necesita nutrirse de *otros*, de todas las lecturas posibles con la finalidad de generar nuevos textos de mayor complejidad, véase F. Ríos Baeza, «Vila-Matas: ese ocupa literario», en F. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas...*, *op. cit.*, pp. 74-83.

32. E. Vila-Matas, *Dublín*, *op. cit.*, pp. 210-211.

IV

En los textos de Monterroso, Pitol y Vila-Matas el ritual del lector devoto inicia en una esfera que mezcla lo real con lo fantástico: la borrachera en «El informe *Endymion*», la burocracia surrealista en *El viaje* y el sueño en *Dublín*. Los participantes del ritual acuden a los espacios impregnados por el aura de sus autores admirados: el café de Dylan Thomas, la última casa de Gógal y el Dublín del *Ulises*. Estos lugares justifican su viaje, en ellos rinden honores como en un peregrinaje religioso a su santo o figura tutelar. Van Hecke y Corral han utilizado la imagen del peregrino para describir a Monterroso y su obra desde la noción del extraño, el que anda en «busca de respuestas a una de las grandes inquietudes del ser humano: la dualidad de lo fugaz y de lo eterno».³³ Para nosotros, la imagen del peregrino tiene connotaciones religiosas, porque los viajes y las respuestas que busca Monterroso, Pitol y Vila-Matas están estructurados desde la teología del arte que demanda de sus lectores un ritual. Monterroso, Pitol y Vila-Matas acuden al lugar en donde los autores crearon su obra. Y de una manera extraña (explicable únicamente en el terreno del ritual y de lo sagrado) estas mismas figuras autorales se encarnan, «toman posesión» de los lectores devotos y del espacio del ritual. El alcoholismo, causa de la muerte de Dylan Thomas, se apodera de los cinco viajeros latinoamericanos en el bar de Nueva York y olvidan su intención original de visitar esa ciudad: la Feria Mundial. Las atmósferas grotescas de comedia bufa de la literatura de Gógal se recrean en la visita guiada al Museo y en la discusión absurda sobre la posible influencia de su obra en la Revolución de octubre. Y, por último, Riba cree visitar Dublín cuando en realidad ingresa a una realidad paralela construida alrededor de una obra literaria.

Imposible no ver a Riba ahora avanzar infestado de fantasmas, ahogado por su catálogo y cargado de señales del pasado [...].

33. A. Van Hecke, *Monterroso en sus tierras...*, *op. cit.*, p. 87.

Avanza cargado de señales del pasado, pero ha percibido como un signo increíblemente optimista la reaparición del autor [...]. No sabe que le está hablando, sin saberlo, a su destino marcado por la soledad [...]. Pero él sigue entusiasmado con la reaparición del autor.³⁴

De acuerdo con Bourdieu, sabemos si un campo literario se ha consolidado cuando genera sus propios juicios y criterios de lo que debe ser un escritor y una obra literaria, se han creado instituciones legitimadoras (revistas, escuelas, salones, etcétera) y un consenso sobre el valor de aquellos que, por medio de su obra, ostentan el monopolio de la legitimación; a todo este entramado lo sostiene la *illusio*. Estos juicios están presentes en la obra de los tres autores aquí estudiados, ya sea mediante la creación de un canon de Bartlebys, la narración de un viaje a la búsqueda de la literatura o en la inclusión de un decálogo del escritor de 11 puntos. Y también están presentes por medio del ritual del lector devoto. En este sentido podemos decir que en Monterroso, Pitol y Vila-Matas tenemos el ejemplo de una de las prácticas más tradicionales de la metaliteratura, la creación de un canon personal, y también una de las más originales y poco estudiadas, quizá por tratarse de algo que no había sido teorizado hasta Bourdieu y los *Fandom Studies*: el de la parafernalia irracional y ritualística de los lectores devotos. En este artículo nos hemos enfocado en este segundo punto para entender la manera en la que los tres autores buscan consolidar el campo literario desde el cual escriben (Centroamérica y España). Si los autores admirados que motivan los rituales en «El informe *Endymion*», *El viaje y Dublinesca* son anglófonos y rusos, con estas obras se proyecta un futuro en el que nosotros, sus lectores, viajaremos a los lugares de Monterroso, Pitol y Vila-Matas.

34. E. Vila-Matas, *Dublinesca*, op. cit., p. 283.

BIBLIOGRAFÍA

Alexander, Jeffrey C., *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ed. Ítaca, 2003.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Carrasco, Cristina, «Disidencias literarias en *París no se acaba nunca*, de Enrique Vila-Matas», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Eón-BUAP, 2012.

Castro Ricalde, Maricruz, *Ficción, narración y polifonía: el universo narrativo de Sergio Pitol*, México, UNAM, 2000.

Corral, Wilfrido H. (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

De Stefano, Victoria, «Pitol, un proyecto de vida», en José Balza et al. (ed.), *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, México, Era, 2000.

Domínguez Michael, Christopher, «La generación de Vila-Matas», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Eón-BUAP, 2012.

_____, *Diccionario crítico de la literatura mexicana, 1955-2005*, México, FCE, 2007.

Enrique, Álvaro, «Cuatro postulados sobre una máquina soltera», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Eón-BUAP, 2012.

Fernández de Alba, Luz, *Del tañido al arte de la fuga: una lectura crítica de Sergio Pitol*, México, UNAM, 1998.

_____, *Sergio Pitol, ensayista*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

Kolakowski, L., *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio, «Augusto Monterroso o la tradición subversiva», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Monterroso, Augusto, *Literatura y vida*, Madrid, Alfaguara, 2004.

_____, *Tríptico*, México, FCE, 2002.

_____, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Ruffinelli (ed.), Madrid, Cátedra-Letras Hispánicas, 1986.

_____, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989.

_____, *Pájaros de hispanoamérica*, México, Alfagura, 2002.

Pearson, Roberta, «Bachies, Bardies, Trekkies, and Sherlockians», en Jonathan Gray *et al.* (ed.), *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, Nueva York, New York University Press, 2007.

Pitol, Sergio, *Trilogía de la memoria*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Rama, Ángel, «Un fabulista para nuestro tiempo», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Ríos Baeza, Felipe, «Vila-Matas: ese ocupa literario», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Eón-BUAP, 2012.

Sánchez Prado, Ignacio, «Sergio Pitol y sus afinidades electivas. El affaire Compton Burnett», en José Homero (ed.), *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2009.

Simion, Sorina Dora, «Las estructuras de los libros vilamatasianos», en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, México, Eón-BUAP, 2012.

Sinno, Neige, *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, México, Aldus-CNCA, 2011.

Subirats, Eduardo, *Mito y Literatura*, México, Siglo XXI, 2014.

Tulloc, John, «Fans of Chekhov. Re-Approaching “High Culture”», en Jonathan Gray *et al.* (ed.), *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, Nueva York, New York University Press, 2007.

Hecke, An Van, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

Vila-Matas, Enrique, *Dublinesca*, México, Debolsillo, 2012.

_____, *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991.

_____, *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993.

_____, *Al sur de los párpados*, Madrid, Fundamentos, 1980.

Villoro, Juan, *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2000.

_____, «Los anteojos perdidos», en José Balza *et al.* (ed.), *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, México, Era, 2000.

«SOÑABA CON UNA GRAN INSURGENCIA».
CENTROAMÉRICA Y SU LITERATURA EN TEXTOS
TESTIMONIALES DE AUGUSTO MONTERROSO

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ

La postura política e ideológica de Augusto Monterroso frente a los problemas y las injusticias sociales en Latinoamérica y, específicamente, en países como Guatemala o México, ha sido calificada por la crítica como distante, oculta, aparente, conservadora o ambigua. En este artículo, en particular, pretendemos continuar y ampliar los estudios relativos a la postura de Monterroso frente a las injerencias del poder político, económico y cultural, atendiendo en lo particular a Centroamérica y su literatura. Entre estos estudios, González Zenteno (2004) ha analizado tal postura en el ámbito latinoamericano, Van Hecke (2010) en relación con Guatemala y Lámbarry (2014) respecto a México. Aquí, nos centraremos en analizar los textos de carácter testimonial de Monterroso en los que ha representado, interpretado y fijado una postura en relación con la historia, la literatura y la situación social de Centroamérica. El concepto de «la bohemia»¹ y las formas de represión por los gobiernos centroamericanos, en cierta etapa de su vida padecidas por él, aportarán los elementos para comprender los conflictos derivados entre la postura política y artística, así como la supuesta escisión entre el escritor escéptico y el intelectual idealista.

1. Véase Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructuras del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Gloria Estela González Zenteno al atender a la biografía de Monterroso no duda en ubicarlo como un escritor solidario con los movimientos progresistas de liberación latinoamericanos. Dicho compromiso, como es sabido, no permeó su obra de ficción de forma directa o realista ni lo externó en tribunas públicas. Prefirió mantenerse alejado de las polémicas avivadas alrededor de las injerencias entre literatura, sociedad, revolución y compromiso, constantes en las décadas de 1960 y 1970 (como la generada a raíz de la represión ejercida en contra de Antón Arrufat y Heberto Padilla en 1968 o la que sostuvieron Julio Cortázar y Óscar Collazos en 1969) que convocaron y distanciaron a una parte de la comunidad de escritores. El compromiso político de Monterroso sólo es alegórico en unos cuantos relatos («Míster Taylor» o «Primera dama», por ejemplo). Más bien, explica González Zenteno, debe encontrarse a nivel personal o con su participación en actividades culturales y literarias, puesto que obsequia «a esas revoluciones el valor simbólico y el prestigio de su presencia».² Por esta simpatía realizó varios viajes para asistir a encuentros de escritores, impartir charlas o para fungir como jurado en algún concurso. Respecto a la literatura latinoamericana, Monterroso se mostró crítico frente a los artistas y escritores que mantenían sin cuestionar «una serie de tópicos y clichés impuestos desde la metrópoli: el exotismo, la idea de la América maravillosa, la magia del mundo americano, la falacia del problema de la “exportación de cerebros”, y aun el problema (o ausencia de tal) del exilio».³

An Van Hecke, por su parte, al explorar la presencia de Guatemala en la obra de Monterroso descubre que los pocos casos en la que aparece «está dominada por contradicciones o por ambigüedades».⁴ De hecho, pareciera que tras el largo exilio Guatemala fue convirtiéndose en una suerte de «espacio imagi-

nario».⁵ En el conjunto de su obra, los escritores guatemaltecos ocupan una posición similar pues «con referencias muy reducidas, quedan eclipsados por autores como Cervantes, Joyce o Shakespeare».⁶ Van Hecke advierte que Monterroso «habla más de América Central que de Guatemala específicamente [...] como si toda la región centroamericana fuera su “patria”».⁷ Esta ponderación de lo regional sobre lo nacional, lo convirtió en una especie de portavoz que «asume la responsabilidad, por un lado, de denunciar las injusticias sufridas en esta región a causa de la explotación extranjera, y por otro, de dar otra imagen de estos países que sólo la de productores de plátano».⁸

Sobre la situación política de México durante las décadas de 1960, 1970 y 1980 o ante movimientos como el estudiantil o el zapatista, Monterroso prefirió mantenerse al margen sin participar o expresar públicamente su opinión. Alejandro Lámbarry, al preguntarse sobre las razones que posiblemente explican dicho mutismo, encuentra que en el marco legal, la política migratoria del gobierno mexicano así como la facultad discrecional del ejecutivo para expulsar del país a extranjeros «incómodos», podrían encontrarse algunas condicionantes que no deberían «descartarse por completo».⁹ Las políticas migratorias no eran del todo favorables para los extranjeros. No podían adquirir la doble nacionalidad y si un extranjero era expulsado por el presidente no tenía derecho a defenderse. En este contexto, explica Lámbarry, al buscarle los «límites a la ley, Monterroso jugó una partida muy conservadora. No hay crítica suya a la situación política en México».¹⁰ No obstante, cabe anotar, esta actitud fue común en la mayoría de los centroamericanos

5. *Ibid.*, p. 143.

6. *Ibid.*, p. 211.

7. *Ibid.*, p. 158.

8. *Ibid.*, p. 160.

9. Alejandro Lámbarry, «Augusto Monterroso, el diálogo entre espacio político y espacio literario», *BHS*, 2014, p. 536.

10. *Ibid.*, p. 537.

2. Gloria Estela Zenteno González, *El dinosaurio sigue allí: arte y política en Monterroso*, México, Taurus-UNAM, 2004, p. 19.

3. *Ibid.*, p. 35.

4. An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 147.

exiliados, incluso guerrilleros, porque México representó para ellos un centro estratégico desde el que muchas pudieron organizarse para planear y operar. Por este motivo, pensamos con Lámbarry, Monterroso encontró en México las condiciones para desarrollar su trayectoria como escritor y para pronunciarse sobre Centroamérica sin padecer la represión. México se constituyó como el espacio «desde el cual podía intervenir en la política de otros países y, a su vez, un espacio exclusivamente literario». ¹¹ Esto le permitió tomar una posición sobre los problemas políticos y militares en la región centroamericana no sin autocriticar, a veces, «su ociosidad e individualismo». ¹² Más allá de obsequiar prestigio y presencia, Monterroso fijó su posición en ensayos, entrevistas, diarios o textos autobiográficos, distribuidos en varias obras.

La idea del escritor como intelectual cobró vigencia tras el holocausto judío, en el marco de la Guerra fría, la polarización ideológica o la intervención de las potencias en países del Tercer mundo. En este contexto, Jean-Paul Sartre consideró que el escritor es intelectual substancialmente porque toma conciencia de clase y de las contradicciones entre el saber práctico (lo universal) y la ideología (lo particular). El saber práctico del escritor son la lengua y las técnicas adoptadas para decir algo dentro de un contexto histórico y nacional. ¹³ Su principal función consiste en «luchar» contra la ideología dominante, mantener una autocrítica constante y establecer una «asociación concreta y sin reservas con la acción de las clases desfavorecidas». ¹⁴ Si el intelectual comunica e informa sobre un saber específico, el escritor, encare o no el mundo objetivo, hace «de su ser-en-el-lenguaje la expresión de su ser-en-el-mundo» ¹⁵ a través de la obra literaria. El estilo del escritor tan propio como

condicionado conforma una manera de «presentar su-ser-en-el-mundo». ¹⁶

En Latinoamérica, la Revolución cubana, la identidad continental, el anti imperialismo, las guerras civiles y las dictaduras, en buena medida, contribuyeron a que emergieran las posiciones y las pasiones políticas de los escritores. Para algunos de ellos supuso iniciar un ejercicio de adecuación política y estética o de reflexión sobre la función y la pertinencia de la literatura. Estas vacilaciones de carácter intelectual fueron abordadas en textos literarios pero también en ensayos, entrevistas o cartas que tenían la intención de responder a la crítica o a otros escritores que demandaban mayor coherencia y plena conciencia de clase. Entre otros, este puede ser el caso de Julio Cortázar, ya que encarnó las disyuntivas generadas por la búsqueda de una adecuación común en los escritores agobiados por la realidad latinoamericana. En textos como «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», «Aspectos del cuento» y «Literatura en la revolución y revolución en la literatura», intentó explicar(se) la concordancia y correspondencia entre el arte y el compromiso. Sin embargo, para la crítica, buena parte de ella afín a la izquierda, en el caso de Cortázar persistía una distancia insalvable; de ahí que su producción literaria fuera descalificada por ser demasiado burguesa, intelectual o escapista. ¹⁷

Cortázar recuerda que había salido de Argentina como un escritor convencido de la literatura, pero en el exilio experimentó un proceso de transformación. En París, por ejemplo, reconocía haber sido formado «por el peso de toda una vida en la filosofía burguesa». ¹⁸ Asimismo, la guerra de Argelia y, en especial, el triunfo de la Revolución cubana, le llevaron a admitir su condición de intelectual latinoamericano de la que había sospechado y que el socialismo era «la única corriente de

11. *Idem.*

12. *Ibid.*, p. 541.

13. Jean-Paul Sartre, *Alrededor del 68*, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 330.

14. *Ibid.*, p. 319.

15. *Ibid.*, p. 338.

16. *Ibid.*, p. 339.

17. Mario Goloboff, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, pp. 192-202.

18. Julio Cortázar, «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», *Último round (planta baja)*, México, RM-Verlag, 2010, p. 208.

los tiempos modernos» capaz de terminar con la «explotación del hombre por el hombre». ¹⁹ A decir del escritor argentino, este proceso «comportó muchas batallas, derrotas, traiciones y logros parciales». ²⁰ Entre estos logros estaba la certeza de que esta toma de conciencia «contiene en sí el conflicto entre realización individual como la entendía el humanismo, y la realización colectiva como la entiende el socialismo». ²¹

Si para Sartre el escritor es un intelectual por esencia, para Cortázar el escritor es un intelectual en tanto toma de conciencia. Ambos coinciden por diferentes vías en que el escritor como intelectual se expresa únicamente a través de la obra literaria, es decir, del acto y del producto de una universalidad singular y una singularidad universalizante ²² o de la voluntad del escritor de mantener «contacto con el presente histórico del hombre». ²³ Al limitarse a la obra literaria, terminan por excluir otras formas que para Bourdieu representan tomas de posición, tal como serían los actos, manifiestos, entrevistas, conferencias, artículos o polémicas. ²⁴

En el caso de Monterroso, estas tomas de posición en torno a la realidad, la cultura y la imagen centroamericana es necesario rastrearlas en textos dispersos y breves comentarios incluidos en *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987), *Los buscadores de oro* (1993), *Viaje al centro de la fábula* (2000) y *Pájaros en Hispanoamérica* (2002). En conjunto, varios fragmentos de estas obras constituyen un *corpus* de carácter testimonial y autobiográfico ligado a Centroamérica y su literatura. Estos cinco libros, respectivamente, reúnen textos de clara filiación autobiográfica como «Llorar a las orillas del río Mapocho» o «Novelas sobre

dictadores»; los «fragmentos de un diario», publicados en principio en un periódico de circulación nacional entre 1983 y 1985; las memorias de las etapas iniciales de su vida, desde su nacimiento en 1921 hasta 1936, cuando «terminaba la infancia»; ²⁵ también una selección de entrevistas realizadas al escritor en el lapso de 1976 a 1994; así como la compilación de «trazos», más testimoniales e íntimos que ensayísticos, sobre escritores hispanoamericanos, varios centroamericanos.

En estos libros, predominantemente más literarios, aparecen los problemas de estilo, los géneros, las influencias o la tradición, y, en menor medida, relativos al ejercicio del poder político y económico. Cabe agregar que cuando se aproxima a ellos casi siempre lo hace en relación con la historia y la actualidad centroamericana. No resulta extraño o singular escribir y hablar de literatura si quien lo hace es un escritor. Ahora, en el caso de Monterroso, esta preferencia por lo literario adquiere singularidad por la coyuntura histórica y la experiencia vivida: sufrió la represión y la persecución por parte de la dictadura militar de su país.

Centroamérica y su literatura

El propio Monterroso, con su reconocida agudeza para sintetizar e ironizar, resume en estos términos la historia de Centroamérica:

Los diferentes Estados centroamericanos se unieron en una federación a raíz de la independencia de España, que se consumó el 15 de septiembre de 1821. Unos meses después esta federación decidió anexarse al México del emperador Agustín de Iturbide, del que se separó en 1823 para dividirse más tarde en cinco repúblicas (Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica), cinco repúblicas libres, soberanas

²⁵ Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1993, p. 123.

19. *Idem*.

20. *Ibid.*, p. 207.

21. *Ibid.*, p. 213.

22. J. P. Sartre, *Alrededor del 68*, *op. cit.*, p. 334.

23. Julio Cortázar, «Acerca de la situación del intelectual...», *op. cit.*, p. 217.

24. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte...*, *op. cit.*, p. 342.

e independientes, como creo que aún declaran con ingenuo orgullo sus respectivas constituciones políticas. El día de hoy todavía las unen vagamente el idioma español y los colores azul y blanco que ostentan todas y cada una de sus banderas nacionales; poco es probable que en la actualidad ni los mismos niños de escuela crean en esa libertad, esa soberanía y esa independencia, por la buena razón de que hasta ahora ningún ciudadano centroamericano ha gozado, ni juntas ni en forma individual, cualquiera de esas desvaídas entelequias [...] pero las poderosas oligarquías terratenientes, los intereses creados y, durante más de cien años, *last but not least*, la intervención abierta de los Estados Unidos, que ven allí no sin razón uno de sus traspatios políticos y económicos, las mantienen distanciadas unas de otras y mutuamente hostiles.²⁶

Estos países están unidos no sólo por los colores de sus respectivas banderas o el idioma sino también por la ingenuidad constitucional de soberanía e independencia, por carecer de las «desvaídas entelequias» republicanas, vivir largos conflictos armados, así como por padecer la ambición de oligarquías locales y el intervencionismo norteamericano.

Monterroso empezó a perder contacto con Guatemala porque la mayoría de sus amigos fueron asesinados por militares, se exiliaron en otros países o estaban «dispersos por quién sabe dónde».²⁷ Regresó a su país natal pocas veces (asistió para la firma de los tratados de paz en 1996), por lo que tal ausencia fue «interpretada por algunos como signo del aislamiento del escritor en relación con la vida política y cultural del país».²⁸ Tal acusación resulta un tanto injusta porque Monterroso cada cinco años renovaba su pasaporte en la embajada de Guatemala en México. Inclusive, en varias ocasiones desestimó tramitar el pasaporte mexicano a pesar de los ofrecimientos de sus amistades, entre ellos Juan Rulfo, ni porque la ley mexicana ya se lo permitía. En *Los buscadores de oro*, Guatemala alimenta la

nostalgia de su infancia y juventud, pero en otros textos se convierte en el testimonio de la violencia y la crueldad.

Nicaragua ocupa un lugar privilegiado en la vida y el imaginario de Monterroso, sobre todo a inicios de la década de 1980, tras el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional, puesto que la actividad cultural en el país se dinamizó con el apoyo y las visitas de artistas, escritores e intelectuales simpáticos, procedentes de diversas partes del mundo. En *La letra e* narra su participación en un encuentro con escritores y editores, organizado por el gobierno con motivo del v aniversario del triunfo de la Revolución Popular Sandinista. Entre reuniones oficiales e informales con escritores como Sergio Ramírez, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas o Roberto Díaz Castillo (director de la Editorial Nueva Imagen), y entre la evocación de sus paseos con Julio Cortázar y Carol Dunlop por las calles de Managua en estancias anteriores, llama la atención su reunión con Tomás Borge, uno de los fundadores del FSLN. Con una estimable y poco común honestidad intelectual, Monterroso confiesa sentirse más a gusto hablando de literatura con el Borge escritor que de historia o política. La resonancia histórica y política de Tomás Borge lo asombra al punto de reconocer que le parece «ridículo tratar con él de cosas que no sé, de la historia de estos días que entiendo a medias o de bulto como para hablar de ellas con uno de sus protagonistas».²⁹

Nicaragua le parece una paradoja que ha albergado la «mejor tradición poética» norteamericana (Walt Whitman, T. S. Eliot, Ralph Waldo Emerson, William Carlos Williams, Herman Melville, Henry David Thoreau, Nathaniel Hawthorne o Ezra Pound) y la infame tradición colonialista, ya que también han coincidido, «para su bien y para su mal [...] el comodoro Vanderbilt con el filibustero William Walker»³⁰ o la *United Fruit Company*.

Sobre El Salvador resalta la amistad que lo une con Claribel Alegría y lamenta la «relativa indiferencia y frialdad con que

26. *Ibid.*, pp. 15-16.

27. A. Monterroso, *La letra e*, México, Era, 1987, p. 116.

28. G. E. Zenteno González, *El dinosaurio sigue allí...*, *op. cit.*, p. 20.

29. A. Monterroso, *La letra e*, *op. cit.*, p. 108.

30. *Ibid.*, p. 109.

entre nosotros hemos llegado a ver [...] crímenes»,³¹ como los cometidos por la Guardia Nacional Salvadoreña en contra del arzobispo Arnulfo Romero y de las religiosas norteamericanas Ita Ford, Maura Clarke, Dorothy Kazel y Jean Donovan, en 1980. Costa Rica, considerada la Suiza de América, figura muy poco o nada en el horizonte de Monterroso, posiblemente por su vida democrática y la relativa estabilidad social mantenida por décadas.

En *Los buscadores de oro*, Honduras puebla su memoria, pues vivió intermitente entre este país y Guatemala hasta aproximadamente la adolescencia. La imagen de Honduras es idílica, en muchos sentidos, por los pasajes en los que describe los paisajes y la vegetación, las casas y calles de Tegucigalpa, así como por varias experiencias relacionadas con la sexualidad y las manifestaciones artísticas que marcaron su vida. Describe su linaje familiar, cuyos antepasados incluyen a expresidentes y a españoles e italianos. En cuanto a su núcleo familiar, sobresale la figura de su padre, un editor bohemio que mantuvo estrecha relación con escritores y artistas, y su madre a quien rememora como «una buena lectora [...] de poesía y de novelas». ³² Además, le dedica unas cuantas líneas al tío que fue «cantante, caricaturista, torero, actor, periodista y fotograbador»; ³³ y a otro de ellos que cantaba en la radio y era «humorista y actor algo gordo». ³⁴ Este contacto con la vida bohemia a la que le destina varias páginas, le inculcó «el sentimiento y la convicción muy firme de que la pobreza, la enfermedad y el fracaso y hasta la muerte podían ser soportables y aun bellos si uno se mantenía fiel al amor, a la amistad y, naturalmente, sobre todas las cosas, al arte». ³⁵ En general, escribe que siempre guardó un «hondo afecto» que fue incrementándose con los años. ³⁶

Otro de los intereses de Monterroso consistió en contrarrestar la imagen *bananera* de Centroamérica, de ahí que se ocupara del legado cultural que esta zona aportó al mundo a la vez que denunciaba los problemas a los que se enfrentaban, en particular, los escritores. Pondera las figuras de Rubén Darío, «gran libertador del idioma», y de Augusto César Sandino, «un gran libertador de pueblos». ³⁷ Además, destaca que en Guatemala se creó el *Popol Vuh*, Bernal Díaz del Castillo escribió su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, y que ahí nacieron ilustres escritores como el jesuita Rafael Landívar, autor de *Rusticatio mexicana*, y Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de Literatura en 1967. ³⁸ Si bien desconocía a muchos de los jóvenes escritores guatemaltecos, admiraba su valor. No perdía de vista que escribían «desde la persecución, o en la montaña bajo las balas o las estrellas». ³⁹ Durante un vuelo hacia Nicaragua, cuando intuye que sobrevuela el territorio guatemalteco, evoca a los compatriotas que luchan por la «causa popular», una causa que, subraya, le ha costado la vida a muchas personas, entre ellas, a la poeta Alaíde Foppa y a miles de indígenas mayas.

De su relación con la literatura centroamericana deja constancia en *Pájaros en Hispanoamérica*, libro constituido por una serie de textos, algunos publicados anteriormente en *La letra e*, sobre escritores de muchas latitudes que han sido importantes para su formación y para la literatura. Desde el mismo prólogo reconoce que «al idear esta selección el primer nombre que vino a mi mente fue el del poeta Ernesto Cardenal». ⁴⁰ Este horizonte literario contempla la obra de los escritores nicaragüenses José Coronel Urtecho, Carlos Martínez Rivas, Ernesto Cardenal y Lizandro Chávez Alfaro; los guatemaltecos Enrique Gómez

31. *Ibid.*, p. 155.

32. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, *op. cit.*, p. 97.

33. *Idem.*

34. *Ibid.*, p. 98.

35. *Ibid.*, p. 103.

36. *Ibid.*, p. 18.

37. A. Monterroso, *La letra e*, *op. cit.*, p. 196.

38. *Idem.*

39. *Ibid.*, p. 56.

40. A. Monterroso, *Pájaros en Hispanoamérica*, México, Alfaguara, 2002, p. 11.

Carrillo, Miguel Ángel Asturias, Carlos Illescas y René Acuña; la costarricense Ninfa Santos y la salvadoreña Claribel Alegría.

Los escritores centroamericanos intervenían en la política porque, en palabras de Monterroso, la «injusticia y la desigualdad están tan a flor de calle que uno lo observa forzosamente y eso nos mueve a muchos a tratar de poner remedio y a involucrarnos en revoluciones». ⁴¹ En algunos casos, no le bastaba al escritor con tomar posición a través de la literatura o del ejercicio intelectual, el reclamo o la denuncia; fue necesario involucrarse en la lucha armada. Como veremos, en el caso de Monterroso, esta coyuntura resalta el contraste entre las convicciones estéticas y literarias, cercanas a la del arte por el arte y la bohemia, y las ideológicas y políticas.

«Anormalidades de la vida social»

Honduras, Nicaragua, El Salvador y Guatemala, durante las décadas de 1970 y 1980, padecieron una lamentable serie de hechos violentos, conflictos bélicos, dictaduras, golpes de Estado, desapariciones y genocidios en contra de campesinos e indígenas. ⁴² Estas «anormalidades de la vida social», como las califica Sergio Ramírez, terminaron por imponerse en varios escritores, los cuales participaron de manera activa como guerrilleros o manifestándose en contra de las injusticias, las masacres o la violencia sistemática de las dictaduras y los gobiernos, impuestos con la intervención de Estados Unidos, así como por el dogmatismo de las mismas guerrillas.

Consciente de esta realidad, Monterroso deploraba que el destino del centroamericano al que «se le ocurra dedicar una parte de su tiempo a leer y de ahí a pensar y de ahí a escribir, está en cualquiera de las tres famosas posibilidades: destierro,

41. A. Monterroso citado por A. Van Hecke, *Monterroso en sus tierras...*, *op. cit.*, p. 186.

42. Sergio Ramírez, *Puertos abiertos. Antología de cuento centroamericano*, México, FCE, 2011, p. 18.

encierro o entierro». ⁴³ El escritor salvadoreño Horacio Castellanos, en la misma línea, relata que muchos de sus compañeros de generación literaria «hizo del compromiso el eje de su vida y tuvo en la revolución castrista su inspiración». ⁴⁴ Algunos de los enlistados en movimientos revolucionarios o afiliados en agrupaciones opositoras a las dictaduras, además, plasmaron sus experiencias en forma testimonial o ficcional en novelas, cuentos, poemas o ensayos. De una lista considerable, podemos citar a los nicaragüenses Ernesto Cardenal, figura clave para el propio Monterroso, Sergio Ramírez o Gioconda Belli; al también guatemalteco Mario Payeras; o a los salvadoreños Roque Dalton y Horacio Castellanos.

La represión social y los conflictos armados, entendidos como determinaciones externas del campo literario, perjudican tanto las formas de producción, distribución y consumo de la literatura como los propios repertorios de los escritores. A esta situación se refiere Monterroso cuando afirma que para un escritor inmerso en este tipo de contextos se ve obligado a esconder lo que se escribe o si no se arriesga a ser expulsado, encarcelado o asesinado. ⁴⁵ Para Cortázar, en este sentido, la coacción, la censura y la autocensura «traban la expresión de los que viven en medios políticamente hostiles o condicionados por circunstancias de urgencia». ⁴⁶

Estas determinaciones vulneran la autonomía del campo literario y de los escritores. No sólo depende de la voluntad o la decisión del escritor el poder eludirlas, sino que el mismo entorno mediático, político o cultural, les demanda atenderlas. Como menciona González Zenteno, al escritor se le presenta una disyuntiva difícil de resolver, pues se ve comprometido a «satisfacer las expectativas de un público que, habiendo depositado su confianza en el artista como poseedor y transmisor de la verdad, le atribuye una autoridad moral tal que considera sus

43. A. Monterroso, *La palabra mágica*, México, Era, 1983, p. 16.

44. *Ibid.*, p. 23.

45. *Ibid.*, p. 16.

46. J. Cortázar, «Acerca de la situación del intelectual...», *op. cit.*, p. 212.

textos un arma efectiva para liberar a su pueblo de la opresión, la censura, la mentira, el engaño, la amnesia histórica». ⁴⁷ Esta situación puede comprobarse en *Viaje al centro de la fábula* en el que varios entrevistadores le preguntaban a Monterroso sobre la finalidad social o política de la literatura, la responsabilidad social del escritor y su compromiso.

Ante tal contexto, separar o armonizar convicciones estéticas y políticas supone enfrentar ciertos dilemas. Como sabemos, Monterroso evitó representar esta realidad en su obra de ficción; sólo está sugerida en dos de sus relatos. Cuando escribió «Míster Taylor», en 1954, «en los días de los bombardeos a Guatemala» cuenta que tuvo que plantearse «un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura». ⁴⁸ Y en «Primera dama», Monterroso explica que retrata a «cierta clase media guatemalteca bajísima [...] en el poder, y su actitud ante los problemas sociales». ⁴⁹ De acuerdo con Francisca Noguero, a partir de entonces se «aprecia una progresiva descontextualización de los temas, que pasan a ocuparse fundamentalmente de la condición fracasada del ser humano». ⁵⁰

Incluso en 1968 desistió de ensayar la opción de «encarar el mundo objetivo» ⁵¹ y adecuar los intereses literarios con los políticos. En aquel año recibió una invitación de Mario Vargas Llosa para colaborar en un libro de cuentos sobre dictadores latinoamericanos, entre los que participarían Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Martínez Moreno, Augusto Roa Bastos, José Donoso y Carlos Fuentes. A partir de este proyecto que nunca llegó a publicarse, Monterroso supone que fue el germen de futuras novelas de dictadores. Decidió rechazar la propuesta de escribir un cuento sobre Anastasio Somoza García, porque, para él, la literatura es incapaz de cambiar la política

de los países, pero sobre todo temía que al indagar sobre la vida del tirano terminaría por comprenderlo o compadecerlo: «renuncié a trabajar en un Somoza al que como juez me habría gustado mandar fusilar pero que como escritor hubiera llegado a presentar en toda su indefensión y miseria». ⁵²

Bohemia y política

Para comprender cómo Monterroso resolvía, no sin dilemas, la relación entre artista y sujeto político, discurso literario ficcional y discurso testimonial o intelectual, intención estética e intención política, conviene hacerlo desde el *habitus* de la llamada bohemia, tal como la definen el propio Monterroso y Bourdieu.

En *Los buscadores de oro*, al relatar el vaivén durante su infancia y adolescencia entre Honduras y Guatemala, cuenta haber descubierto dos cosas fundamentales en su vida: «la literatura y la toma del partido del débil frente al poderoso». ⁵³ Estas dos preferencias que definen el entorno bohemio en el que creció, sin duda, delinearon su posicionamiento ulterior. Este ambiente le permitió escuchar y participar en charlas sobre literatura, toros, arte, pintura, música o teatro pero también acerca de política y los abusos de poder. Su padre editaba la revista *Los Sucesos* en la que colaboraban escritores (Luis Andrés Zuñiga y Froylán Turcios) e intelectuales con los que se reunía con frecuencia. ⁵⁴ Conviene citar las palabras con las que recuerda aquellos años para reconocer en ellas una fiel definición de la bohemia:

Mi padre vivió y conoció a fondo aquella bohemia. Los poetas, los escritores, los artistas en general y, no faltaba más, los edi-

47. G. E. Zenteno González, *El dinosaurio sigue allí...*, op. cit., p. 28.

48. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, Alfaguara, 2000, p. 35.

49. *Idem*.

50. Francisca Noguero, *Augusto Monterroso*, Madrid, Eneida, 2004, p. 16.

51. J. P. Sartre, *Alrededor del 68*, op. cit., p. 331.

52. A. Monterroso, *La palabra mágica*, op. cit., p. 52.

53. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, op. cit., p. 48.

54. *Ibid.*, p. 83.

tores de revistas literarias y de actualidad, debían ser pobres, o ricos vergonzantes, enemigos de la misma burguesía a la que a veces, en cierta forma, pertenecían, y, por supuesto, alcohólicos, y perseguidos por la mala suerte y las complicaciones gástricas, sin contar con su obligación moral de abrazar, sin que faltara una, las causas perdidas en materia política. Estas causas eran todas aquellas que en alguna forma se opusieran a los designios de la *United Fruit Company*, que a estas alturas dominaba todo con la complicidad abierta del gobierno de los Estados Unidos y de la milagrosa Virgen de Suyapa.⁵⁵

La valoración de la literatura y de otros bienes culturales a través de la bohemia, es decir, de un estilo de vida definido por «la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor»,⁵⁶ implicó adoptar e interiorizar el *habitus* del grupo. Los bohemios con los que convivió Monterroso eran «pobres, o ricos vergonzantes, enemigos de la misma burguesía a la que a veces, en cierta forma, pertenecían» y simpatizan por «las causas perdidas en materia política».⁵⁷ Recordemos que tanto el padre como la madre de Monterroso provenían de familias *acomodadas* y compartían hasta cierto grado una vocación artística.

La bohemia, para Bourdieu, se distingue del arte burgués o comercial, «directamente sometido a las aspiraciones del público»⁵⁸ y «vinculados a la clase dominante»,⁵⁹ así como del llamado «arte social» que exige de la «literatura que cumpla una función social o política».⁶⁰ De ahí que la bohemia y su concepción del arte por el arte sea esencialmente contradictoria: «Si rechazan la vida a la que estaban abocados, es decir su carrera y su familia a la vez, no es para trocar una esclavitud por otra

al aceptar [...] las servidumbres de la industria literaria y del periodismo, o para ponerse al servicio de una causa, por muy noble y generosa que ésta sea».⁶¹ Estos principios con sus conflictos de origen de la bohemia estuvieron presentes en Monterroso gran parte de su vida.

En *La letra e*, al responder la encuesta de la revista *Caravelle*, en un número dedicado a las relaciones entre literatura y sociedad en América Latina, reitera que la etapa vivida en Guatemala y Honduras definió su pensamiento y la manera de enfrentar la situación actual: «mis reacciones como individuo siguen siendo las de una profunda preocupación por la suerte de mi pueblo y mi país».⁶² No obstante, le inquietan más los «problemas del hombre [...] de cualquier época y de cualquier latitud; y, más restringidamente, [...] los problemas de la literatura en sí».⁶³ En el mismo orden de ideas, en otra entrevista, al preguntarle sobre la intención política de su obra, Monterroso respondía que sus «intenciones son tan solo artísticas. Cuando escribo, lo único que deseo, de inmediato, es lograr algo literario».⁶⁴ En definitiva: a lo que aspiraba es que su obra fuera juzgada estrictamente por su valor literario, «si es que lo tiene y no por otra cosa».⁶⁵

Esta aspiración artística corresponde con el escepticismo respecto de la utilidad social o política de la literatura. Para Monterroso la literatura:

[...] propiamente dicha (la poesía, la novela, el cuento, ese tipo de cosas) es tan inocua que incluso puede ser dañina; es el opio de la clase media y, como el cine, una fábrica de sueños, de representaciones armadas sobre el viento. No sé por qué tiene tanto prestigio, ni por qué a veces a los escritores se les pide y en muchos casos se les exige que hagan novelas como

55. *Ibid.*, p. 95.

56. P. Bourdieu, *Las reglas del arte...*, *op. cit.*, p. 91.

57. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, *op. cit.*, p. 95.

58. P. Bourdieu, *Las reglas del arte...*, *op. cit.*, p. 113.

59. *Idem.*

60. *Ibid.*, p. 115.

61. *Ibid.*, p. 122.

62. A. Monterroso, *La letra e*, *op. cit.*, p. 130.

63. *Idem.*

64. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, *op. cit.*, p. 133.

65. *Idem.*

editoriales o poemas para derrumbar al tirano. Otra cosa es que el novelista, el poeta o el ensayista quieran hacerlo, para estar de acuerdo con el dicho (siguiendo el tono vulgar que he empleado hasta aquí) de que soñar no cuesta nada.⁶⁶

No sólo está convencido de la inutilidad de la literatura si se desea transformar un sistema de gobierno o al hombre, sino que desconfía de los escritores que aprovechan las revoluciones para alcanzar notoriedad.

Tales principios no sólo reposan en la idea del arte por el arte. Otras determinaciones a considerar son el temor y la inseguridad, engendradas por las condiciones adversas que enfrentaron los escritores centroamericanos. En varias declaraciones dejó constancia del clima de terror generado por las acciones de los aparatos represivos del Estado y la influencia sobre la soberanía y la dignidad de las personas y los escritores, en particular. Así, mientras en otros países persiguen y censuran las ideas, en Centroamérica «la policía no persigue esas ideas, no le importan ni las entiende; persigue sus testículos y hará todo lo posible por arrancárselos».⁶⁷ En esta región la política abarca todo y se reduce «simplemente en esto: en matar o ser muerto, en hablar o estar preso, en oponerse o estar desterrado».⁶⁸

Monterroso lo vivió en carne propia. Entre las décadas de 1930 y 1940, mantuvo una activa participación política en contra de las dictaduras de Jorge Ubico y Federico Ponce Váidez. Fue encarcelado y, después de fugarse, obligado a vivir en el exilio, primero en Chile (de 1954 a 1956) y, luego, en México, en dos ocasiones (de 1944 a 1953 y de 1956 hasta su muerte). Participó en manifestaciones y firmó junto con otros compañeros el «Manifiesto de los 311». Todavía en esa época «creía más en las musas de los sindicatos, en las de las banderas rojinegras, y soñaba con

una gran insurgencia popular que inspirada por la musa del Hambre arrasara con todo de una vez para siempre».⁶⁹

Resulta paradójico saber que el Ernesto Cardenal que conoció en México en la década de 1940, por el contrario, se interesaba más en la literatura que en la política. En aquel tiempo, el nicaragüense pedía hablar de poesía en lugar de la guerra. Tiempo después, a decir de Monterroso, Cardenal «maduró vital y políticamente más que nosotros, que nos volvimos meros escritores, burócratas o diplomáticos».⁷⁰ Ernesto Cardenal, como Julio Cortázar, pasó de la concepción de la autonomía de la literatura al arte comprometido, entre otros factores, al ser testigo de la realidad social. En cambio, el viraje de Monterroso fue en el sentido inverso, del compromiso y la participación política se decantó por la vía estética, del arte por sobre todas las cosas.

Asimismo es justo decir que nunca desatendió los problemas en Centroamérica, «lo que le valió que en 1972 se le prohibiera la entrada a los Estados Unidos».⁷¹ Por otra parte, es cierto que no hay una crítica hacia el dogmatismo ideológico de la izquierda o a las facciones de las guerrillas. Fuera de la incuestionable simpatía por el Frente Sandinista de Liberación Nacional en ningún otro texto hace referencia de las guerrillas en Guatemala o El Salvador.

En 1981 se reconocía como «rojillo», dicho así como si quisiera atenuar su afirmación. Su ideal político era el socialismo y admiraba «a los países en los que el socialismo trata de implantarse, como deseo que algún día lo sean El Salvador y Guatemala».⁷² Todavía en la misma década, en 1985, en un inusual tono, Monterroso convocaba a sus compañeros «para que en sus países, desde sus oficios, a través de cualquier medio a su alcance, manifiesten su apoyo, o simplemente recuerden a quienes hoy protagonizan en América Latina la etapa de lucha

66. *Ibid.*, pp. 53-54.

67. *Ibid.*, p. 97.

68. *Idem.*

69. A. Monterroso, *Pájaros en Hispanoamerica*, *op. cit.*, p. 18.

70. *Ibid.*, p. 20.

71. F. Noguero, *Augusto Monterroso*, *op. cit.*, p. 16.

72. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, *op. cit.*, p. 135.

más dura, la lucha armada, contra las oligarquías nacionales, contra el imperialismo». ⁷³ Este innegable idealismo sin duda contrasta con su obra de ficción marcada por la «condición fracasada del ser humano» y de la «visión escéptica de la humanidad». ⁷⁴

Conclusiones

A partir del *corpus* de los textos analizados es posible advertir que la posición política y artística de Monterroso estuvo tempranamente modelada por el contacto con una forma de bohemia en Honduras y Guatemala, la actividad política en su juventud, la experiencia como exiliado y por el temor a la represión y la violencia de los gobiernos militares. Los años que convivió con su padre en la bohemia, convocada alrededor de la revista *Los Sucesos*, nos parece, fueron definitivos. En ese ambiente reconoció, por un lado, su particular postura sobre el arte y la literatura y, por otro, la filiación por las causas perdidas, de los dominados, en otras palabras, la toma de partido por el «débil frente al poderoso». ⁷⁵

El temor fue otro factor para comprender esta postura. Este factor es evidente cuando refiere que el exilio es como despertar «de un mal sueño para encontrarse con una pesadilla», ⁷⁶ así como por las condiciones adversas en las que vive el escritor centroamericano, expuesto a que su obra sea censurada y su persona a ser perseguida o eliminada. De ahí que reconozca el valor de los compatriotas escritores que luchan y escriben, como las nuevas generaciones, mientras «libran, en las ciudades y las montañas, la gran batalla por la libertad centroamericana». ⁷⁷

La timidez y prudencia son características al expresar su opinión sobre problemas concretos. En varias ocasiones aceptó su falta de conocimiento sobre algunos hechos y acontecimientos. Ante Tomás Borge le pareció impropio hablar de la etapa y las circunstancias históricas que permitieron el triunfo del sandinismo en Nicaragua. Monterroso, más que profesar el socialismo y el comunismo, es *rojillo* por su postura antiimperialista y antioligárquica. En sus textos testimoniales nunca adoptó el discurso dogmático ni la retórica militante del revolucionario o de alguna de las corrientes del socialismo. No hay ninguna referencia ni sintió simpatía por alguna de las facciones de la compleja historia de las guerrillas en Guatemala o El Salvador.

Ante los dilemas generados por su toma de posición, Monterroso pudo tener en Cortázar a un interlocutor para mantener dicha posición. En Nicaragua se reunieron varias veces y al parecer había una buena relación entre ellos. Es innegable que en Monterroso pesó más lo literario que lo político pero como hemos visto su solidaridad con las causas progresistas y con los dominados siempre estuvo presente. Analizar la toma de posición de Monterroso desde la óptica de la bohemia nos ha permitido comprender la consistencia de su pensamiento.

73. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 196.

74. F. Nogueroles, *Augusto Monterroso*, op. cit., p. 17.

75. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, op. cit., p. 48.

76. A. Monterroso, *La palabra mágica*, op. cit., p. 16.

77. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 196.

BIBLIOGRAFÍA

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Castellanos Moya, Horacio, *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias*, San Salvador, Colección Revuelta, 2010.

Cortázar, Julio. «Acerca de la situación del intelectual latinoamericano», *Último round (planta baja)*, México, RM/Verlag, 2010.

Goloboff, Mario, *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998.

Hecke, An Van, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

Lámbarry, Alejandro, «Augusto Monterroso, el diálogo entre espacio político y espacio literario», *BHS*, 2014.

Monterroso, Augusto, *La letra e*, México, Era, 1987.

_____, *La palabra mágica*, México, Era, 1983.

_____, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1993.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, Alfaguara, 2000.

_____, *Pájaros en Hispanoamérica*, México, Alfaguara, 2002.

Noguerol, Francisca, *Augusto Monterroso*, Madrid, Eneida, 2004.

Ramírez, Sergio, *Pueros abiertos. Antología de cuento centroamericano*, México, FCE, 2011.

Ruffinelli, Jorge, «El otro M. Sobre La Letra e», en *Tríptico. Augusto Monterroso*, México, FCE, 1995.

Sartre, Jean Paul, *Alrededor del 68*, Buenos Aires, Losada, 1973.

Zenteno González, Gloria Estela, *El dinosaurio sigue allí: arte y política en Monterroso*, México, Taurus/UNAM, 2004.

TERCERA PARTE

TEXTO

MONTERROSO, HÉROE SIN ATRIBUTOS

FRANCISCA NOGUEROL

En todo lo que escribo
oculto más de lo que revelo.

–Eso crees.

AUGUSTO MONTERROSO, *Transparencias*

A lo largo de este artículo pretenderemos imbricar biografía y creación monterrosiana, destacando los rasgos de su personalidad con los que elabora una figura de autor definida por la autorrepresentación negativa. Así comprobaremos cómo, a lo largo de los nueve títulos que conformaron su trayectoria literaria, pasó de la ausencia voluntaria de cualquier atisbo autobiográfico a las cada vez más frecuentes revelaciones sobre su persona, en las que el menoscabo de sus cualidades y la ironía ocupan un lugar fundamental. En este sentido, Monterroso se adscribe a una poética minimizadora del «yo» que Julio Premat ha sabido retratar como clave en la literatura argentina a partir de seis grandes escritores –Macedonio Fernández, Borges, Antonio di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia–, «héroes sin atributos» con los que Monterroso comparte, si no patria, sí ADN literario.¹

Pocos autores han sido más conocidos y glosados que Tito a partir de anécdotas biográficas, las que inmediatamente han pasado a circular de boca en boca en cualquier tertulia literaria.

1. Ver Julio Premat, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, México, FCE, 2009.

Su misma esposa, la escritora Bárbara Jacobs, nos dio a conocer en los tardíos noventa la cotidianidad de la pareja en su delicioso *Vida con mi amigo*. Por su parte, el escritor demostró siempre un enorme interés por los géneros «de la verdad», fueran biografías, memorias o diarios. Pero todo ello corre paralelo a su deseo de esconderse, patente ya en las irónicas «Transparencias» con que he iniciado mi reflexión. Así, su deseo de callar y no escribir más de la cuenta se aliaron con la timidez y el humor para evitar todo confesionalismo.

Ya en «Exposición al ambiente» advierte contra los ejercicios de *striptease* literario: «No te muestres mucho ni permitas demasiadas familiaridades: de tanto conocerte la gente termina por no saber quién eres». ² Del mismo modo, en «Te conozco, mascarita» descubre dos elementos clave de su literatura: «El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tú no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo». ³ Teniendo en cuenta estas dos advertencias, veamos cómo avanza el proceso de develamiento en sus libros.

El conjunto de relatos *Obras completas y otros cuentos* (1959), primera publicación de Monterroso, presenta escasas referencias autobiográficas. Aunque el afán neurótico por contar la propia vida se adivina en el argumento de «Uno de cada tres» y los problemas creativos y existenciales del escritor se reflejan en «Vaca», «Obras completas» y «Leopoldo (sus trabajos)» —recreaciones del «síndrome de Bartleby» tan bien retratado por Enrique Vila-Matas—, la adscripción del título al género cuento impide que se confundan realidad y ficción en sus páginas. El escritor comienza a dar cuenta de sus obsesiones, pero se mantiene alerta para no descubrirlas como propias.

En *La Oveja negra y demás fábulas* (1969) sostiene la máscara a través de una categoría textual tan alegórica y alejada de la mimesis como la fábula. Sin embargo, incidirá con mayor frecuencia en los temas que le preocupan: la ausencia de libertad

en la escritura («El mono que quiso ser escritor satírico», «El Fabulista y sus críticos»), el escritor incapaz de crear («El mono piensa en ese tema»), el que se aboca voluntariamente al silencio («El zorro es más sabio»), o los destinos patéticos de quienes dedican su existencia a la literatura («Paréntesis»). Por su parte, las vidas no auténticas son puestas en tela de juicio en «La Mosca que soñaba que era un Águila», «La Rana que quería ser una Rana auténtica» y «El Perro que deseaba ser un ser humano».

Movimiento perpetuo (1972) marca un punto de inflexión en su camino hacia los textos de corte autobiográfico. Signado por el símbolo de la mosca, este volumen misceláneo continúa la exploración de temas recurrentes relacionados con la vida del escritor. Así ocurre en «*Homo scriptor*», «Dejar de ser mono», «Ganar la calle», «El poeta al aire libre» o «A lo mejor sí», a los que se añaden ahora textos de resonancias biográficas como sus meditaciones sobre el desamor en «Homenaje a Masoch», «Bajo otros escombros» o «La vida en común», y las referencias autodenigratorias sobre su altura en «Estatura y poesía». Este motivo, abordado siempre con ironía y que cuenta con el temprano antecedente de «El centenario» (*Obras completas [y otros cuentos]*), se convertirá en tema recurrente de su obra.

Así, el texto «Estatura y poesía» se abre con un divertido epígrafe atribuido a Eduardo Torres: «Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a simple vista». ⁴ El ensayo da muestras desde la primera línea de la maestría con que Monterroso utiliza el humor para abordar su condición de hombre bajito: «Sin empinarme, mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño». ⁵ La cuidadosa elección de adjetivos y adverbios revela su burlona envidia a los altos: «De todos es sabido que los centroamericanos, salvo molestas excepciones, no han sido generalmente favorecidos por una estatura extremadamente alta»; ⁶ «Con regularidad

4. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1991, p. 125.

5. *Idem*.

6. *Idem*.

2. Augusto Monterroso, *La letra e*, Madrid, Alianza, 1987, p. 87.

3. A. Monterroso, *La palabra mágica*, México, Era, 1991, p. 51.

suelo ser víctima de chanzas sobre mi exigua estatura, cosa que casi me divierte y conforta, porque me da la sensación de que sin ningún esfuerzo estoy contribuyendo, por deficiencia, a la pasajera felicidad de mis desolados amigos». ⁷ El narrador relaciona absurda y humorísticamente la poesía con la escasa estatura: «Cuando en la calle o en alguna reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o estoy casi seguro de que me he topado con un poeta». ⁸ El ensayo acaba sustentándose en la paradoja de los tamaños como hilo conductor:

Parece que la musa se encuentra más a sus anchas, valga la paradoja, en cuerpos breves y aun contrahechos, como en los casos del mencionado Pope y de Leopardi [...] ¿Cómo se entiende un poeta de dos metros? Vean a Byron cojo y a Quevedo patizambo; no, la poesía no da saltos. ⁹

También en *Movimiento perpetuo* comienza a revelarnos a sus autores preferidos. Es el caso de Borges en «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges», Kafka y de nuevo Borges en «A escoger», o Balzac en «Fecundidad», donde alaba la prodigiosa imaginación del novelista francés menoscabando su pasión por la brevedad: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea». ¹⁰ Esta será una de las características más significativas de la crítica monterrosiana: para ensalzar a sus titanes de la palabra se denigra a sí mismo, en un ejercicio de humildad que en seguida concita la simpatía de los lectores.

Lo demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres) (1978), el cuarto volumen del escritor, se incluye con pleno derecho en la categoría de biografía novelada. Aunque no guarde relación con la realidad, supone un juego narrativo que descubre

7. *Ibid.*, p. 126.

8. *Ibid.*, pp. 126-127.

9. *Ibid.*, p. 127.

10. *Ibid.*, p. 61.

las constantes preocupaciones de Monterroso a través de la figura de Torres, el erudito de provincias que nació veinte años antes de ver la luz en forma de libro. El texto encierra meditaciones en torno a la difícil libertad del escritor, a sus angustiosos periodos de esterilidad creativa y al daño que la fama puede hacer a la literatura. A través de los testimonios de la primera parte conocemos a Torres «en zapatillas», a la manera de esas biografías que, comenzando con la de Balzac, pusieron en entredicho durante todo el siglo xx a grandes figuras del pensamiento descubriendo sus mezquindades cotidianas.

Con *La palabra mágica* (1983) Monterroso inicia la costumbre —que ya no abandonará— de incluir en sus textos misceláneos biografías de los autores que admira. Es el caso de personajes tan variopintos como Horacio Quiroga, Ernesto Cardenal, Miguel Ángel Asturias, William Shakespeare, Charles Lamb o, de nuevo, Jorge Luis Borges. Los escritores se encuentran definidos a través de tres o cuatro detalles, anécdotas aparentemente triviales que condensan todo un carácter. Lo que señala respecto a sus autores preferidos puede ser aplicado exactamente a su persona. Así, en «La autobiografía de Charles Lamb» escribe: «Charles Lamb era un hombre bajito, tímido y sarcástico, cosas que, si uno se fija, tienden siempre a juntarse; y el autor de los *Ensayos de Elia*, a través de los cuales dejó un testimonio de cómo, pase lo que pase, después de todo el mundo puede ser visto con una sonrisa». ¹¹ En cuanto a Watteau, comenta:

Watteau era de talla mediana y constitución débil: hablaba poco, pero bien, y así escribía. Casi todo el tiempo meditaba. [...] El continuo trabajo lo había vuelto un tanto melancólico, y al abordarse se mostraba frío y embarazado, lo que producía a veces incomodidad entre sus amigos y con frecuencia consigo mismo. No tenía otros defectos que el de la indiferencia y el de amar el cambio. ¹²

11. A. Monterroso, *La palabra mágica*, *op. cit.*, p. 39.

12. A. Monterroso, *La letra e*, *op. cit.*, p. 146.

¿No serían estas, asimismo, perfectas definiciones de nuestro autor?

Los elementos autobiográficos se hacen presentes tanto en «Llorar orillas del río Mapocho», donde habla de las dificultades de la traducción y de las miserias de su estancia en Chile, como en «Los libros tienen su propia suerte», texto que abre el volumen y que refleja su profunda desconfianza hacia la supervivencia de su obra. Especialmente significativa resulta su defensa de las memorias literarias en «Los escritores cuentan su vida», que comienza con una ilustrativa cita de Kierkegaard —«Sí, es cierto, hay más de un hombre que ha escrito los recuerdos de su vida, en los que no había rastros de recuerdos, y a pesar de ello estos recuerdos constituían sus beneficios para la eternidad»—¹³ y donde defiende un género que él mismo califica de «vilipendiado y reacio» con frases como la siguiente: «Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: solo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos. Por último, *siempre es interesante ver las máscaras que cada autor se pone y se quita*».¹⁴

La letra e (1986) reúne sus reflexiones sobre los más diversos asuntos entre 1983 y 1985. Se adapta por consiguiente al género di(et)ario, tan grato a un escritor que devela los entresijos de la condición humana a partir de detalles aparentemente triviales. Como señala en el prefacio, Monterroso es consciente de que se trata de uno de sus textos más personales, donde se reúnen sus más diversas identidades:

Lo que ha quedado puede carecer de valor; sin embargo, escribiéndolo me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y

hueso. Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro.¹⁵

Las dudas sobre su capacidad para el género se hacen patentes en «Problemas de comunicación»:

Hasta ahora he sido incapaz de hacer de esto un verdadero diario (algo publicable). Demasiado pudor. Demasiado orgullo. Demasiada humildad. Demasiado temor a las risitas de mis amigos, de mis enemigos [...]; de mi miedo a escribir y a no escribir; de lo que detesto en mis amigos, que son los que importan; en los restaurantes, en las reuniones, en las cenas formales; en los actos públicos».¹⁶

Así lo reconoce también en «Negación para un género», que comienza con la frase: «Lo sé, el diario de viaje no es mi fuerte».¹⁷

Aprovecha bastantes momentos para criticarse. Es el caso de «Autoflagelación», donde se impone un duro código de comportamiento: «La burla de uno mismo, el reconocimiento abierto de los propios defectos como ideales masoquistas».¹⁸ Asimismo, descubre su costumbre de menospreciar el propio trabajo —«Por cierto, que de acuerdo con mi antigua manía le puse [a la *Antología personal*] un prólogo autodenigratorio que copiaré más abajo»—,¹⁹ transcrito dos páginas más adelante:

Como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a ésta me fue fácil; y si de ésta se hace inteligentemente otra; y de esta otra, otra más, hasta convertir aquellos en dos

13. A. Monterroso, *La palabra mágica*, op. cit., p. 97.

14. *Ibid.*, p. 101. La cursiva es mía.

15. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 7.

16. *Ibid.*, p. 59.

17. *Ibid.*, p. 160.

18. *Ibid.*, p. 154.

19. *Ibid.*, p. 192.

líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector.²⁰

La defensa del silencio se hace cada vez más patente. En «Dualidades» refleja su ideal literario: «Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno). A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tacha sin siquiera corregir».²¹ La reflexión se encuentra muy cercana de la divertida «*Nulladies sine linea*», constituida por la máxima «Anula una línea cada día»,²² y que se completa en las inteligentes meditaciones de «Dejar de escribir»²³ o «Eduardo Torres».²⁴ Por otra parte, hace gala de sus pretendidas inseguridades en «El escritor»:

No hay otra: tengo un sentimiento de inferioridad. El mundo me queda grande, el mundo de la literatura; y cuantos escriben hoy, o se han adelantado a escribir antes, son mejores escritores que yo, por malos que puedan parecer. Ven más, son más listos, perciben cosas que yo no alcanzo a detectar ni a mi alrededor ni en los libros [...].

Si afirmo algo, o lo niego —¿quién me ha dado ese derecho?—, la duda me persigue durante días, mientras me vuelvo a animar. En ese momento quisiera estar lejos, desaparecer.

Para ocultar esta inseguridad que a lo largo de mi vida ha sido tomada por modestia, caigo con frecuencia en la ironía, y lo que estaba a punto de ser una virtud se convierte en ese vicio mental, ese virus de la comunicación que los críticos alaban y han terminado por encontrar en cuanto digo o escribe.²⁵

20. *Ibid.*, p. 194.

21. *Ibid.*, p. 46.

22. *Idem.*

23. *Ibid.*, p. 10.

24. *Ibid.*, p. 11.

25. *Ibid.*, p. 160.

El problema de la timidez es tratado como constante angustiosa desde las primeras páginas del *dietario*. Su miedo a hablar en público, a impartir conferencias, a formular cualquier juicio de valor subrayan la inteligencia de un autor que abordaba la literatura con demasiado respeto como para pontificar sobre ella. Así se observa en «Kafka», el texto que abre el volumen:

Yo mismo me sobresalté la otra tarde cuando en la sala de conferencias de la librería Gandhi [...] me vi finalmente opinando sobre Franz y su vida y su obra, después de, en un descuido, haberme comprometido a hacerlo, como siempre con la esperanza de que el día que uno acepta para presentarse en público no llegará nunca si el plazo fijado se va partiendo en mitades, una vez tras otra, hasta el infinito, como en cualquier y vulgar aporía de Zenón. Pero como no falla que los demás saben indefectiblemente más que yo sobre cualquier tema, para salir con cierta cara del paso me concreté a leer dos o tres cosas que años antes había dedicado a Kafka y que llevé en calidad de manto protector.²⁶

En este sentido, no está de más recordar algunos párrafos de «Agenda del escritor», enumeración de las tareas inútiles que acosan al «profesional de la literatura» impidiéndole crear:

Lunes 3. Oficina. Preparar conferencia sobre los males del exilio. Almuerzo con Roberto. Tarde, terminar conferencia función social del libro.

Martes 4. Oficina. Revisar ponencia Congreso Lingüístico. Comida con Rigoberto. Tarde, presentar libro de Osberto en Librería Tagore. Cena en casa de Osberto.

Miércoles 5. Universidad. Participación en mesa redonda sobre literatura y compromiso. Comida con Edelberto [...].

Domingo 9. Redondear conferencia males exilio. Comida con Gilberto. Tarde, escribir y llevar periódico carta aclaratoria. Noche, escribir *haiku*, tema luna [...].

26. *Ibid.*, pp. 9-10.

Jueves 13. Desayuno de trabajo con Osberto. Oficina. Noche, terminar *haiku*.

Domingo 16. Terminar conferencia males aquejan escritor: Persecución, ideología, indiferencia, carestía, incompreensión, analfabetismo, sectarismo, canibalismo, oportunismo, influentismo, mafias, otros. Comida con Osberto. Tarde, revisar *haiku*. Noche, pasar en limpio *haiku*.²⁷

En este proceso de progresiva vinculación entre vida y literatura, no fue sorprendente la aparición de *Los buscadores de oro* (1993), reconstrucción de los primeros quince años en la vida del autor justificada por su deseo de entender su situación en el mundo. Así lo explica en un prólogo que reitera su miedo a hablar en público:

Cuando ese momento llega [el de la lectura], y como ya había supuesto que ocurriría, el pánico se apodera de mí, tengo la boca seca y un intenso dolor en la espalda, y sólo mediante un gran esfuerzo de voluntad consigo comenzar diciendo: «Como a pesar de lo dicho por el profesor Melis es muy probable que ustedes no sepan quién les va a hablar, empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o, tal vez con más exactitud, un autor ignorado [...]». A medida que trataba de dar de mí una idea más o menos aceptable, la sospecha de que yo mismo tampoco sabía muy bien quién era comenzó a incubarse en mi interior.

[...] Mientras leía, una aguda percepción de mi persona me hacía tomar conciencia, en forma casi dolorosa, de que me encontraba en una aula de la antigua e ilustre Universidad de Siena dando cuenta de mí mismo, de mí mismo 30 años antes tal como aparezco en el texto que leía, es decir, llorando de humillación una fría y luminosa mañana a orillas del río Mapocho durante mi exilio en Chile; leyéndolo con igual temor, inseguridad y sentido de no pertenencia y con la sensación de «qué hago yo aquí» con que hubiera podido hacerlo otros

30 años antes, cuando era apenas un niño que comenzaba a ir solo a la escuela.²⁸

Su ansiedad ante la propia creación se refleja asimismo en el volumen de ensayos *La vaca* (1998), donde comenta la angustia que le provoca la publicación de un nuevo libro:

Cuando las reediciones de todos ellos inevitablemente se han sucedido, recuerdo siempre la salida del primero con parecida emoción. Y, por cierto, con la misma inseguridad. En aquel tiempo difícilmente podía yo soportar que alguien, en cualquier reunión, o en la calle o en donde fuera, me hablara de mi libro recién aparecido, y si por acaso lo elogiaba, me invadía tal sensación de vergüenza que yo, como podía, cambiaba la conversación o, sencillamente, huía.²⁹

En *La vaca* vuelve sobre sus temas favoritos: el silencio del escritor que por «zorro» y sabio se niega a inundar el mundo de literatura sin valor; la importancia de las biografías breves, destacadas ya en el prefacio del libro —«Sólo quiero que me agradezcan las biografías de Erasmo y de Tomás Moro, de John Aubrey, que traduje para ellos»—;³⁰ los comentarios de autores admirados, y, fundamentalmente, las reseñas vitales de amigos escritores como Luis Cardoza y Aragón, Juan Rulfo o Juan Carlos Onetti.

Así se comprende la aparición en 2001 de *Pájaros de Hispanoamérica*, conjunto de 37 biografías de escritores publicadas en libros anteriores, cuya reunión en volumen explica del siguiente modo:

Lo que aquí presento no son retratos; ni siquiera bocetos o apuntes, sino tan sólo el trazo de ciertas huellas que algunos pájaros que me interesan han dejado en la tierra, en la arena

28. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 9-10.

29. A. Monterroso, *La vaca*, México, Alfaguara, 1998, p. 122.

30. *Ibid.*, p. 11.

27. *Ibid.*, p. 128.

y el aire, y que yo he recogido y tratado de preservar [...]. Los pájaros que aquí aparecen fueron atrapados por mí en momentos muy diferentes de mi vida y de sus vidas, con mi pluma como único testigo. Teniéndolos enjaulados en diversos libros en los que conviven con especies de otros continentes con las que se entienden bien y a veces mal, quiero ahora ponerlos en un mismo recinto, en el cual, si no libres, estarán por lo menos con los suyos.³¹

La última obra de Monterroso recupera las biografías de amigos latinoamericanos con los que, en mayor o menor medida, compartió ideales literarios y éticos. A través de ella se rastrean las fobias y filias del autor, tratándose del último eslabón en una cadena que comenzara en 1959 y que se truncó, desgraciadamente, en 2003. Sin embargo, nos quedan los textos del maestro, a través de los cuales se descubrió a sí mismo y a su original manera de concebir el mundo. No existe pues mejor conclusión a este trabajo que aplicar a Tito Monterroso las palabras con que Jorge Luis Borges se definió en el epílogo de *El Hacedor* (1960):

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.³²

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis, *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1989.

Monterroso, Augusto, *La letra e*, Madrid, Alianza, 1987.

_____, *La palabra mágica*, México, Era, 1991.

_____, *La vaca*, México, Alfaguara, 1998.

_____, *Los buscadores de oro*, Barcelona, Anagrama, 1993.

_____, *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1991.

_____, *Pájaros de Hispanoamérica*, México, Alfaguara, 2001.

Premat, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, México, FCE, 2009.

31. A. Monterroso, *Pájaros de Hispanoamérica*, México, Alfaguara, 2001, p. 11

32. Jorge Luis Borges, *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 232.

EL HUECO EN LA ESCRITURA
DE AUGUSTO MONTERROSO
DESDE LA INSCRIPCIÓN ORAL

ALEJANDRO PALMA CASTRO
FERNANDO MORALES CRUZADO

Cuando en 1978 se publicó *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso, casi de inmediato contó con al menos cuatro reseñas críticas.¹ La atención que habrá captado la novela se debería en parte al juego que el escritor guatemalteco había comenzado en la *Revista Universidad de México* hacia 1959 cuando en el número 5 apareció, en la página 10, una breve nota de Eduardo Torres acerca de una nueva edición de *El Quijote*. Ese mismo año, pero en el número 8, se publicaría una carta de Francisco Romera (F.R.) dirigida al director de la revista, Jaime García Terrés, para marcar que el artículo de Torres se encontraba «plagado de errores garrafales»² lo cual demeritaba el prestigio y calidad de la publicación. El juego radicaba en que ambas identidades eran producto de la pluma de Monterroso algo que pudo constatar hasta la publicación de *Lo demás es silencio*.

La única novela publicada por el guatemalteco irrumpió entonces en el escenario narrativo de la época con una velada ironía sobre el oficio literario, en específico, la consagración y culto al escritor como en Latinoamérica y el resto del mundo se

1. Nos referimos en específico a las reseñas de Eduardo Mejía, Elena Urrutía, Julio E. Miranda y Alberto Bonifaz Nuño (ver el apartado de obras citadas para las referencias completas).

2. Francisco Romera, «Correspondencia», *Revista Universidad de México*, México, 8,8, abril de 1959, p. 31.

leía desde la década de 1960 a los protagonistas del denominado *boom*. *Lo demás es silencio* parece ser la posición crítica de Monterroso ante dicho fenómeno y parafernalia cultural desatada como un efecto canónico peculiar: no se trataba tanto de la calidad del texto como de la figura del autor.³ Pero también esta novela revela una poética⁴ desde donde Monterroso expone su posición sobre algunos recursos y procedimientos recurrentes en su obra literaria. Al respecto Wilfrido H. Corral en *Lector, sociedad y género en Monterroso* estableció la estructura paródica de la novela al estar construida como un tratado académico con secciones y apéndices. Robert A. Parsons refiere en su artículo «Parody and Self-Parody in *Lo demás es silencio: (La vida y obra de Eduardo Torres)* by Augusto Monterroso» este tipo de parodia pero, además, una autoparodia dado que:

The writings attributed to Torres, in contrast, constitute a parodic element of metafictional dimensions. Here characters, author(s), readers and critics are at the same time both instruments and objects of parody, which takes the form of ironic and often insightful commentary on the literary and critical traditions in general, and on specific texts by Monterroso and other writers.⁵

3. Al respecto, a manera de ilustración del fenómeno, retomamos las palabras de Gustavo Guerrero en la introducción que escribe para las *Obras completas* de Severo Sarduy: «Sarduy contaba que García Márquez le había dicho en cierta ocasión: “Tú eres el mejor escritor de la lengua aunque seas el menos leído”», Gustavo Guerrero, «Introducción», en Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), *Severo Sarduy. Obra Completa*. T. 1, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. XXIII.

4. Francisca Noguerol Jiménez en *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* prefiere denominarla «anti-poética». (Francisca Noguerol Jiménez, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 15.)

5. Robert A. Parsons, «Parody and Self-Parody in *Lo demás es silencio: (La vida y obra de Eduardo Torres)* by Augusto Monterroso», *Hispania*, The American Association of Teacher of Spanish and Portuguese, Michigan (EEUU.), 72, 4, diciembre de 1989, p. 943. [«En contraste, los escritos

Posteriormente, Francisca Noguerol Jiménez en *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* ha expuesto con detenimiento la sátira sobre los mecanismos actuales que legitiman a un escritor y cómo se construye dicha burla en la novela.

No obstante, estos iluminadores trabajos, nos parece que la crítica poco ha reparado en el uso de la inscripción oral como recurso para lograr esta parodia o sátira tanto del texto literario como de su autor en los mecanismos de legitimación canónica contemporáneos.⁶ Por lo tanto, en este ensayo nos detendremos a analizar el marco de la inscripción de la oralidad en el testimonio de Carmen de Torres subtítulo «Hablar de un esposo siempre es difícil» en *Lo demás es silencio*. A través de la observación de ciertos elementos del discurso oral y el testimonio mostraremos el uso específico de este recurso en la novela y otros textos de Monterroso. Este análisis nos permitirá establecer una poética del guatemalteco tendiente a proponerse ante el lector desde un sitio fuera de la legitimación literaria (escritura, género, autor, referencias eruditas, etcétera) y más bien, en términos de Jacques Derrida, afirmarse en la «diferencia» (*différance*). Proponemos interpretar el fin último de la parodia en *Lo demás es silencio* como un hueco propicio desde dónde deconstruir el poder simbólico de la escritura y su institución, la literatura. Una rendija que Monterroso ha abierto a la praxis lectora vía el testimonio de Carmen Torres. Este espacio se genera desde una inscripción de lo oral lo cual también permite que, en el amplio campo crítico existente a partir del uso de lo oral en la ficción, se puedan reconsiderar las posiciones del habla y la escritura

atribuidos a Torres constituyen un elemento paradójico de dimensiones metafictionales. Aquí los personajes, el autor (o autores), lectores y críticos son, al mismo tiempo, instrumentos y objeto de la parodia, a partir de la ironía y profundo comentario sobre las tradiciones literarias y críticas en general, así como sobre textos específicos de Monterroso y otras tradiciones». La traducción es nuestra.]

6. Agradecemos a Alejandro Lámbarry esta observación y sugerencia de estudio.

desde una propuesta tan iluminadora como la de Derrida en «La palabra soplada».

La cultura hispanoamericana ha echado mano de la oralidad desde los primeros textos alfabéticos que se generaron como, por ejemplo, las crónicas donde la escritura se imponía sobre el testimonio oral organizando el conocimiento. Esta práctica se reflexionó durante el siglo xx, y sobre todo en la segunda mitad, cuando el escritor pareció «rescatar» la oralidad como modo expresivo en su obra, ya fuera para dar voz al otro o generar un lenguaje original y adecuado a una realidad concreta. Es el caso de obras como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, *Tres tristes tigres* (1965) de Guillermo Cabrera Infante o *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos. Pero más allá de estos casos que circundan a *Lo demás es silencio*, el asunto del habla había sido puesto en el centro de nuestra cultura por la lingüística estructural de Ferdinand Saussure a principios del siglo xx incorporándose de manera crítica en la literatura hispanoamericana contemporánea y generando discursos específicos como la poesía conversacional, la narrativa oral, la literatura indígena contemporánea y el testimonio, entre otros. Para este trabajo nos ha parecido pertinente seguir el estudio de Jorge Marcone en *Oralidad y escritura. Sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, el cual presenta un análisis crítico puntual al respecto del «descubrimiento moderno y o post-moderno de la oralidad» en la literatura en Hispanoamérica.⁷ En adelante pre-

7. Pese a la profusión de la inscripción oral en la literatura hispanoamericana de la segunda mitad del siglo, no existen aún estudios críticos en extenso que planteen una metodología de estudio integral. Algunos referentes importantes sobre el tema son: «Voces y conciencias en el relato literario-ficcional» (1983) de Susana Reisz, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina* (1990) de Martin Lienhard, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y voz narrativa* (1992) editado por John Beverley y Hugo Achugar, «El arte de narrar y la noción de literatura oral» (1995) de Daniel Mato, «Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores» (1989) y «Sobre la construcción de lo oral y lo rural en la literatura hispanoamericana» (1995) de Carlos Pacheco, *Entre la voz y la letra* (1997)

sentaremos algunos de los argumentos de este estudio que nos parecen relevantes para apuntar las principales consideraciones al testimonio de la esposa de Torres en *Lo demás es silencio*.

Para Marcone,

la «reivindicación» del discurso oral que tiene lugar en la escritura es el movimiento con el que se espera cambiar la ideología de la escritura alfabética. Sin embargo, en tanto el DM/PmO [Descubrimiento moderno y o post-moderno de la oralidad] es una «interpretación» del discurso oral o la oralidad, puede interpretarse, a su vez, en función de los presupuestos que buscan perpetuarse a través de esta «lectura» del discurso oral.⁸

Ante la reserva y desconfianza posmoderna de la escritura alfabética, dado su carácter modélico y legitimador de la cultura, algunos escritores han acudido a la fuente oral como manera de presentar al otro e historiografiarlo fuera del poder hegemónico. Al hacerlo se han topado con la paradoja, denunciada por Derrida en *Gramatología*, de tener que depender de la cultura escrita. Y es que estudiosos del tema como Walter Ong ya habían advertido que el desplazamiento de la cultura oral por la escrita trajo como consecuencia cambios radicales en la forma del pensamiento humano. Por lo tanto, uno de los primeros conflictos que un escritor enfrenta cuando quiere «reivindicar» el discurso oral en un texto tiene que ver con la misma forma en la cual se presenta. Marcone denomina a este proceso «inscripción», el cual «es la inserción de un acto comunicativo en otro acto comunicativo, con su propia motivación y con consecuencias sociales que le son particulares y que no sólo trascienden a las del discurso oral citado sino

de Raúl Dorra; además de dos textos críticos fundamentales sobre la producción literaria en Latinoamérica a partir del cruce entre lo oral y lo escrito *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) de Ángel Rama y *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994) de Antonio Cornejo Polar.

8. Jorge Marcone, *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1997, p. 48.

que en éstas el discurso oral adquiere otra significación».⁹ En algunos casos específicos esta inscripción puede hacer las veces de una «ilusión» de oralidad, un efecto mimético que se presenta al lector como si estuviera presente en el mismo acto comunicativo: una grabación, la recreación de alguna conversación, el testimonio hablado, etcétera.

Esta ilusión de oralidad se sujeta a una doble interpretación. Por un lado, para descubrir qué significará en el contexto específico del texto donde se presenta dicho discurso oral; por otro, para entender cómo este discurso se resignifica desde la escritura misma para convenir en una posición específica. Como Marcone lo presenta basándose en la lectura de *Marxism and Literature* de Raymond Williams, «[la inscripción del discurso oral es] una actividad a través de la cual ocurre la aprehensión de la “realidad” y se constituye como tal».¹⁰

Entonces el asunto de la inscripción de un discurso oral en un discurso escrito se sujeta al enunciador y sus instancias. Sin embargo es importante que se destaque la peculiaridad que implica haber descontextualizado el discurso oral de su situación comunicativa de origen para hacerla aparecer en otra situación, de entrada la escritura, donde quien fuera el locutor del discurso pasa a convertirse en un enunciador sujeto a la disposición que hará del discurso el nuevo locutor del texto escrito. Este procedimiento diluye en algo la figura predominante del enunciador del discurso oral para poner en relevancia el discurso y la visión ideológica que comporta. Es por ello que en la literatura hispanoamericana que ha aprovechado la inscripción del discurso oral predomina, más que los hablantes, enunciadores, personajes, informantes, entrevistados, etcétera, una visión particular del mundo. Por lo tanto, resulta fundamental para el análisis e interpretación de estas inscripciones, conocer la situación de comunicación que se refiere: una entrevista, la reproducción de memoria de alguna conversación, un testimonio hablado, etcétera. Esto permitirá una interpretación

completa de la inscripción. Por ejemplo, en el caso de un testimonio oral se deben considerar las causas por las cuales no se presenta por escrito; quizá la persona no sabe escribir o tal vez ha sido transcrito o referido de memoria. También sería relevante conocer la situación bajo la cual se expone el testimonio, ya fuera para defender algún punto de vista o simplemente hacer memoria de algún evento, de si el informante ha sido remunerado u obligado a dar el testimonio del contexto social, político y cultural bajo el cual se pide el testimonio, etcétera.

Como decíamos anteriormente, esta *reivindicación* del discurso oral tiene que cuestionarse desde la forma misma en la cual se presenta, y así mismo debe ponerse en el tamiz de la duda el carácter objetivo de dicha representación. Esta objetividad se encuentra mediada por un caso específico de situación de comunicación pero también de quien produce la inscripción: ¿cuáles han sido las motivaciones iniciales para producir este efecto de ilusión de oralidad?, ¿cómo se resignifica esta inscripción en torno al nuevo contexto en el cual se coloca?, ¿qué importancia tiene la inscripción en el sentido del texto completo?, ¿cómo se ha manipulado esta inscripción desde la mediación escrita hasta la contextualización en la cual se reproduce? Estas son algunas de las preguntas pertinentes para hacer evidente que el carácter objetivo o real que se pretende en algunas inscripciones del discurso oral en textos literarios obedece más bien a criterios y decisiones de un sujeto específico que puede ser el autor, el escritor o el locutor de la enunciación.¹¹

Hasta aquí las generalidades sobre el proceso de la oralidad en los textos literarios. Dado que en la novela de Monterroso, *Lo demás es silencio*, se presenta la intervención de la esposa

11. Dada la falta de consenso que existe en la crítica literaria para definir autor y escritor, para los propósitos de este trabajo queremos distinguir al autor como aquella instancia cuyo nombre y trayectoria contextualizan y caracterizan cierta obra. Pensamos, por ejemplo, en el caso que Foucault describe en «¿Qué es un autor?» sobre William Shakespeare. Mientras que la figura de escritor sería aquella que interviene directamente en el texto para generar una subjetividad específica evidenciada desde la misma escritura.

9. *Ibid.*, p. 70.

10. *Ibid.*, p. 77.

de Eduardo Torres como uno de los testimonios, acotaremos algunas de las ideas que Marcone desarrolla sobre el testimonio y la oralidad. Es importante notar la emergencia en Hispanoamérica de este discurso, el testimonio, el cual se convertirá en un género literario de continua recurrencia a partir de la segunda mitad del siglo xx en diferentes áreas geográficas. Este género discursivo desde su hibridez representa una forma expresiva propia para mostrar la compleja identidad del sujeto latinoamericano, pero también para denunciar ciertas prácticas de poder: un relato que no es ficticio pero presenta una visión particular del mundo, que da voz a quien no la ha tenido en gran medida por no conocer o tener acceso a los medios de comunicación legitimados por las estructuras de poder, o también porque su situación representa una amenaza para ciertas hegemonías y expresarla pondría en riesgo ciertos sistemas de control.¹² Para cuando Monterroso publica *Lo demás es silencio*, el testimonio latinoamericano era ya popular como género literario y hacía ocho años que Casa de las Américas en Cuba lo había canonizado con la convocatoria de un premio específico –Literatura testimonial–. Por lo tanto, la sección de la novela titulada «Testimonios» no puede sustraerse de los mecanismos de lectura que operaban en dicho momento sobre un género literario naciente.

Para Marcone la narrativa testimonial es «semiótica y pragmáticamente una *cita*».¹³ Esto es, su escritor está consciente y debe transmitir esa misma conciencia a su lector, de que se encuentra citando un discurso ajeno, el discurso del otro. Esto por supuesto implicó no solamente resolver las cuestiones de «reivindicación» y «objetividad» que ya hemos descrito, sino

que a la par un asunto ético: ¿cómo hablar por el otro? Por ello, Marcone destaca la parodia que *Canto de sirena* (1977) de Gregorio Martínez realiza sobre la narrativa testimonial:

no debemos olvidar que no existirían los discursos orales que la narrativa testimonial repite si los escritores, armados de grabadoras, cuadernos para anotar y una clara idea de la importancia de la palabra hablada, no hubiesen salido en busca de «historias orales» y «memorias colectivas» en actos de habla particulares de hablantes cuidadosamente escogidos.¹⁴

Por lo tanto, la enunciación del discurso oral se inscribe como «una repetición de enunciados no de una estructura de enunciados».¹⁵ Lo cual significa que el acto comunicativo con el cual se registra el testimonio, a través de la escritura, representa una «ilusión» de oralidad al respecto de la situación de comunicación original. Si bien el propósito de hacer referencia al acto comunicativo inicial tiene como objetivo mostrar la voz del otro (una entrevista, una grabación, etcétera), la mediación de la escritura nos lleva a reflexionar ¿qué representación de quien habla nos queda en el documento escrito?¹⁶ Más que como engaño al lector, el recurso lleva el propósito de resguardar, en la medida de lo posible, la posición del hablante. No obstante, será de relevancia considerar que la misma decisión del escritor por buscar una «citación en estilo directo libre» representa en sí una posición ideológica del escritor frente a quien habla.

Continuando por esa línea de reflexión, otro elemento a considerar es la posición del escritor cuya escritura del testimonio de acuerdo con Marcone:

14. *Ibid.*, p. 217.

15. *Ibid.*, p. 218.

16. En 1985 Gayatri Chakravorty Spivak publicó la primera versión de su célebre ensayo «Can the Subaltern Speak?» donde de manera pesimista presentaba la imposibilidad de que el otro tuviera voz.

12. Algunos estudios fundamentales sobre el testimonio como discurso literario emergente desde donde se expresaron de manera más cercana las consecuencias de las dictaduras latinoamericanas y su violencia sobre la ciudadanía entre las décadas de 1960 hasta 1980 son los de Miguel Barnet, René Jara, John Beverly y Elizabeth Sklodowska (ver el apartado de «Bibliografía» para la referencia completa).

13. J. Marcone, *La oralidad escrita*, op. cit., p. 216.

se define a sí misma como la versión escrita y resumida de un discurso oral, lo cual, a su vez, propone que en relación al texto final, el escritor es responsable de la inscripción o la transformación del discurso oral en textos, pero no es el responsable por el contenido proposicional de ese discurso.¹⁷

Es relevante que se distinga que esta inscripción oral ha sido mediada desde la misma escritura pero que carga una proposición propia del hablante. Finalmente, Marcone nos menciona otro elemento destacado del testimonio, el cual ha surgido desde los recientes estudios sobre este discurso en lo referente a una función *mediadora*: «el encuentro mismo en la que un discurso oral marginado pudo negociar un espacio en la “ciudad letrada”». ¹⁸ De alguna manera esto ha sido evidente a lo largo de las últimas décadas del siglo xx cuando el testimonio más que preocuparse por su conformación interna mide su efecto en la transformación de conciencia frente a ciertos acontecimientos en nuestra sociedad. Se trata entonces de un texto que desde su inscripción oral produce un cambio en determinadas estructuras de nuestro pensamiento.

Hasta el testimonio de Carmen de Torres en *Lo demás es silencio*, Monterroso no había utilizado la expresión oral más allá de lo común para marcar cierta situación comunicativa. Por ejemplo, en algunos cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)*, como «Míster Taylor», se infiere a través de la entrada que se trata de un relato referido de manera oral: «—Menos rara, aunque sin duda más ejemplar —dijo entonces el otro—, es la historia de Míster Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica». ¹⁹ Además de la acotación que nos ubica en un cambio de locutor en lo que pudiera ser una conversación o intercambio de historias, el comienzo alude indirectamente a otra historia más rara y menos ejemplar. Esta elipsis nunca se

resuelve durante el cuento pues éste finaliza con la muerte de todos los involucrados. La inscripción de oralidad en este caso se utiliza para conservar la verosimilitud del cuento. Si alguien no refriere la historia como conocida o escuchada por alguien más, no habría quién la contara dado que todos los involucrados desaparecen. Monterroso ha querido darle entidad al narrador omnisciente del relato, estableciendo el marco de enunciación desde el comienzo. Este procedimiento vuelve a utilizarse en «Sinfonía concluida» y «El centenario». En el caso de éste último existe un paralelismo con «Míster Taylor», pero ahora no es el otro, utiliza la primera persona singular diciendo: «Lo que me recuerda [...] la historia...»²⁰

Tal vez, a través de estos casos, pudiéramos inferir que un subtexto en *Obras completas (y otros cuentos)* será el de considerar la naturaleza de varias historias que se refieren como ajenas a la creación de un escritor. En lugar de proceder de la invención deliberada de un sujeto, se obtienen de conversaciones con otras personas en un plano informal. Lo que hace el escritor en este caso es transcribirlas cuidando de preservar su carácter oral. Algo que, si viéramos con detalle, no se trabaja en el resto de estos textos que más bien dependen de la escritura para transmitir el relato. No obstante, notamos el gesto detrás de este mecanismo de inscripción, el cual consiste en proponer que el relato, o muchos de ellos, no están mediados por la invención de un escritor como por la transcripción y adaptación de anécdotas, relatos e historias que la gente cuenta a la menor provocación.

Más elaborado resulta el artificio de inscripción de oralidad que ha utilizado para presentar el testimonio de Carmen Torres, «Hablar de un esposo siempre es difícil». De entrada en la parte de los títulos es importante notar que entre corchetes se avisa al lector que el registro se hizo a partir de una grabación. Como ya hemos revisado anteriormente, esto implica que el testimonio entonces haya sido transcrito por alguien, no obstante no se consigna más que a la esposa como autora.

20. *Ibid.*, p. 107.

17. J. Marcone, *La oralidad escrita*, op. cit., p. 223.

18. *Ibid.*, p. 229.

19. Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Era, 2005, p. 11.

A diferencia de los otros tres testimonios que se ofrecen, el de Carmen resulta espontáneo a partir de la misma oralidad: «Usted me pide de pronto, así como así, que le hable de Eduardo».²¹ En un juego de contrapunto Monterroso ofrece la mirada de la esposa de Eduino Torres quien no hace un «catálogo falaz», sino que nos muestra el aspecto simple y sencillo del escritor, una mirada despojada de artificios, una mirada desde la *oralidad*, ya que lo relatado por Carmen Torres es una transcripción grabada, la verosimilitud de la grabación se aprecia cuando aparece una nota al pie de página aclarando la palabra «anotando»: «la señora de Torres pudo haber dicho “notando”, pero en la grabación no se nota».²² Por lo tanto, queda manifiesto el propósito de preservar la fuente original del testimonio sin que medie alteración en su transcripción.

Esta situación de comunicación puede describirse de la siguiente manera: un testimonio oral, dado de manera espontánea a través de una entrevista grabada, se inserta junto a otros testimonios escritos estableciéndose un contraste. Mientras que en los tres testimonios escritos se evidencia un pensamiento reflexionado, el de la esposa resulta espontáneo y por lo tanto más verídico dado que no ha tenido tiempo de repensar las ideas. De hecho en determinado momento Carmen se dirige a su entrevistador para asegurarse: «pero usted ya me prometió que va a suprimir las tonterías, ¿verdad?».²³ Algo que por supuesto no hace el transcriptor dado que quiere conservar el testimonio como un discurso legitimado a través de su veracidad. Esto se consigue por medio de la ilusión de oralidad manifiesta por la insistencia en un paratexto «[grabación]»,²⁴ la sintaxis que imita la forma hablada y el orden asociativo de las ideas del discurso.

21. A. Monterroso, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Rufinelli (ed.), Madrid, Cátedra, 1982, p. 104.

22. *Ibid.*, p. 105.

23. *Ibid.*, p. 107.

24. *Ibid.*, p. 104.

Como sabremos más adelante, quien se presenta como artífice y compilador del libro dedicado a la vida y obra de Eduardo Torres es Augusto Monterroso. Dado que no tenemos otros elementos que lo contradigan, podemos suponer que es ese mismo escritor quien ha entrevistado a la esposa de Torres. Por lo tanto podemos suponer que la motivación de incluir el testimonio de la esposa de manera casi intacta, obedece al propósito de contrastar y fijar una ironía sobre la práctica común de las biografías literarias donde se idealiza al biografiado. De hecho todos los testimonios de *Lo demás es silencio* apuntan a una ironía al respecto de la biografía literaria pero el de la esposa resulta el más revelador por la manera en la cual encara la vida de Eduardo Torres.

El oficio de escritor es situado en su justa dimensión por la señora de Torres: «afirman muy serios que están escribiendo algo muy importante y uno sabe que se han pasado toda la semana durmiendo la siesta con el pretexto de que tienen mucho trabajo...»²⁵ Esta afirmación permite la desmitificación de las escrituras alfabéticas en su sentido hegemónico y, a decir de Marcone, «reivindican el discurso oral apropiándose para la escritura».²⁶ La imagen que ofrece en su testimonio Carmen Torres transita por la espontaneidad de una mujer poco versada o interesada en los meandros de la literatura y más en su rol de esposa del celebrado escritor. Ella evoca el propósito con el cual Eduardo Torres, al comenzar su matrimonio, trató de inmiscuirla en su ámbito cultural:

Recuerdo que en los primeros meses de nuestro matrimonio se le metió a «pie juntillas» en la cabeza que yo leyera libros de filosofía o de literatura... pero la verdad es que para una persona de provincia *Siddhartha* o cualquier otro por el estilo es muy difícil y yo lo que hacía era aprenderme unas cuantas anécdotas de algún filósofo [...].²⁷

25. *Ibid.*, p. 106.

26. J. Marcone, *La oralidad escrita*, op. cit., p. 47.

27. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 107.

El autor acota que la expresión «a pie juntillas» es de uso común en San Blas. Parece esta marca también una legitimación del discurso oral a través de la identificación en el registro de habla cotidiana de ese lugar para fortalecer la ilusión de verosimilitud en el lector.

Esta verosimilitud también establece un grado de realismo al apearse a lo cotidiano. Mientras los testimonios anteriores tratan, a su modo, de encajar en ciertos modelos de la escritura, el de Carmen deconstruye toda la parafernalia que ronda al escritor moderno desde su visión que raya en lo burdo, no obstante, parece real dado el artificio de testimonio oral que se ha tejido a su alrededor. Para Ángel Rama —citado por Jorge Marcone— «la distancia entre la rígida palabra escrita y la fluida palabra hablada, hizo de la ciudad letrada una ciudad escrituraria, reservada a una estricta minoría». ²⁸ En este sentido Carmen Torres hace acopio de una franqueza lapidaria que deja en situación precaria a su esposo escritor y al círculo intelectual:

Para mí todos son unos farsantes, casi empezando por mi marido que habla y habla todo el tiempo de cosas elevadas (ay sí) pero que en su tiempo apenas se ocupaba de sus hijos y me dejaba a mí toda la carga, cuando lo hacía era para decirles que leyeran tal o cual cosa, como si eso sirviera para algo o diera para comer, aunque en esta casa nunca haya faltado nada, y gracias a Dios ellos ya están grandes y no salieron como él. ²⁹

En la relación entre Carmen Torres y su marido puede vislumbrarse la dinámica establecida entre una «cultura letrada» y una «cultura oral» según se expresa la primera: «[...] como en la casa Eduardo es tan sencillo, me admiro de que con frecuencia vengan personas famosas de las regiones más apartadas del Estado y del extranjero a verlo». ³⁰ La mujer que lo

conoce en el ámbito más personal no puede concebir que alguien con la rutina de su esposo que prácticamente no hace nada sino leer y escribir logre esa aceptación social y reconocimiento del poder hegemónico. Este comentario de Carmen hace evidente la ilusión que el poder simbólico ejerce en nuestra cultura y desde luego la legitimación que brinda una cultura escrita que legisla sobre el lenguaje, como lo refiere Marcone, «aparato normativo que provee, partiendo del ejemplo de la “gente instruida” las leyes del saber» ³¹ puesto que «las letras, además de un instrumento civilizador, ellas mismas son un paradigma de la racionalidad». ³²

Eduardo Torres domina cierto conocimiento valorado por la cultura escrita o por lo menos parece adoptar una posición de dominio, según este otro comentario demoleedor de su esposa: «En los primeros meses yo me entrometía mucho y delante de todos le decía que se dejara de cosas, que él tampoco había leído esa novela, pero entonces Eduardo soltaba una carcajada como dando a entender a las visitas que yo era una bromista de marca». ³³ A lo largo de varios testimonios de la esposa sobre Eduardo Torres, el lector comienza a sospechar sobre la actividad intelectual del escritor imaginando que esto pueda ser más bien una pose. Lo que el habla cotidiana de Carmen provoca es una total deconstrucción del oficio del escritor que llega a rayar en lo ridículo. Lo que parece solamente un caso ejemplar se extiende hacia una crítica a la situación del escritor y su posición *aurática* en nuestra cultura actual. Esto lo logra Monterroso al hacer evidente el mecanismo de alegoría que se propone desde un comienzo en la novela.

Cada apartado con las alusiones a otros textos, además de juego paródico y autoparódico como ya lo ha visto la crítica, desarrolla una sátira general sobre el intelectual. Nogueroles interpreta de la siguiente manera: «Como escritor satírico, Monterroso desconfía de la razón humana. Trata severamente

28. Ángel Rama en J. Marcone, *La oralidad escrita*, op. cit., p. 62.

29. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 108.

30. *Ibid.*, p. 106.

31. J. Marcone, *La oralidad escrita*, op. cit., p. 62.

32. *Ibid.*, p. 63.

33. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 106.

al crítico literario porque percibe una gran disparidad entre el conocimiento libresco y la verdadera sabiduría». ³⁴ Esto se vuelve evidente desde la paradoja que guía el libro sobre vida y obra de Eduardo Torres. Se trata de un estudio dedicado a alguien vivo, pero además cercado en el ámbito provincial con lo que, a juzgar por la muestra de obra que se publica, tampoco parece ser de gran trascendencia. A ello se agregan los múltiples yerros del escritor en su crítica: las situaciones absurdas bajo las cuales elabora ensayos supuestamente sesudos así como la marca oral de varios de sus proverbios. En resumidas cuentas, toda la maquinación de esta obra parece convertirse en una crítica demoledora contra el poder letrado en Hispanoamérica y su legitimación a lo largo de su historia. Pero esta crítica no solamente destruye este aparato simbólico sino que deja abierta una alternativa ética a través del lector.

Augusto Monterroso invita a que el lector se tome el atributo de corregir el texto. La lectura constituye un ejercicio hermenéutico y con la práctica lectora el texto adquiere vigencia. Toda lectura es una interpretación y permite que el lector actualice el discurso. De modo que cualquier lector situado ante un texto tiene la autoridad de leer, decodificar e interpretar el texto. Por eso el ensayo de Torres sobre *El Quijote* es corregido en una carta enviada a la revista por un lector quien se apropia de tal texto para enmendar sus fallas. Con este primer texto Monterroso hace suya una propuesta estética en la cual podemos identificar como uno de sus preclaros divulgadores a Paul Valéry quien en su «Introducción a la poética» establece que «la historia de la literatura es la historia del espíritu creador de la literatura, en la que la literatura sólo puede ser una extensión y aplicación del lenguaje, ya que toda creación es una combinación de las potencias de un vocabulario». ³⁵

Un referente distintivo que transita por esta postura es la que realiza Jorge Luis Borges en su texto «Pierre Menard, autor

del Quijote» (1944). Retomando este texto de Borges reconocemos la obra visible del autor en una serie de incisos comenzando con «un soneto simbolista que apareció dos veces (con variaciones) en la revista *La conque* en los meses de marzo y octubre de 1899». ³⁶ Que Monterroso ha estudiado la obra de Borges lo testimonia él mismo en un texto anterior a *Lo demás es silencio*, en el volumen *Movimiento perpetuo*. El escritor de origen guatemalteco escribe un ensayo sobre el autor de *Ficciones* titulado «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges», en el cual señala cómo descubrió al argentino admitiendo, en 1945, que la sorpresa era su principal recurso literario. Esto aunado a la dificultad y tentación de imitarlo bajo el riesgo de ser muy evidente. El sentido paródico bajo el cual Monterroso configura la obra y vida de Eduardo Torres le posibilita asumir la herencia de Borges para ironizar con su propuesta al tiempo que reivindica algunas tesis. Con la lectura de Borges —dice Monterroso—, «uno puede descubrir que es inteligente porque le gusta Borges» ³⁷ o bien «uno descubre que es tonto y que hasta ese momento no se le había ocurrido una idea que más o menos valiera la pena». ³⁸ Ambas experiencias son benéficas, así como también la conclusiva: con Borges uno aprende a «dejar de escribir» porque el mayor mérito en la literatura corresponde a la lectura. Con «Pierre Menard autor del Quijote», Borges postuló una estética del lector que puede permitirse al actualizar en el aquí y ahora un discurso, intervenir dicho discurso y, así, un soneto puede ser publicado dos veces con algunas variaciones, porque el lector con su intervención hace que el texto sea otro. De manera similar el texto de Torres sobre una nueva edición del *Quijote* puede ser interpelado por el lector, quien se convierte en un autor al comenzar a identificar lo absurdo del planteamiento, modificar las ideas o incluso «corregir» los

36. Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», en *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, p. 444.

37. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1992, p. 57.

38. *Idem*.

34. F. Noguero Jiménez, *La trampa en la sonrisa*, op. cit., p. 131.

35. Paul Valéry, *Introducción a la poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975, p. 35.

yerros del crítico. Para hacerlo más evidente, resulta fundamental el texto de Francisco Romera (FR).

La propuesta estética que se insinúa en el texto invita al lector a un juego de interpelaciones desde la ironía para asumir el acervo de significaciones a partir de las lecturas que posibilitan reconocer el humor expuesto en la obra. En la «Ponencia presentada por el doctor Eduardo Torres ante el Congreso de Escritores de Todo el Continente...», el escritor declara un conjunto de premisas que tiene que ver con la prosapia del escritor, la fatuidad del entorno social y el esnobismo de los políticos, evidenciando la importancia que se otorga a la literatura en dichos ámbitos. Siguiendo con la propuesta estética que valida la importancia del lector como protagonista del texto en la práctica de la lectura, es pertinente destacar dos aportaciones de «Pierre Menard» que enriquecen a la literatura: la atribución errónea y el anacronismo deliberado. Monterroso consigna la frase «Lo demás es silencio» a la obra de Shakespeare «La tempestad»; Eduardo Torres menciona que Cervantes participó en la derrota de la Armada invencible en lugar de la batalla de Lepanto; Carmen Torres atribuye a Carlota en Weimar el atentado que le costó la vida al revolucionario Marat, crimen cometido por Charlota Corday. Estos yerros o deslices constituyen un escenario de posibilidades que amplían el horizonte de la experiencia estética. Monterroso diversifica desde el sentido paródico, la incisiva ironía y el humor, la experiencia de la praxis lectora, proponiendo un ejercicio lúdico que propende a incentivar a una lectura atenta del texto para poder develar la realidad social en su pretensión y velados sofismas.

Siguiendo la referencia de Borges con su texto «Pierre Menard», el estilo indirecto de dicho texto nos sitúa en la necesidad del narrador de hacer una rectificación ante las «imperdonables omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz que cierto diario... ha tenido la desconsideración de inferir a sus improbables lectores», así el texto que se nos narra ofrece una enumeración de la obra *visible*, pero tras la cual se insinúa la obra decisiva, la obra no visible. En su

estudio sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral Jorge Marcone postula «tomar posesión del discurso oral» ya que éste «no es excluyente de la escritura».³⁹ Con la versión oral transcrita a la escritura de las apreciaciones de Carmen Torres, Monterroso valida el sentido originario de la escritura que se recrea en la oralidad. El sentido en el que se orienta la transcripción del discurso oral se contrapone a la referencia de Madame Bachelier, esa informante que postula un reportaje esnob del escritor Menard; aquí, en cambio, Carmen Torres desde la oralidad, hará un retrato verídico del escritor que se estudia. De modo que el registro de la oralidad inscrito en la exposición de Carmen de Torres, invita a plantearse la vacuidad del ejercicio escritural en un ingenioso juego de contrapunto realizado por Monterroso en la novela.

En la *La letra e [Fragmentos de un diario]* Monterroso aprovecha el carácter personal del género del diario para deslizar en algunas de las entradas su posición al respecto de la figura del escritor. En general, se trata de un menosprecio hacia el acto de escribir porque conlleva en sí una fuerte carga de vanidad y egolatría: «La gente admira mucho a don Quijote (no el libro, al personaje), pero olvida que todos sus sacrificios, sus desvelos, su defensa de la justicia, su amor incluso estaban encaminados a un sólo fin: el aplauso, la fama».⁴⁰ La verdadera escritura parece perderse en un sistema simbólico denominado canon que guarda correlaciones con las instituciones de poder y que subyace al propósito de legitimar una posición que sostenga el poder hegemónico a través de la escritura.

De cierta manera Carmen Torres puede ser como Antonin Artaud en «La palabra soplada» de Jacques Derrida. Para el argelino, este escritor francés expulsado por los surrealistas, «ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada».⁴¹ Más que una afección esquizofrénica, Derrida revisa

39. J. Marcone, *La oralidad escrita*, op. cit., p. 27.

40. A. Monterroso, *La letra e [Fragmentos de un Diario]*, México, FCE, 2002, p. 259.

41. Jacques Derrida, «La palabra soplada», en *La escritura y la diferencia*,

la correspondencia y trabajos del autor de *El teatro y su doble* para demostrar un tipo de pensamiento distinto a partir de la misma expresión: «lo que se llama sujeto hablante no es ya aquel mismo o sólo aquel que habla. Se descubre en una irreductible secundariedad, origen ya desde siempre sustraído a partir de un campo organizado del habla en el que aquel busca en vano un lugar que siempre falta». ⁴² Es oportuno notar ciertas contradicciones en el discurso de Carmen Torres. De pronto parece una persona que actúa en contra de su esposo, revelando detalles bochornosos tendientes a minar la figura intelectual de Eduardo Torres; pero, al final, exhibe una ternura desmedida: «como quiera que sea y para decirle la verdad, es lo que en ese momento me hace quererlo más que nunca y aguantarle todas sus mañas». ⁴³

Esto, que parece un trastorno de personalidad múltiple o un tipo de esquizia, más bien se sujeta al carácter de veracidad que Monterroso ha querido imprimir en el testimonio de la esposa. Nos dice Derrida en el mismo ensayo,

El que la palabra y la escritura estén siempre inconfesablemente sacadas de una lectura, ese es el robo originario, la sustracción más arcaica que a la vez me oculta y me *sutiliza* mi potencia inaugurante. El *espíritu* sutiliza. La palabra proferida o inscrita, *la letra* o la carta, es siempre robada. Siempre robada porque siempre *abierta*. Nunca es propia de su autor o de su destinatario, y forma parte de su naturaleza que no siga jamás el trayecto que lleva de un sujeto propio a un sujeto propio. ⁴⁴

Y esto es lo que significa la búsqueda de Artaud a través de su escritura y actuación en lugar de un síntoma de locura y

alienación como la crítica en general ha querido considerarlo. Para el caso que nos ocupa, que es la escritura de Monterroso desde una posición de la *différance*, nos parece que se lleva a cabo un proceso similar al de Artaud, desde luego que con todas las distancias respectivas, comenzando por el mismo hecho de que el guatemalteco pone en juego una serie de representaciones sobre eso que significa en nuestros tiempos ser un autor. Monterroso no sale a la palestra, pone a Eduardo Torres y una serie de narradores en su lugar que se atormentan y caen en la neurosis como el autor de *El pesanervios*. Ellos sufren y discurren sobre las complicaciones del autor, las múltiples actividades extraliterarias pero simbólicamente imprescindibles para sobrevivir en el medio, la angustia de escribir algo realmente original, el reconocimiento del lector, etcétera. Por eso el discurso tan burdo y soez de Carmen Torres se conduce, desde la ironía, con un ánimo deconstructivo.

La escritura definitivamente no es reiteración de un sistema simbólico sostenido por la palabra, es más bien la búsqueda del hueco, de aquello apenas perceptible, a veces escondido de tan cotidiano que es. Si existe una alternativa, ésta se encuentra en la praxis lectora. Carmen es una interpretante del texto, no su productora inicial, y por ello cuenta una visión más ética del mundo intelectual que el resto de los testimoniados. Llega a describir con detalle la rutina de su esposo y a inferir que su valía no proviene tanto de lo que pueda escribir como del gesto de intelectual que le brinda un capital simbólico; su vida social sostiene dicho poder. Monterroso asimismo le abre, desde el texto y no el culto al escritor, una posibilidad al lector, el hueco, para que desde una seña o guiño se tienda a reconstruir el relato, como en el caso de los cuentos de *Obras completas y otros cuentos*, y se permita la ilusión de sentirse el sujeto que brinda un nuevo significado al texto al apropiárselo. Ésta parece ser la poética en la obra de Monterroso: dejar perceptible un hueco a través de una timidez sugerente —en algún momento el escritor hablará de «un sentimiento de inferioridad»— donde el lector entrará al juego con plena confianza de revelar un sentido.

Barcelona, Anthropos, 1989, p. 241.

42. *Ibid.*, p. 244.

43. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 118.

44. J. Derrida, «La palabra soplada», en *La escritura y la diferencia*, op. cit., p. 245.

BIBLIOGRAFÍA

- Barnet, Miguel, «La novela-testimonio: socioliteratura», *Unión, s.l.*, 4, 1968.
- Beverley, John, *Del lazarillo al sandinismo*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1987.
- Beverley, J. y Hugo Achugar, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y voz narrativa*, Lima, Latinoamericana Editores, 1992.
- Bonifaz Nuño, Alberto, «Te hablo, Monterroso, para que me escuches, Eduardo Torres», *La Cultura en México Siempre!*, México, 7 de marzo, 1979.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1996.
- Cornejo-Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- Corral, Wilfrido H., *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias-Universidad Veracruzana, 1985.
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- Dorra, Raúl, *Entre la voz y la letra*, Puebla, BUAP, 1997.
- Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, vol. I. Barcelona, Paidós, 1999.
- Guerrero, Gustavo y Wahl François (coords.), *Severo Sarduy. Obra Completa*, T. 1, Madrid, ALLCA XX, 1999.
- Jara, René y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Lienhard, Martin, *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1990.
- Marcone, Jorge, *La oralidad escrita: sobre la reivindicación y re-inscripción del discurso oral*, Lima, Pontificia Universidad Católica, 1997.
- Martínez, Gregorio, *Canto de sirena*, Lima, Mosca Azul, 1977.
- Mato, Daniel, *El arte de narrar y la noción de literatura oral: protopanorama intercultural y problemas epistemológicos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1990.
- Mejía, Eduardo, «Eduardo Torres somos todos», *La Onda. Suplemento de Novedades*, México, 22 de octubre, 1978.
- Miranda, Julio E., «Lo demás es silencio», *Tiempo Real*, Caracas, Universidad Simón Bolívar, enero-marzo, 1979.
- Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, Jorge Rufinelli (ed.), Madrid, Cátedra, 1982.
- _____, *Movimiento perpetuo*, México, Era, 1992.
- _____, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Era, 2005.
- _____, *La letra e [Fragmentos de un Diario]*, México, FCE, 2002.
- Noguerol Jiménez, Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, 2ª ed., Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

Pacheco, Carlos, «Trastierra y oralidad en la ficción de los trans-culturadores», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Tufts University, Mass. (EEUU.), 15, 29, 1989.

_____, «Sobre la construcción de lo oral y lo rural en la literatura hispanoamericana», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 42, segundo semestre de 1995.

Parsons, Robert A., «Parody and Self-Parody in *Lo demás es silencio: (La vida y obra de Eduardo Torres)* by Augusto Monterroso», *Hispania, Hispania*, The American Association of Teacher of Spanish and Portuguese, Michigan (EEUU.), 72, 4, diciembre de 1989.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

Romera, Francisco, «Correspondencia», *Revista Universidad de México*, México, 8,8, abril de 1959.

Reisz, Susana, «Voces y conciencias en el relato literario-ficcional», *Lexis*, 7, 2 1983.

Sklodowska, Elizabeth, *Testimonio hispanoamericano. Historia. Teoría. Poética*, Nueva York, Peter Lang, 1991.

Spivak, Gayatri Chakravorty, «Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice», *Wedge*, 7-8, Winter/Spring 1985.

Torres, Eduardo, «Una nueva edición de *El Quijote*», *Revista Universidad de México*, México, 8,5, enero de 1959.

Urrutia, Elena, «Lo demás es silencio», *Uno más Uno*, México, 23/25 de octubre, 1978.

Valéry, Paul, *Introducción a la poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975.

EL SOPOR DE HOMERO: EL ERROR Y LA ERRATA EN LA OBRA DE MONTERROSO

MARCOS EYMAR

Quandoque bonus dormitat Homerus: la máxima latina, traducible literalmente como «De vez en cuando el bueno de Homero se adormece», proviene del verso 359 del *Ars poetica* de Horacio. Al abordar el tema de los errores en la obra literaria, Horacio se muestra comprensivo con los descuidos que se deslizan en la obra literaria (*Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus*),¹ siempre que estos sean escasos y de poca importancia. En cambio, el yerro constante es imperdonable: «*Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem*».² La actitud de Horacio es pues ambivalente: se indigna ante los fallos de Homero (*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus*),³ pero, al mismo tiempo, reconoce que en un libro tan extenso es normal que el autor ceda a veces al sueño: *Verum opere in longo fas est obrepere somnum*.⁴ Muy probablemente, al evocar los errores de Homero, Horacio tenía presente el trabajo de

1. En la traducción clásica de Tomás de Iriarte: «Pero son disculpables ciertas faltas/ Pues no siempre despide/ La cuerda el son que el tocador le pide», Quinto Flaco Horacio, *El Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones, traducida en verso al castellano por D. Tomás de Iriarte, oficial traductor de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, y archivero general del Supremo Consejo de Guerra*, Madrid, Benito Cano, 1777, p. 48.

2. «Si el que tañe la lira/ siempre se equivoca/ ¿Quién no se ha de reír de lo que toca?». (*Ibid.*, p. 49.)

3. «Me irrito/ si el buen Homero se descuida o duerme». (*Ibid.*, p. 50.)

4. «Pero también es fuerza convencerme/ De que en libro tan lato/ no es mucho que al Autor de sueño un rato». (*Idem.*)

gramáticos alejandrinos como Zenodoto, quienes, en su intento por establecer una versión fiable de los poemas homéricos, habían señalado las numerosas incongruencias e imperfecciones que existían en los textos legados por la tradición.⁵

En la obra de Monterroso encontramos, por lo menos, dos referencias al verso horaciano. La primera, y más importante, se halla en la fábula «La tela de Penélope o quién engaña a quien». En ella se nos propone una relectura de la *Odisea* en la cual Penélope no teje su famosa tela porque Ulises se encuentre fuera de su patria, sino que es Ulises quien se va de viaje debido a la desmedida afición de su mujer a tejer:

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.⁶

La segunda alusión la encontramos en el sexto mandamiento del «Decálogo del escritor» incluido en *Lo demás es silencio*, donde se aconseja: «evita, pues, dormir como Homero, la vida tranquila de un Byron, o ganar tanto como Bloy».⁷ Esta referencia resulta obviamente irónica, puesto que Byron es el epitome del poeta romántico aventurero y Bloy sufrió la más profunda de las miserias.

Las citas clásicas abundan en la obra de Monterroso. El interés del escritor por la cultura grecolatina data de la adolescencia cuando «tuve de pronto la revelación de que en materia literaria lo ignoraba todo de todo, pero principalmente de los clásicos, y me preocupé mucho, y comencé a leer con vehe-

mencia cuanto libro encontraban y mejor aún si su autor era griego, o latino».⁸ Eso le llevó a buscarse un profesor de latín exseminarista quien le puso «a descifrar fábulas de Fedro y odas de Horacio, que venían en su viejo librito de seminario, y de esta forma hoy puedo decir de memoria buena parte de la oda iv, libro i, a Sextio...»⁹ La figura de Horacio no dejó de acompañar a Monterroso, quien recuerda cómo, durante sus primeros días de exilio en México, uno de sus libros favoritos era *El prisma de Horacio* de Octaviano Valdés.¹⁰

No obstante, las alusiones al sopor de Homero revelan algo más que la influencia de Horacio y de la literatura latina en la obra de Monterroso, a saber: la importancia que en ella adquiere el error como tema y procedimiento literarios. No nos referimos, claro está, a los errores puntuales que Monterroso, como Homero o cualquier otro escritor, haya podido cometer por inadvertencia tal y como reconoce Horacio en su *Ars poetica*, tales fallos son inevitables y sólo merecen la indulgencia del lector; tampoco aludimos a los errores que, en tanto que humanos (*errare humanum est*), cometen los personajes de sus cuentos, como, por ejemplo, el fray Bartolomé Arrazola de «El eclipse» cuando minusvalora los conocimientos astronómicos de los mayas;¹¹ se trata de algo más idiosincrásico de la poética de Monterroso, como es la introducción deliberada y explícita del error, a la vez como materia textual y de reflexión.

En general, la crítica literaria se ha ocupado poco del tema del error y, cuando lo ha hecho, como en el caso del propio Horacio, ha sido desde una perspectiva normativa y más bien superficial. El error, o, para ser precisos, el combate contra el error, ha incumbido a otra disciplina complementaria de la crítica: la filología, entendida en el sentido de la *crítica textual*. La característica de la filología, tal y como se desarrolla a partir

5. Rudolf Pfeiffer, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Nápoles, Gaetano Macchiaroli (ed.), 1973, pp. 189-191.

6. Augusto Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 21.

7. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 108.

8. A. Monterroso, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 83.

9. *Ibid.*, p. 85.

10. Augusto Monterroso, *La letra e*, Madrid, Alianza, 1987, p. 50.

11. A. Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Joaquín Mortiz, 1973, pp. 55-56.

de la época helenística, es: «el interés por conservar los textos, por fijar con exactitud los documentos, por establecerlos y documentarlos para poderlos describir fidedignamente y reproducirlos de un modo sensible como depósitos de la sabiduría cierta del pasado».¹² Las primeras tentativas científicas de crítica textual en Grecia tuvieron como objeto, precisamente, la obra homérica, y su objetivo fue establecer un texto de referencia frente a las numerosas y a menudo contradictorias versiones existentes. En ese empeño se adoptó el criterio de que el autor no se equivocaba ni se contradecía; las imperfecciones se atribuían a la transmisión de la obra. El objetivo consistía en restablecer el texto perfecto original que «el divino Homero» había escrito en el pasado, aunque, para ello, se adoptasen criterios tan discutibles como el poner en duda todos los pasajes en los cuales el poeta ofrecía una imagen negativa de los dioses.¹³ Desde la perspectiva de la crítica textual el error y la errata son meros accidentes del texto y deben ser eliminados. Monterroso, inspirándose en el burlón verso horaciano, cuestiona esta concepción meramente negativa y secundaria del error y nos muestra su decisiva importancia para la literatura.

Las cabezadas de Cervantes

La cita de Horacio subraya la inevitabilidad del error: hasta los más grandes se equivocan. Para ilustrarlo, el poeta latino acude a Homero, el modelo más prestigioso de las letras grecolatinas. En su calidad de escritor en español, Monterroso actualiza la máxima horaciana centrando su atención en los errores del clásico por antonomasia de las letras españolas: Cervantes.

Como constata Monterroso en su texto «Yo sé quién soy»: «Los descuidos de Cervantes en el *Quijote* han dado pie durante siglos a sagaces comentarios que los eruditos se transmiten de generación en generación desde los tiempos mismos, casi, de la primera salida del libro y de su protagonista».¹⁴ Los errores o erratas del *Quijote* son la materia de dos textos incluidos en *Lo demás es silencio*. En la reseña «Una nueva edición del Quijote», Eduardo Torres, el escritor ficticio inventado por Monterroso, lamenta «algunas erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor».¹⁵ Entre los fallos señalados por Eduardo Torres encontramos algunos auténticos problemas textuales, como los que atañen al famoso burro de Sancho Panza, pero también falsos errores, como considerar erratas las formas «fuyan» o «hideputa» que eran totalmente normales en el siglo xvii. De hecho, en el siguiente texto de *Lo demás es silencio*, «La carta censoria al ensayo anterior», un lector anónimo se dirige al director de la *Revista de la Universidad de México* donde, presuntamente, se publicó la anterior reseña, y corrige los disparates de Torres, cuestionando «que un articulito como el suyo, tan plagado de errores garrafales, sea digno de ser reproducido en una revista del prestigio de la de ustedes».¹⁶

¿Por qué Monterroso, tan enemigo de lo superfluo, se molesta en publicar un texto donde Torres se dedica a corregir errores que no lo son y otro donde se corrigen esas absurdas correcciones? «De la erudición lo que más me atrae es el juego», declara Monterroso, quien asegura, además, que «con un poco que a uno le guste la literatura, uno puede pasarse noches enteras leyendo las objeciones que Clemencín ponía al texto de Cervantes y las defensas de Cervantes a cargo de Rodríguez Marín, no menos enloquecido por un ideal de justicia del propio Alonso Quijano».¹⁷ ¿Debemos ver entonces en esos

14. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 118.

15. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 91.

16. *Ibid.*, p. 93.

17. A. Monterroso, *Tríptico*, México, FCE, 1995, p. 182.

textos de *Lo demás es silencio* una simple parodia lúdica de los debates eruditos en torno a la obra de Cervantes?¹⁸

La comparación con Pierre Menard resulta inevitable. Preguntando al respecto, Monterroso niega cualquier similitud: «Torres se acerca al *Quijote* con ingenuidad y vio lo que vio y así dijo lo que dijo. El alma de Torres era en ese momento pura y cristalina como las aguas de Nemoroso, y los árboles que se miraban en ellas no le dejaban ver el bosque. El alma de Pierre Menard es enteramente diabólica y lo que refleja es perverso».¹⁹ Sin embargo, hay razones para preguntarse si la inocencia de Torres es real o fingida. El propio Monterroso reconoce que su personaje es simultáneamente «un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto».²⁰ Aun aceptando que Eduardo Torres sea ingenuo, Monterroso, desde luego, no lo es y sus textos sobre el *Quijote* tienen muchos puntos en común con los de Borges. En «Nota sobre el Quijote», publicada en 1947, el creador de Pierre Menard denunciaba ya a «los ministros del idioma» que habían querido ver en la novela cervantina «un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y refranes».²¹ Los textos de *Lo demás es silencio* pueden leerse también como una crítica de la erudición arqueológica denostada por Borges. Las observaciones de Eduardo Torres resultan tan inocentes, sus errores, reales o fingidos, tan clamorosos, que las puntillosas rectificaciones del anónimo censor, con toda su seriedad inquisitorial, resultan tanto o más ridículas que el texto que pretenden enmendar.

Más aún, Monterroso parece sugerir que la lectura errónea de Eduardo Torres resulta más fértil literariamente que la

fidelidad filológica de su crítico. Al fin y al cabo, «La carta censoria» —nótese las connotaciones represivas del adjetivo— lo único que hace es restablecer una *doxa* que petrifica el texto y elimina cualquier tentativa de renovar la interpretación del *Quijote*. «Quizá habría que considerar la ignorancia como un gran bien», declara Monterroso, «Sólo la ignorancia nos hace sentir que somos capaces de decir algo que valga la pena que no haya sido dicho antes mucho mejor».²² La ignorancia de Eduardo Torres resulta más vivificante, más creativa, que las reprensiones de su erudito censor.

Del mismo modo, cabe ver en el empeño de Pierre Menard una tentativa por liberar a la novela de Cervantes de la cárcel en la que lo habían encerrado «los ministros del idioma». Al proponer un nuevo *Quijote* descontextualizado de su época y de su tradición lingüística —Pierre Menard es francés—, Borges expresa la necesidad de superar una visión exclusivamente casticista del *Quijote* para afirmar sus valores universales y cosmopolitas. Esta operación presupone una actitud novedosa frente a la herencia española que Borges teoriza en su importante texto «El escritor argentino frente a la tradición». Según Borges, el escritor hispanoamericano, al igual que los judíos europeos, actúa dentro de la cultura occidental y al mismo tiempo no se siente atado a ella por una devoción especial. Esa situación periférica explica que pueda «manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas».²³

La reseña de Eduardo Torres constituye un elocuente ejemplo de esta actitud irreverente, que también es fiel a Horacio y al familiarmente provocativo *bonus* con que se permite motejar a Homero. Reescribir el *Quijote*, como hace Pierre Menard, equivale, en el fondo, a corregir la novela de Cervantes: exactamente lo que propone, con aparente ingenuidad, Eduardo Torres. Al afirmar sin ningún empacho que Cervantes se equivoca y plantear sus enmiendas al texto, Torres afirma de manera provoca-

18. Robert Parsons, «Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio*», Corral, W., *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Era, 1995, p. 115.

19. Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 172-173.

20. *Ibid.*, p. 173.

21. Jorge Luis Borges, «Nota sobre el Quijote», *Realidad. Revista de ideas*, septiembre/octubre, 1947, p. 235.

22. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 106.

23. J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 273.

tiva su libertad frente a los guardianes de la pureza del canon. Aceptar que Cervantes, como Homero, de vez en cuando da cabezadas, supone cuestionar la sacralización a la que la novela, en su condición de clásico, ha sido sometida y, de paso, contribuir a «descolonizar la literatura latinoamericana».²⁴

Si el texto no es perfecto, tampoco ninguna lectura lo es. Monterroso lo deja claro en su texto «A escoger», incluido en *Movimiento perpetuo*: «Sus primeros lectores [del *Quijote*] se reían; los románticos comenzaron a llorar leyéndolo, excepto los eruditos, como don Diego Clemencín, que gozaba mucho cuando por casualidad encontraba una frase correcta en Cervantes».²⁵ Como ha mostrado Harold Bloom, la posteridad de un texto clásico se funda en una serie de *misreadings* o malinterpretaciones con las que cada escritor busca apropiarse de dicho texto y afirmar así su propia originalidad.²⁶ Para Monterroso, el carácter relativo y provisional de las múltiples lecturas generadas por *El Quijote* se ve potenciado por la imperfección congénita de la novela de Cervantes. Algo parecido ocurre en el texto «La tela de Penélope o quién engaña a quien». La idea de que Homero duerme y no se entera de nada, permite a Monterroso proponer una reescritura de la *Odisea* que se presenta como una corrección del poema épico. La falibilidad del autor original aparece como la condición de posibilidad de la libertad del lector/escritor.

Ello plantea una interesante paradoja: si consideramos que la plurivocidad constituye una de las características ineludibles de toda obra de arte realmente digna de ese nombre, y si dicha plurivocidad se ve favorecida por la imperfección del texto, ¿debemos entonces considerar dicha imperfección como un fallo? ¿No sería más bien una virtud? Eduardo Torres apunta

24. Gloria Estela González Zenteno, *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*, Madrid, Taurus, 2004, p. 199.

25. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 135.

26. Harold Bloom, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009, p. 78.

a esta dificultad al aludir al burro que Sancho Panza pierde y en el que poco después aparece montado sin que se diga cómo pudo haber sido eso: «Creemos que no basta con la explicación que más tarde da el autor, pues si él mismo se fijó, ¿por qué no corrigió ese defecto en ediciones posteriores, con lo que todos hubiéramos salido ganando?»²⁷ La pregunta de Torres nos adentra en terrenos vertiginosos.²⁸ ¿Es posible que Cervantes hubiese decidido incluir las incongruencias en torno al burro a sabiendas? ¿Puede ser que lo que consideramos como un descuido sea en realidad una argucia deliberada por parte del autor para aumentar la complejidad de su obra? Dicha ambigüedad vuelve a plantearse en las páginas que Monterroso dedica a otro gran clásico de las letras españolas: Luis de Góngora.

Los sueños de Góngora

La relación compleja que la literatura mantiene con el error se vuelve evidente cuando se considera el problema de la oscuridad. La tradición filosófica racionalista ha identificado siempre la verdad con la claridad y la exactitud. El artículo «Error» de la *Enciclopedia* de 1751 afirma: «Así pues, cuando nos equivocamos, los principios vagos, las metáforas y los equívocos son causas anteriores a nuestras pasiones; bastará por tanto con renunciar a ese lenguaje vano para disipar todo el artificio del error». El modelo de la verdad,

27. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 91.

28. En realidad la situación es mucho más complicada, puesto que la segunda edición del *Quijote* de Juan de la Cuesta, publicada unos meses después de la edición *princeps*, sí incluía una explicación acerca del robo del asno, atribuida al propio Cervantes. No obstante, insertada probablemente en un lugar equivocado, dicha explicación creaba más problemas de los que pretendía solucionar. En la segunda parte, Cervantes achaca las anomalías al «descuido del impresor», II, 4, 716, Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 273-274.

por el contrario, lo ofrecen las matemáticas: «Si el origen del error está en las ideas defectuosas, o en las ideas mal determinadas, el de la verdad tiene que estar en las ideas bien determinadas. Las matemáticas nos ofrecen la prueba de ello. Sobre cualquier tema acerca del cual tengamos ideas exactas, bastan para que discernamos la verdad».²⁹

El lenguaje de las matemáticas es unívoco: a un determinado signo le corresponde un significado único e invariable. El lenguaje verbal, por el contrario, es polisémico y la literatura, o por lo menos cierto tipo de literatura, lleva esa característica hasta el paroxismo: en lugar de buscar la claridad, fomenta la confusión; en vez de aspirar a la claridad, tiende al hermetismo, hasta el punto de que su significado literal puede resultar incomprensible. Y ello, paradójicamente, funda su eficacia y su verdad *literarias*. Monterroso explica así esta aparente contradicción: «En cuanto a la oscuridad, ¿no hace pensar a muchos que lo que no entienden es más valioso que lo que se les ofrece por el lado de la sencillez y de la claridad? Si un error oscurece tal párrafo convirtiéndolo en algo misterioso y, por consiguiente, atractivo, ¿no es mejor dejarlo tal cual?»³⁰

Un ejemplo de este fenómeno, señala Monterroso, es el primer verso del canto VI del infierno dantiano: «*Papé Satán, papé Satán, aleppe!* del que nadie sabe bien a bien lo que quiere decir. Pero la verdad es que los especialistas huyen de él como del diablo, en la misma forma en que yo lo hago ahora».³¹ No es casual que Monterroso utilice el verso dantiano como epígrafe de su relato «Movimiento perpetuo» incluido en el libro homónimo, en el cual se pone de manifiesto la mutabilidad y el carácter indescifrable de los comportamientos humanos.

En la obra de Luis de Góngora la oscuridad no es un recurso puntual, como en la *Divina Comedia*, sino un elemento sis-

temático. La vaguedad, los equívocos y las metáforas, todo lo que, según los Ilustrados, constituye la materia misma del error, representa también la esencia misma de la poesía gongorina. Su oscuridad es directamente proporcional a la fascinación que ejerce. Así ocurre con la estrofa XI de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que Alfonso Reyes llamó «la estrofa reacia».³² En su texto «Los juegos eruditos» Monterroso ofrece una larga lista de críticos, desde el propio Reyes a Dámaso Alonso, que han tratado de elucidar su significado. Monterroso propone su propia solución al enigma, pero no sin antes exponer una larga serie de miedos a hacerlo:

- 1) Me estoy metiendo en terrenos peligrosos, que además no son los míos.
- 2) Es pretencioso tratar en un simple ensayo, y en media hora, de resolver un problema que ha durado cuatrocientos años.
- 3) Es casi imposible que ningún lector haya llegado hasta aquí, a pesar de las excusas, circunloquios y pequeñas bromas con que he querido suavizar el tema;
- 4) consecuencia de 1): tengo miedo.³³

Sin embargo, la principal objeción a su propio intento de interpretación viene dado al final del ensayo, cuando Monterroso se pregunta si tiene sentido explicar «lo que siempre hubiera preferido pasar sin explicación». Y concluye: «No; prefiero no hacerlo; ya no sería juego».³⁴ En efecto, si consideramos que en esa estrofa el poeta buscó deliberadamente la oscuridad, o, más aún, que cometió en ella un error que luego se negó tercamente a corregir,³⁵ cabe preguntarse si ofrecer una *solución* a la misma, al estilo de un problema matemático, no supone una traición a la obra gongorina y al espíritu mismo de la lectura, cuya principal característica para

29. Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 5, París, Durand, 1755, p. 910. La traducción es mía.

30. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 119.

31. *Ibid.*, p. 182.

32. A. Monterroso, *Triptico*, op. cit., p. 181.

33. *Ibid.*, p. 183.

34. *Ibid.*, p. 185.

35. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 118.

Monterroso, tal y como ha sido señalado ya por la crítica, es la de ser irreductiblemente plural.³⁶

Al igual que sucedía con *El Quijote*, las reflexiones a propósito de Góngora que Monterroso nos ofrece en sus ensayos tienen su correlato en un texto de Eduardo Torres: «El pájaro y la cítara (Una octava olvidada de Góngora)». El erudito de San Blas, con motivo «del cuarto centenario del nacimiento del bardo» se propone esclarecer el significado de una octava del *Polifemo*, y para ello hace gala de la misma desenfadada ignorancia que en su reseña de la novela de Cervantes. Así, al enfrentarse al primer verso de la octava («Templado pula en la maestra mano»), Eduardo Torres no duda en corregir «pula» por «pule», afirmando en una nota a pie de página: «“Pula” en versión original, por errata evidente».³⁷ Se trata, por supuesto, de una burla de la tendencia de los filólogos a corregir el texto original, pero también de un gesto con hondas repercusiones hermenéuticas. Torres modifica el texto a su antojo, enmendando al propio Góngora en función de su arbitraria interpretación del verso. Semejante atrevimiento puede resultar escandaloso, pero, ¿no hace en el fondo lo mismo cualquier lector? ¿No impone su lectura al texto sin importarle demasiado lo que el autor quiso o no quiso expresar? ¿No lo modifica de acuerdo con sus propios intereses, obsesiones y conocimientos?

Lo interesante aquí, como en el caso de «La reseña del Quijote», es que la lectura subjetiva de Torres coincide con el señalamiento de un error o una errata. No existe una lectura perfecta, parece decirnos Monterroso, porque tampoco ningún texto lo es. Un autor omnisciente, que supiera con absoluta precisión lo que quiere comunicar al lector y la manera exacta de conseguirlo, suscitaría un número de lecturas más limitado que un autor ambiguo, contradictorio, oscuro, falible. A lo largo de su análisis, Eduardo Torres reescribe el texto gongo-

rino sin atender a su condición de clásico, mostrando así que toda lectura es reescritura, es decir, *corrección*. Así, por ejemplo, el último verso de la octava «y al cuerno al fin de cítara suceda» se convierte, en la exégesis de Eduardo Torres, en «Suceda al fin: ¡Al cuerno la cítara!», es decir, «¡Al cuerno con la cítara, suceda lo que suceda!», en un exabrupto tan propio de carácter irritable de los españoles de aquel tiempo, como de la raza de los poetas en general, *genus irritabile vatum*, que decía el socarrón de Horacio».³⁸

Volvemos a encontrarnos con otra cita de Horacio. Aquí, claro está, no es tanto Góngora quien «duerme» como Eduardo Torres. De manera a todas luces abusiva, el literato de San Blas convierte la octava de Góngora en una manifestación de una de las obsesiones de Monterroso, el tema a la vez «tan atractivo» y «tan sin gracia» del escritor que no escribe o que renuncia a la literatura.³⁹ Cabría pensar que el error paródico de Torres resulta obvio, pero Monterroso, en su texto «Peligro siempre inminente» nos muestra lo contrario. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona escribe: «Por divertirse, escribe en broma tres cuartillas de falsa exégesis de una octava de Góngora. Acumula, atribuidos a un crítico de provincia, disparate tras disparate. Pasa todo en limpio. Está seguro de que cuantos lo vean no podrán contener la risa».⁴⁰ Sin embargo, la recepción del texto atribuido a Eduardo Torres no responde a las expectativas. Uno de sus amigos entiende la broma; otros dos la comprenden sólo a medias; el cuarto la toma enteramente en serio. En cambio, en el caso de su ensayo «en serio» sobre la «estrofa reacia», la proporción se invierte: «La somete a sus cuatro amigos. El primero niega la validez de la tesis; los otros tres se ríen divertidísimos y él se llena de vergüenza».⁴¹

El error de lectura, como vemos, no se produce sólo a consecuencia de la calculada oscuridad de un escritor como

38. *Ibid.*, p. 106.

39. A. Monterroso, *La oveja negra*, *op. cit.*, p. 75.

40. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, *op. cit.*, p. 137.

41. *Idem.*

36. Lía Ogno, «La oveja negra de la literatura hispanoamericana», en W. H. Corral (comp.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Era, 1995, p. 154.

37. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, *op. cit.*, p. 103.

Góngora, o de la ambigüedad de un Cervantes, sino incluso en el caso de los textos aparentemente más sencillos. El escritor da por supuesto que el lector va a comprenderlo, pero en muchas ocasiones (¿la mayoría?) no tiene por qué ser así. Monterroso no oculta su pesimismo acerca de las capacidades del lector medio: «La mayoría de los lectores son rebeldes, pero la mayoría de esta mayoría se rebela no contra lo malo sino contra lo bueno».⁴² Las consecuencias de este juicio son aún más vertiginosas que el comentario de Eduardo Torres sobre el burro de Cervantes: si la mayoría de los lectores se equivocan, entonces, como ocurrió con los dos textos de Monterroso dedicados a Góngora, el error puede ser considerado verdad y la verdad, error. Si autores y lectores yerran continuamente, la frontera entre ambas nociones se vuelve indiscernible y la literatura se convierte en el reino del error por excelencia. Y ello no concierne sólo a los clásicos, sino también, por supuesto, a la propia obra de Monterroso.

Monterroso o el arte de hacerse el dormido

La importancia del error en la poética de Monterroso queda patente desde el mismo epígrafe que abre *Lo demás es silencio*: la cita shakesperiana que da título al libro, en lugar de ser atribuida a *Hamlet*, se asocia a *La Tempestad*. Se trata de una grosera equivocación que tiene por efecto el colocar todo el libro de Monterroso bajo el signo de la duda. ¿Es un ignorante el autor? ¿Toma por tonto al lector? ¿O quizás, después de todo, la cita sea de *La Tempestad* y no de *Hamlet*? Preguntado por el sentido de esta *boutade*, que sin duda ha obligado a muchos lectores a buscar en un diccionario de citas, o en Wikipedia, Monterroso declara que más que de una *boutade* se trata de una maldad:

42. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 125.

Puse a prueba los conocimientos del lector. Pero desde que el libro se publicó hasta hoy, veo que también puse a prueba los de los críticos, que pasan por esa y otras cosas con la inocencia de quien camina sobre las aguas. Algunos se han referido al título como que sí, como que se trata de algo tomado de *La Tempestad*. Sospechando que eso podía suceder, al final el propio Eduardo Torres hace alusión a esa broma y habla de un encuentro de Prospero y Hamlet. Pero ni así.⁴³

De esta manera lo que, a primera vista, podría parecer como un burdo descuido del autor se convierte en una trampa. Siguiendo la metáfora horaciana, cabría afirmar que Monterroso se hace el dormido para poner al descubierto la somnolencia del lector. No es ni mucho menos el único ejemplo: ya hemos aludido a los deliberados «disparates» de Eduardo Torres acerca de Cervantes y Góngora, pero podríamos señalar muchos otros, como sus malas traducciones (*Nulla dies sine linea* se convierte en «Anula una línea cada día»,⁴⁴ el ya citado sexto mandamiento del escritor donde, además del sueño de Homero, se evoca «la vida tranquila» de Byron y la riqueza de Bloy.⁴⁵

Monterroso relaciona este recurso con su voluntad de escribir una narración «que pudiera ser disfrutada, primero, por un lector común medio, según lo que el texto dice literalmente; y, segundo, por otro que hubiera leído los mismos libros que yo».⁴⁶ Así formulada, la explicación parece apuntar a una forma de esnobismo: los errores, sólo detectables por un lector tan instruido como el propio autor, serían una forma de burlarse de la ignorancia del lector del montón. En realidad, tal y como declara Monterroso, «para mí cualquier lector es el lector ideal».⁴⁷ El objetivo no es excluir de entrada a un cierto

43. *Ibid.*, p. 170.

44. A. Monterroso, *Lo demás es silencio*, op. cit., p. 142.

45. *Ibid.*, p. 108.

46. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 171.

47. *Idem.*

tipo de lectores, sino incitarlos a adoptar una actitud más activa y vigilante. La inclusión de errores adquiere una dimensión irónica, en el primitivo sentido socrático del término. Del mismo modo que el maestro de Platón exhibía su ignorancia para que sus interlocutores cobraran conciencia de la suya propia, Monterroso finge equivocarse para poner a prueba las certezas del lector: Monterroso se hace el dormido para que el lector despierte.

La lucidez es tanto más necesaria cuanto que el error puede estar en cualquier parte, sobre todo donde uno no se lo espera. En su ensayo «Yo sé quién soy» Monterroso afirma que, cada vez que publica un libro nuevo, «las primeras llamadas telefónicas que recibo son de amigos míos para señalarme los tres o cuatro errores gramaticales, de información o de cualquier otra índole que han descubierto en las páginas de mi engendro». En la mayoría de los casos, esos presuntos errores revelan no serlo: «Y no es que uno (yo, o quien sea) no se equivoque nunca o nunca cometa errores; pero por lo general esos errores son los que los amigos ni siquiera sospechan y, claro, los que uno no les dará el gusto de reconocer». ⁴⁸ El error existe, pero el error no es el que parece. Ni siquiera el lector ideal de Monterroso, con todas sus lecturas auestas, puede estar tranquilo. Los dislates de Eduardo Torres son errores superficiales que actúan como recordatorio de otro error más profundo y difícil de discernir, oculto en las profundidades del texto.

La «Fe de erratas y advertencia final» que cierra *Movimiento perpetuo* subraya esta misma idea. Allí Monterroso, quizás recordando su experiencia como corrector de pruebas en México, nos advierte de que «en algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que este error ocasione al mundo es responsabilidad suya». ⁴⁹ La mayoría de los errores en la obra de Eduardo Torres eran errores «positivos»: una afirmación,

una traducción, una interpretación equivocadas. Aquí Monterroso nos recuerda que el error puede manifestarse también de manera defectiva, como falta o ausencia, y eso lo hace mucho más difícil de distinguir. ⁵⁰ La lectura atenta de la página en cuestión no revela el emplazamiento de esa coma ausente. El efecto es perturbador: el autor, en lugar de corregir el error, nos informa de su existencia, sin que el lector logre identificarlo. Una posibilidad es dudar de la buena fe del autor y pensar que se trata de una broma; también cabe dudar de la propia capacidad de lector para distinguir lo correcto de lo erróneo.

Ambas interpretaciones no son excluyentes: en la utilización de los errores y las erratas por parte de Monterroso hay mucho de chanza; no obstante, como siempre en su obra, el humor se nutre de los aspectos más problemáticos de la condición humana. Está claro que Monterroso no quiere convertir la lectura de sus textos en un juego de los errores destinado a halagar la inteligencia del lector cultivado. La coma ausente de la página 45 actúa como un símbolo de la impotencia de la mente humana, incluso de la más brillante, para reconocer el error. En la escéptica visión de Monterroso, la tontería y la inteligencia no están tan alejadas como se supone: «La inteligencia y la tontería se encuentran como en vasos comunicantes, en los que pasan constantemente de uno a otro; en ocasiones se repelen, pero por lo general se mezclan bien, y hace amistades, alianzas, matrimonios que la gente no se explica y de los que la gente dice cómo es posible». ⁵¹ En semejantes circunstancias es ilusorio pretender eliminar el error de la obra literaria. La actitud más inteligente, la que Monterroso busca suscitar en el lector, es una de permanente desconfianza: desconfianza

50. En un breve libro dedicado al tratamiento del error en la filología, Francisco Rico afirma que «la individuación del error en la transmisión impresa es todavía más ardua que en la manuscrita» puesto que «conspira tanto para engendrar variantes indistinguibles de las lecturas del autor cuanto para encubrir con enmiendas plausibles los errores del modelo». (F. Rico, *En torno al error: copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, p. 19.)

51. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 119.

48. A. Monterroso, *La vaca*, op. cit., p. 117.

49. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 151.

hacia la infalibilidad del autor, pero también hacia las capacidades hermenéuticas del lector. Lo menos errado, parece sugerir Monterroso, es ser consciente de que el error es inevitable. De nuevo, se trata de una actitud próxima al «sólo sé que no sé nada» socrático, aunque Monterroso no comparte el optimismo de la mayéutica socrática acerca del poder de la palabra para alumbrar la verdad. La verdad, en caso de existir, resulta inaccesible a los hombres y hasta a los animales —de existir, sólo un hipotético Dios la conocería—. Y ese Dios, como Homero, también da la impresión de dormir a veces.

El sueño de Dios

La imagen del «libro del mundo» es tan antigua como Occidente. En la Edad Media cristiana el autor del libro era, por supuesto, Dios. La concepción de un *autor* de la naturaleza omnisciente y todopoderoso, probablemente tenga algo que ver con el empeño de la filología por *corregir* los errores de los textos y establecer una versión lo más perfecta posible de las mismas. La idea de fondo, como ya apuntamos a propósito de Zenodoto y sus ediciones homéricas, era que el autor no se equivocaba nunca. Esa certeza, justificada en el caso de la Biblia por su origen divino, se extendió a todo tipo de textos, convirtiendo al autor clásico en un trasunto inconsciente de Dios.

En la «Fe de erratas y advertencia final» de *Movimiento perpetuo* la errata fortuita del linotipista amenaza con provocar un desequilibrio en el mundo. Se establece así también una equivalencia entre el plano textual y el plano cósmico de resonancias religiosas: alterar el texto (sagrado) supone perturbar el orden del cosmos. Esta advertencia, en el caso de Monterroso, es obviamente irónica: al igual que en su maestro Borges —«me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges»—,⁵² el «libro del mundo» no es un modelo de per-

fección, sino de caos. En el cuento de Borges «La biblioteca de Babel», el universo —«que otros llaman la biblioteca», nos recuerda el narrador en la frase inicial—,⁵³ está compuesto, en su inmensa mayoría, por libros que contienen «leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias».⁵⁴ Un cosmos indescifrable y confuso tiene su correlato en la amalgama incoherente de lo que, para la inteligencia de los bibliotecarios, no es más que una dilatada errata.

Este escepticismo acerca de la posibilidad de comprender el universo aparece expresado en uno de los textos más borgianos de Monterroso titulado, precisamente, «El mundo»: «Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso».⁵⁵ En lugar de comparar el mundo con la obra maestra de Dios, al modo medieval, Monterroso lo identifica con un simple proyecto o esbozo. Su posible perfección, para la mente divina, sólo se manifiesta al hombre como confusión y error.

De afirmar el estrecho vínculo entre la literatura y el error a denunciar la propia literatura como un error sólo hay un paso. Ello explica, sin duda, la reticencia de Monterroso a publicar y su fascinación por el tema del escritor que renuncia a escribir, recuérdense, por ejemplo, las fábulas «El mono piensa en ese tema» o «El zorro es más sabio». ¿Para qué esforzarse en comprender lo incognoscible? ¿Para qué añadir un texto forzosamente imperfecto a la abrumadora imperfección del mundo? Sin embargo, en la misma omnipresencia del error en la literatura, cabe encontrar una forma de justificarla. En la rúbrica «Tontería-inteligencia» de *La letra e*, Monterroso comprueba que en los diccionarios de filosofía «estos dos conceptos [...] son definidos en términos sublimes cuando se trata de la inteligencia, u omitidos cuando se trata de la falta de ésta en acción, o sea la tontería».⁵⁶ La filosofía y la ciencia, en su búsqueda de

53. J. L. Borges, *Obras completas*, op. cit., p. 465.

54. *Ibid.*, p. 466.

55. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 37.

56. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 120.

52. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 45.

inteligibilidad, de orden, de sentido, rechazan el error, lo evitan, lo reprimen. En cambio, «la literatura se ha ocupado siempre más de la tontería humana que de la inteligencia; es más, parece que la tontería es su materia prima».⁵⁷

En realidad, la materia prima de la literatura es el lenguaje y el lenguaje, la principal materia prima de la tontería. En la *Encyclopédie* se explica el origen del error por el hecho de que «sólo alcanzamos la edad de la razón mucho después de haber adquirido el uso de la palabra».⁵⁸ Expresiones, representaciones y conceptos (en una palabra: el idioma) se enraízan en nuestra mente antes de que la filosofía y la ciencia puedan poner orden. Pero: ¿acaso no es precisamente el lenguaje lo que funda nuestra humanidad? ¿No habría que deducir de ello que el error resulta una parte inalienable de nuestra identidad, tal y como nos recuerda el viejo adagio latino? La filosofía racionalista y la ciencia pretenden escapar de las limitaciones humanas y, para ello, tienen que establecer una línea divisoria entre la verdad y el error, entre la inteligencia y la tontería. Sin embargo, es sumamente posible que la creencia en esa línea divisoria resulte precisamente «una estupidez».⁵⁹ Sólo la literatura sería capaz de situarse en ese espacio genuinamente humano en que las fronteras entre estos dos conceptos resultan fatalmente borrosas.

Monterroso, siempre tan dispuesto a denunciar la vanidad y la insuficiencia de la literatura, es capaz también de hermosos panegíricos como el que cierra su evocación de Luis Cardoza y Aragón: «lo pasajero es eterno, las más grandes y solemnes verdades mentira, y la poesía, como dijiste perdurablemente, la única prueba concreta de la existencia del hombre».⁶⁰ La verdad y la mentira, el acierto y el error acaso sean inconfundibles para

una lejana divinidad, pero, la mayoría de las veces, resultan indistinguibles para los hombres. En cambio, los hombres son capaces de reconocer la belleza, el único rastro de su paso por un universo indescifrable.

57. *Ibid.*, p. 122.

58. D. Diderot y J. R. D'Alembert, *Encyclopédie, op. cit.*, p. 910. La traducción es mía.

59. A. Monterroso, *La letra e, op. cit.*, p. 121.

60. A. Monterroso, *La vaca, op. cit.*, p. 70.

BIBLIOGRAFÍA

Bloom, Harold, *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, Madrid, Trotta, 2009.

Borges, Jorge Luis, «Nota sobre el Quijote», *Realidad. Revista de ideas*, septiembre-octubre, 1947.

_____, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

Corral, Wilfrido H. (comp.), *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México, Era, 1995.

Diderot, Denis y D'Alembert, Jean le Rond, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 5, París, Durand, 1755.

González Zenteno, Gloria Estela, *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*, Madrid, Taurus, 2004.

Horacio, Quinto Flaco, *El Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones, traducida en verso al castellano por D. Tomás de Iriarte, oficial traductor de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, y archivero general del Supremo Consejo de Guerra*, Madrid, Benito Cano, 1777.

Monterroso, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

_____, *Movimiento Perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972.

_____, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Joaquín Mortiz, 1973.

_____, *Lo demás es silencio*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

_____, *La letra e*, Madrid, Alianza, 1987.

_____, *Tríptico*, México, FCE, 1995.

_____, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, Madrid, Alfaguara, 2001.

Pfeiffer, Rudolf, *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli, Gaetano Macchiaroli Editore, 1973.

Reynolds, L.D. y Wilson, N.G., *D'Homère à Erasme. La transmission des classiques grecs et latins*, París, CNRS, 1984.

Rico, Francisco, *En torno al error: copistas, tipógrafos, filologías*, Madrid, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

Righi, G., *Historia de la filología clásica*, Barcelona, Labor, 1967.

LAS LIMITACIONES ANIMALISTAS DE AUGUSTO MONTERROSO

JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA

El uso literario-creativo de la animalidad ha propiciado diferentes acercamientos a los linderos de un universo, a simple vista, contrastante, por decirlo de algún modo, particular. Amparado en los principios de una estética contextual, anotemos que ha sentado las bases necesarias para que se dé la revisión inmediata de un entorno disímil en el que la fauna se *espacializa*, dejando entrever uno o varios aspectos de la realidad en que vive y se desenvuelve a diario. Insistente, así, en la recuperación de un mundo dinámico, resume el argumento preciso de que, para efectos de que las *cosas* se representen a cabalidad, es necesario mostrar el dinamismo del entorno, ofrecer sus variables *biológicas*, en el empeño por vigorizar la imagen compleja de un lugar; de un lugar, en el mejor de los casos, *activo*, en el que se habrán de desarrollar los sucesos, y en el que, de igual modo, se habrán de revelar las fases protagónicas de un ente, hállese del ser humano o del animal.¹

1. Con respecto al tema de la *fauna y la literatura*, proponemos las siguientes lecturas: Carol J. Adams y Josephine Donovan (eds.), *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Durham, Duke UP, 1995; Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal*, Stanford, Stanford UP, 2004; Philip Armstrong, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, Nueva York, Routledge, 2008; Steve Baker, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000; John Berger, *About Looking*, Nueva York, Pantheon, 1980; Jonathan Burt, *Animals in Film*, Londres, Reaktion, 2002; Matthew Calarco, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, Nueva York, Columbia UP, 2008; Temple Grandin, *Animals in Translation*, Nueva York, Scribner, 2005; Randy Malamud, *Reading*

Cabe indicar que las precisiones planteadas a este respecto han sido variables, máxime si consideramos las posturas ideológicas que existen en torno a los rasgos físicos y simbólicos de la fauna; no obstante, es un hecho que si hablamos de los visos frecuentes de tal entidad, las variables se superponen fácilmente, revelándose estrategias creativas que 1) disminuyen el papel de un ser particular, o 2) lo potencian hasta alcanzar estadios inimaginables en el plano, cambiante-oscilante, de la expresividad. Variables, en dicha dirección, las perspectivas, se imponen diversos procedimientos de inclusión o de exclusión, perfilando las apuestas que un determinado autor hace al valorar la raigambre de un animal, visto o concebido en su contexto de movilidad, y establecer de esa manera las directrices de una literatura que percibe dos escenarios, en múltiples sentidos contrastantes: en principio, nos referimos a aquél en el que el elemento fáunico se desenvuelve de forma *natural*, no sólo manifestando lo que en esencia es, sino dando cabida a la indagación prominente de un escritor consciente y, por ende, seguro de que la realidad animal refiere una lógica propia y autónoma, que vale entender en cuanto tal; y, seguidamente, nos referimos también al escenario sombrío de una *limitación*, que pone al animal al servicio de la productividad, el comercio, la ciencia, la diversión, etcétera.

Sintetizando: planteamos que la representación literaria de la fauna exhibe dos caras de la misma moneda, y que así como expresa el interés por revelar, sensiblemente, las características de esta entidad, a la par manifiesta la cerrazón de una postura, de una posición, que entre otras cosas minimiza su papel, en virtud de que «el animal es aquello que a partir de lo cual por exclusión habrá de surgir lo humano, aquello que habrá de ser negado para que de ahí pueda emerger lo humano en sus rasgos más propios».²

Zoos: Representations of Animals in Captivity, Nueva York, New York UP, 1998; Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota, 2000.

2. María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal, «Introducción»,

Opuestas, se entiende, desde la raíz, convengamos en reiterar que ambas posiciones manifiestan los contrasentidos de una relación con la «otra mitad»: ³ es decir, de un vínculo *diferenciado* que a partir de los intereses que existan, o de los planteamientos que se precisen, repercute en la valoración positiva y o negativa de ese conjunto de seres distantes que son los animales: ⁴ entendamos, individuos no humanos cuyas interacciones se encuentran sujetas a situaciones imprevistas como el azar o las condiciones climáticas-ambientales. ⁵

Planteadas esta interpretación, creemos que es posible analizar el caso de *La oveja negra y demás fábulas*, del escritor Augusto Monterroso, pues descubrimos que el texto aborda el fenómeno de la animalidad con el fin de renovar los sentidos de

en María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal (coords.), *Filosofía, Literatura y animalidad*, México, Miguel Ángel Porrúa-UAEM, 2012, p. 5.

3. Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 204.

4. Para profundizar en la comprensión del vínculo Federico García Lorca-animalidad, consultar: Javier Hernández Quezada, «Notas sobre un bestiario en *Poeta en Nueva York*», *Argus-a*, IV, 14, 2014, 1-14, disponible en <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/notas-sobre-un-bestiario.pdf>

5. Mencionamos que la noción de animalidad que utilizaremos a lo largo del presente trabajo se desprende, en esencia, de las reflexiones que Gilles Deleuze y Félix Guattari vierten en su libro *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*: como es sabido, libro importantísimo para los denominados *Animals Studies* (De Koven) y donde ambos autores explican la manera en que dicha noción destruye los cimientos históricos del edificio antropocéntrico, cada vez que refiere los impulsos rizomáticos-liminales de su movilidad, y pauta un «devenir» que «no tiene otro sujeto que sí mismo» (Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 244); «devenir», a su vez (en palabras de María Luisa Bacarlett Pérez y Rosario Pérez Bernal), que *rompe* un «automatismo de la percepción en el lector», so pretexto de *conducirlo* a un «más allá de lo comúnmente aceptado y esperado, pues el animal literario, lejos de darnos una distinción clara y perfecta entre el hombre y la bestia, termina haciéndonos patente la zona de indiscernibilidad que existe entre uno y otro, por ende, su confusión e imbricación», en M. L. Bacarlett Pérez y R. Pérez Bernal, «Introducción», *op. cit.*, p. 9.

una tradición antigua, que viene de tiempo atrás: nos referimos a la de la fábula;⁶ esa tradición moralizante que trae a colación las *andanzas* de los animales, pero siempre para ilustrar un problema social y revelar su solución, es decir, para cambiar la mentalidad de los hombres y proponerle un deber ser (Bizarrí); por lo demás, entiéndase que el uso anecdótico-discursivo de los animales se debe a varios factores históricos y culturales que conviene retener, entre los que destacan (vistos a la distancia) los nexos que el lenguaje simbólico mantiene con el orbe natural: un orbe que, en el caso del mundo antiguo, se convierte en punto de partida para la descripción de las cosas, para la reiteración de una significación colectiva, mediante la cual se evidencia la «amplia sintaxis»⁷ de la realidad (particular-

mente, de la realidad material); al mismo tiempo, es obvio que esta vinculación se comprende mejor si tomamos en cuenta la presencia recurrente de la animalidad:⁸ una presencia, para el caso, cotidiana, ya que en el pasado el animal *estaba allí*, a la vista de todos, convertido en elemento *domado* (sometido) por la sociedad, en especial al utilizarlo como «medio de trabajo, como fuente de alimento, como medio de entretenimiento, como protección para el hogar o el territorio, como símbolo o instrumento sagrado de culto».⁹

De tal manera, bien haríamos en entender que para Monterroso el uso literario de la animalidad, en la mayor parte de su obra, se halla determinada por los principios de esta composición (la fábula), tal vez con el consabido argumento de que el escritor centroamericano lejos está de utilizar cabalmente el formato, concibiéndolo, únicamente, como medio para combatir el mal colectivo y civilizar a los hombres;¹⁰ de ahí que, visto lo visto y en nuestra opinión, resulte sencillo comprender la razón de que Monterroso ironice sobre diferentes situaciones que observa con regularidad y le hacen pensar en la precariedad añadida de aquellos sistemas de verdad que se asumen como eternos y, no obstante, se resquebrajan de inmediato tras

6. Sobre este punto, hacemos nuestro el sugerente argumento de Ana M. Patiño, quien afirma que el tratamiento «de los animales que protagonizan [los] escritos [de Monterroso] acerca más su obra a los ejemplares medievales y a las fábulas hindúes que a las griegas, como se puede deducir de la siguiente afirmación de Vossler sobre esta diferencia en las fábulas: “en las mejores fábulas griegas, los animales actúan y sienten como tal y como se desprende de su carácter y constitución naturales; en las fábulas hindúes, en cambio, se tienen la impresión de que se trata de hombres disfrazados, y que el papel de un lobo hubiera podido ser desempeñado con igual propiedad por un asno o un zorro” [...]. Monterroso ha señalado que el uso de los animales como personajes de sus relatos le permiten atribuirles todos los vicios humanos, sin que nadie se sentía ofendido. En los textos de *La oveja negra y demás fábulas* resulta claro este manejo de las figuras de los animales. Dentro de las mismas fábulas los animales son llamados también “gente”, “humanidad”; incluso en cuentos donde se establecen diferencias entre los animales y los humanos, como en “El perro que deseaba ser un ser humano”, tanto animales como humanos aparecen dotados de características similares a nivel intelectual, cognitivo y emocional». (Ana M. Patiño, «Crítica a la crítica en “Dejar de ser mono” de Augusto Monterroso», *El cuento en red. Revista electrónica de Estudios sobre la ficción breve*, 27, 2013, disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_hos-t=10&tipo=ARTICULO&id=9121&archivo=10-6309121nvi.pdf&titulo=CriticaalacriticaendejardesermonodeAugustoMonterroso consultado el 1 de septiembre de 2015, p. 23.)

7. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1998, p. 27.

8. Kenneth Clark, *Animals and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*, Nueva York, William Morrow, 1977, p. 17.

9. Germán Gutierrez, Diana R. Granados y Natalia Piar, «Interacciones humano-animal e implicaciones para el bienestar humano», *Revista Colombiana de Psicología*, Bogotá, D.C., 16, 2007, p. 164.

10. A continuación reproducimos la opinión contracanónica que Monterroso tiene de las fábulas: «En el mundo de hoy puede hablarse de la posibilidad de cualquier cosa. Por lo que hace a la literatura, creo que la posibilidad de las fábulas existe si uno pretende no moralizar con ellas [...]. Decir que una cigarra debe trabajar como una hormiga ha sido una tontería repetida durante siglos. La cigarra no cambiará. En todo caso, lo que debería cambiar sería la hormiga. Pero tampoco se puede caer siempre en este juego de poner las cosas al revés, de las paradojas fáciles, o de repetir la bella broma de que el cuervo no soltó el queso porque había leído a La Fontaine. Por desdicha, el cuervo siempre soltará el queso». (Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989, p. 33.)

ser confrontados con la batería de un «humorismo fácil pero siempre indirecto, que a fuerza de librarse de la obviedad y, burlándose de ella, hace pensar, y reír, como consecuencia de la comprensión».¹¹

Sobre este aspecto, bien vale la pena recordar las palabras de José C. Miralles Maldonado, para quien la literatura fabulística-animal de Monterroso pone especial atención en dos aspectos centrales, dignos de considerarse:

a) La literatura y los escritores (la creación y la herencia literaria, el escritor y su función social, etcétera): «me he interesado siempre —afirma el autor en *La letra e*—¹² y sobre todo [...] la literatura, la vida a través de la literatura, y dentro de ésta, el escritor, los escritores, sus vidas muchas veces más que sus mismas obras».

b) La crítica del mundo contemporáneo tanto desde una perspectiva socio-política como desde planteamientos ético-morales.¹³ Al igual que el resto de los grandes autores satíricos de la Literatura Universal (Horacio, Juvenal, Cervantes, Sterne y Swift, entre otros), Monterroso se embarca en la Cruzada contra la Gran Estupidez Humana, pese a estar convencido de la total inoperancia de la literatura como factor de cambio social: «La literatura —llega a decir—¹⁴ en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada [...] es tan inocua que incluso puede ser dañina».¹⁵

11. Jorge von Ziegler, «La literatura para Augusto Monterroso», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995, p. 48.

12. A. Monterroso, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 341.

13. Cf. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 342.

14. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 46.

15. José C. Miralles Maldonado, «La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Madrid, 23, 1, 2003, p. 250.

Para comprender esta concepción de la fábula supeditada a los patrones de una actitud pesimista, que desconfía de la transformación y del efecto colectivo, es importante considerar la propuesta estética de Monterroso: propuesta basada en la retorsión del significado, de la *obligación* que se perfila cada vez que se baraja, impaciente, el usufructo de una condición; si no, recuérdense las siguientes palabras del autor, quien afirma que «la literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada, suponiendo sinceramente que algún escritor pretenda cambiar algo»:

La literatura propiamente dicha (la poesía, la novela, el cuento, ese tipo de cosas) es tan inocua que incluso puede ser dañina; es el opio de la clase media y, como el cine, una fábrica de sueños, de representaciones armadas sobre el viento. No sé por qué tiene tanto prestigio, ni por qué a veces a los escritores se les pide y en muchos casos se les exige que hagan novelas como editoriales o poemas para derrumbar al tirano. Otra cosa es que el novelista, el poeta o el ensayista quieran hacerlo, para estar de acuerdo con el dicho (siguiendo este tono vulgar que he empleado hasta aquí de que soñar no cuesta nada).¹⁶

En función de estas líneas, y comprendiendo que para el autor de *Movimiento perpetuo* la creación literaria siempre ha de generar un «artificio sabio [...] y un estricto oficio intelectual»,¹⁷ hemos de convenir en la idea de que el uso monterrosiano de la fábula consiste en la ponderación de un señalamiento que aduce al caos de la sociedad, del entorno, del sistema jurídico, del campo literario, etcétera, señalando, así, la existencia de una crisis sistémica que carece de solución, y que impulsa a los seres humanos a refugiarse en el universo de la trivialidad. Bien se comprende entonces el porqué su mundo literario funciona como un mundo carnavalesco; como un mundo del revés, en el que el desorden y

16. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, op. cit., p. 37.

17. Ángel Rama, «Un fabulista para nuestro tiempo», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción...*, op. cit., p. 27.

la sinrazón se convierten en referentes cotidianos, y en el que, indiscutiblemente, él como autor se da cuenta de la situaciones que debe encarar.

Para aclarar esta cuestión, traigamos a colación las palabras del crítico argentino Saúl Sosnowski cuando afirma que, en el caso de Monterroso,

El ataque frecuentemente demagógico y simplista, cede al impulso de la inmediatez de toda confrontación y se dirige a la efectividad de una sutileza que percibe de soslayo las fisuras de entes monolíticos, de órdenes fastuosas que recaen en su propia vacuidad, de las conductas aceptables, de las buenas costumbres. Atacar al poder es dismantelar la vasta red que compagina sus alcances; es ir adentrándose en los esquematismos de las soluciones fáciles y las buenas (y a veces falsas) intenciones que demoran el deseo de hacer lo que no se puede y esconder aquello que se requiere; es también incursionar en lo acatado como orden mitificado e inalterable, es hurgar en los reductos que pueden des-ordenar, des-cubrir y plantear desde el vacío de la duda y la inseguridad de encarnar facetas imprevistas de lo cotidiano.¹⁸

Resulta evidente que, con la economía de recursos que la fábula brinda, Monterroso pone en entredicho la lógica imperante de los metarrelatos, excluyendo, por un lado, los esfuerzos denodados que existen en relación con las grandes empresas, y dejando entrever, por otro, el criterio manumisor que la expresión menor conlleva, encauzada al cuestionamiento de un deber ser impositivo e impersonal y, por encima de esto, dirigida a la creación de una literatura irreverente e incrédula, que hace del pesimismo su piedra angular y obliga al lector a entender que «la desesperanza» se «condensa [casi siempre] en dos rasgos que denuncia como líneas básicas en

el comportamiento social: el inmovilismo y la inversión de valores».¹⁹

Pero a todo esto, cabe preguntarnos, ¿dónde queda la animalidad, principalmente si atendemos a las visiones que Monterroso establece de los seres no humanos en el famoso libro de cuentos *La oveja negra y demás fábulas*? ¿Dónde queda, igualmente, la imagen fronteriza de los seres fáunicos, según una esquematización integral que obedece a los modelos del género y que, de fijo, condiciona y determina una *actuación*? ¿Dónde, a la par, la recuperación activa de un ente, no de un elemento secundario; la recuperación integral de un ser que encarna la diferencia y la singularidad?

Puntualmente, si respondemos a esta clase de preguntas es verdad que con dificultades encontraremos los ecos o las huellas de una «animalsonancia»:²⁰ término que, como sabemos, plantea el filósofo Jacques Derrida para evidenciar las implicaciones de la relación humano-fauna, y dar entender que, en este contacto, es habitual que se descubra la práctica de un discurso unidireccional, que impone la perspectiva del hombre por encima de la del animal; una perspectiva, desde luego, constreñida, que socava la interpretación de la otredad, que la adecua a parámetros selectivos, determinados por la lógica moderna de la productividad; es decir, en pocas palabras: una perspectiva utilitaria que refiere al ser no humano desde la mirada del consumo, de la reconversión, de la ganancia, puesto al servicio de una causa mayor: la del mercado. Esta situación, en consecuencia, hay que considerarla en el momento de tocar el caso de Monterroso, ya que si bien la crítica literaria lo ha señalado como uno de los representantes más importantes de la recuperación moderna del bestiario (en tanto formato unitario de representación fáunica), es notorio que la animalidad se encuentra atada a los intereses del escritor, consistentes, como

19. Francisca Noguero Jiméñez, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, p. 59.

20. Jacques Derrida, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008, p. 18.

18. Saúl Sosnowski, «Monterroso: la sátira del poder», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción... op.cit.*, p. 41.

señala Miralles Maldonado, en la indagación de «La literatura y los escritores» y en «La crítica del mundo contemporáneo tanto desde una perspectiva socio-política como desde planteamientos ético-morales».²¹

En relación con este aspecto, es lógico pensar que más de uno plantearía que el problema de base es de formato, no de actitud (Minardi); que el punto a tener presente es que hablamos de un género preciso, en el que el animal nunca ha sido importante, y en el que asimismo, y por esa razón, se le ha colocado en un segundo plano, a pesar de que sea el protagonista del texto, y de que el universo en el que se desenvuelve sea el del animal.²²

21. «En lo tocante a Monterroso y la fauna, hemos de indicar que en este autor es frecuente encontrar que el uso del animal, como personaje, es un uso estratégico, no *impulsivo*, ya que, a diferencia de Arreola, el centroamericano pretende centrarse en el hombre, exclusivamente; en el ser humano y sus defectos. Para Monterroso, pues, por lo que se desprende de la lectura de *La oveja negra*, lo importante poco tiene que ver con describir al animal, con observarlo atentamente, para conocer sus características y registrarlas de modo estético. En particular, le incumbe utilizar a este ente para hablar de los seres humanos, o de manera más específica, destacar algunas características propias de la humanidad que, desde su perspectiva, se comprenden mejor si se toman en cuenta las características biológicas y psicológicas de los animales. Monterroso, por ende, está lejos de celebrar lo fáunico, o de plantear invectivas en contra de quienes lastiman y reducen la animalidad a un asunto del mercado». (Javier Quezada Hernández, «De risas y bestiarios», *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Puebla, 45, 2012, p. 133.)

22. En este punto conviene recordar el acertado planteamiento de Iván Eusebio Aguirre Darrancou, quien afirma que si «bien las fábulas monterrosianas de *La oveja negra* [...] no pueden ser comprendidas [...] como un devenir-animal, Tito sí brinda a sus lectores claves de lectura, dispersas en los lugares más inesperados»: tal es el caso del texto *La vaca* (1998), en el que, captando finamente el eco de la «animalsonancia», el guatemalteco indica que «las vacas pueden ser utilizadas como símbolo de muchas cosas. Sólo es feo y triste ponerlas como símbolo de masedumbre y resignación». [Iván Eusebio Aguirre Darrancou, «Yo soy ellos: Augusto Monterroso y el arte del devenir animal», en Alejandro Ramírez Lámbary (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México,

Con todo, y para parafrasear de nueva cuenta a nuestro autor, el problema de la «otra mitad» *todavía está allí*, y tal situación supone que admitamos que en un libro como *La oveja negra y otras fábulas* el tratamiento fáunico presente algunas variables dignas de analizarse, y que, sin el afán de cuestionar el sentido que persigue (la sátira de lo social), nos permiten hacer otra lectura si se quiere colateral, tentativa, que revela la inexistencia de ese dinamismo semántico que es el «devenir animal»; que, a su vez, revela la prioridad de un uso, contrastante con el de otros que, en el caso de la literatura hispanoamericana, han trabajado con la temática y han ofrecido una estampa literaria de ésta; desde luego, pensamos en autores como Juan José Arreola (*Bestiario*, 1959) o José Emilio Pacheco (*Álbum de zoología*, 2010), en los que es fácil detectar el acercamiento festivo a lo animal, o si no festivo, sí respetuoso, sí dialógico, toda vez que ponen especial interés en aproximarse integralmente a la figura fáunica, sea aludiendo a los rasgos formales de sus fisonomía sea insistiendo en lo llamativo de tales rasgos.²³

En nuestra opinión, las *limitaciones* del animalismo que detectamos en *La oveja negra y demás fábulas* son las siguientes:

I. El planteamiento del animal como indiferenciación.

II. El planteamiento del animal como metáfora del ser humano.

Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 64.] De igual modo, y en idéntico tenor, no estaría de más mencionar, como expresión de esta «animalsonancia» monterrosiana, el libro *Movimiento perpetuo* (1972): libro en el que, a diferencia de *La oveja negra y otras fábulas*, el elemento fáunico (la mosca) adquiere otros significados, dando pie a reflexiones como la que sigue: «Hay tres temas; el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre. Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas, que son mejores que los hombres, pero no que las mujeres». (A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 9.)

23. Véase Javier Hernández Quezada, *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana*, Baja California, Universidad Autónoma de Baja California, 2014.

III. El planteamiento del animal como estereotipo.

IV. El planteamiento del animal como extensión de la mirada del hombre y

V. El planteamiento del animal como autodenegación.

A reserva de que enseguida describamos y expliquemos cada una de estas *limitaciones*, reiteramos la idea de que estamos ante el caso de un escritor que utiliza los recursos precisos de un formato y que su labor consiste, principalmente, en validar el(los) significado(s) que ha(n) permitido que los animales formen parte de un «mundo fábula», el cual funciona como un «laboratorio discursivo [...] en el que se nos permite explorar los límites de un sistema logocéntrico occidental».²⁴

Pero vayamos a lo nuestro, y detengámonos en el primer argumento:

El planteamiento del animal como indiferenciación. En el presente punto conviene señalar que Monterroso jamás subraya la especificidad del animal en relación con el espacio físico y los objetos que ahí se ubican, por situaciones diversas: pensamos en el desarrollo económico, la transformación material del entorno, la contaminación, la dependencia geográfica, etcétera. Digamos que, desde la óptica de Monterroso, el animal no es sino un ente indistinto, indeterminado, vago, que no resalta si se le compara con fenómenos *ocasionados por algo*, como la lluvia o la puesta del sol; o con objetos inertes que adquieren dinamismo y movilidad particulares gracias al ejercicio retórico del escritor (el ejercicio de la prosopopeya). Semejante planteamiento, sin duda, contribuye a que el animal se convierta en varias cosas: en primer lugar, en un ente *condicionado* que, como algunos fenómenos del mundo, no dependen de sí mismos para *avanzar*, si no de las coyunturas que surgen en derredor; en segundo, en un ente *objetivado* que, de la misma

manera que un pedazo de cristal, o un candelabro, obtiene vida luego de que el escritor le brinda un sentido distinto-fantástico en el marco de ese *trueque* subjetivo que renuncia a las acotaciones de la realidad. Textos que, de manera contundente, expresan lo anterior son «La fe y las montañas», «El espejo que no podía dormir», «El rayo que cayó dos veces», «La honda de David», «La humana conciencia» y «El monólogo del mal»; textos, en fin, en los que los utensilios, los estados de ánimo, los acontecimientos, son vistos y tratados como animales: seres que, confundidos, desfilan *sin identidad, sin mismidad*, por las avenidas monológicas del zoológico monterrosiano.

El planteamiento del animal como metáfora del ser humano. Las impresiones de Monterroso son claras en dicha materia; y semejante certidumbre supone una relación: aquella que vincula lo humano con lo animal, o viceversa; esto es, aquella que establece vínculos entre ambas categorías y, por lo tanto, posibilita una gestación: la de la metáfora y su «empleo positivo y productivo de la ambigüedad».²⁵ Monterroso, de tal suerte, no se encuentra en la labor explícita de indicar que el animal *es* el hombre, pero *sí* su proyección; vaya, que no busca subrayar los dejos de un *cambio*, pero *sí* aludir al detalle de que lo que se cuenta o se refiere es, al final, un esfuerzo por hablar de la humanidad, de sus problemas y defectos. Resulta claro, luego, que Monterroso establezca una relación metafórica entre dos especies, y que mediante tal labor logre su objetivo: evidenciar la precariedad de la humanidad, subrayar sus limitaciones y potenciales salidas de tono, entre otros esfuerzos por desnudar el mundo de lo social.

El planteamiento del animal como estereotipo. El ejercicio fallido de una comprensión, que ata variables interpretativas, hacen que la mirada de Monterroso se dirija al lugar común, lo que da como resultado la esquematización directa de una perspectiva que abona poco, o casi nada, a la extrañeza-singularidad del animal. Limitada en cuanto a recursos formales se

24. Rita M. Palacios, «De animales y significados: discursividades en la obra de Augusto Monterroso», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon...*, op. cit., 2013, p. 122.

25. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1998, p. 60.

refiere, indiquemos, se trata de una valoración que, inmediata, *objetiva* la realidad del ser no humano, hasta el punto de reducir-*comprimir* su posibilidad como figura literaria, asertiva y dialógica. Al final, es obvio que las consecuencias directas de esta empresa resulten más que contundentes, y se reflejen en la poca o casi nula consignación del animal, el cual se ve reducido de principio a fin; y no sólo eso: el cual se ve sometido a la lógica del estereotipo, aspecto que influye en su demérito, y en algo que se patentiza en esta reflexión: en el *fin* de la «otra mitad»: subrayamos, entidad limitada cuya extrañeza se ve diezmada por el poder envolvente de un discurso empático que, con frecuencia, desvirtúa las variables formales de la fauna justo cuando abona a la esquematización de un significado colectivo de fácil recepción. Textos modélicos, en ese orden de ideas, son «El conejo y el león» y «El mono que quiso ser escritor satírico»: textos en los que los animales jamás salen bien *librados*, ya que importa su supeditación y adecuación a los esfuerzos del escritor, consistentes en *bautizar* a aquellos seres que cumplen con un papel *legítimo* tras ser *catalogados* como figuras de dicción.

El planteamiento del animal como extensión de la mirada del hombre. La denegación de la realidad animal supone el ejercicio de una implantación: el de la mirada de ese autor-fabulista (Monterroso) que, influido por sus deberes estéticos, pasa por alto la perspectiva y la voz animales, a fin de imponer la suya (la voz del monólogo) y modificar, conscientemente, no sólo el matiz de una percepción, sino de un sentido; digámoslo así: de un sentido natural, no simbólico, no cultural, ajeno a los acuerdos de la colectividad. Hablamos, en consecuencia, de una perspectiva que es suplantada *ab origine* por las necesidades creativas que existen y obligan al escritor a suprimir la entidad animal, para establecer después la del hombre, la del ser humano, de acuerdo con la costumbre que reclama el *modelo* y la cual se impone como categoría de verdad. De buenas a primeras, esto presupone una obviedad: la *desaparición* del animal, pues si bien es cierto que siempre *está allí*, participando en el

desarrollo del relato, sus actos y desenvolvimientos son los de alguien más: básicamente, los de una figura extraña que poco o nada tiene de animal. En síntesis: Monterroso utiliza a los seres no humanos para referirse a los seres humanos con la certeza de que tal labor contribuye al sostenimiento y desarrollo del género (la fábula).

El planteamiento del animal como autodenegación. Cuentos como «El perro que deseaba ser un ser humano», «La mosca que soñaba que era un Águila», «La Cucaracha soñadora», «La Rana que quería ser una Rana Auténtica», entre otros, son el ejemplo cabal de que para Monterroso el abordaje de la fauna también supone la reflexión irónica del ser. Reflexión, tal vez, que lo impulsa detenerse en la revisión de un tópico: el de la crisis de la identidad, esa lamentación que, sabemos, obliga a los sujetos (los hombres-las mujeres) a cuestionar lo que son y a asumir una actitud diferente-particular que les permite denegar su mismidad. Los animales de Monterroso, en esta tesitura, actúan contra sí —contra lo que se espera de ellos—, bajo el criterio ¿anodino? de que no están en paz consigo mismos, y de que además se vuelve necesario mostrar aspiraciones mayores, que los ubiquen en un mundo diferente, próximo al del deber ser. Animales diezmadados, quejicosos, que buscan *la* transformación: en esencia, son seres angustiados que violentan su realidad, que permiten, además, la valoración del *otro*, a partir del análisis de los dilemas que deben afrontar tras padecer las limitaciones de su corporeidad y actuar y desenvolverse en función de un determinismo irredimible que los hace sufrir. Por eso es que Monterroso insiste en la concepción de personajes infelices que, sí, es verdad, remedan al ser humano, en sus actos y deseos, en sus actitudes y miserias; pero que, al final, reflejan los visos de una incapacidad para lidiar tranquilamente con los demonios de la frustración.²⁶

26. Siguiendo las ideas de Aguirre Darancou, estos animales se encuentran en «un proceso erróneo de devenir-animal a partir de cambiar o negar su naturaleza [...]». Éstos son animales que apuntan hacia un devenir, aunque cada fábula cuenta un momento de desvío al seguir atados

Insistimos en que Monterroso –por momentos– es un escritor inmune, sordo, rejejo al eco *animalsonante*, y tan lo es que las *limitaciones* que hemos esgrimido demuestran, nos parece (o eso pensamos), que su zoológico literario *La oveja negra y otras fábulas* es la evidencia contumaz de que actos como el de *traer a colación* animales *previsibles* lejos están de potenciar una representación substancial desde el punto de vista de la ficcionalización.²⁷

Sostenida en el escrutinio de las *limitaciones* fáunicas de *La oveja negra y demás fábulas*, nuestra lectura lleva a la conclusión de que, independientemente de las intenciones que existan, la *reducción* que Monterroso hace de la «otra mitad» en este libro colige la puesta en marcha de un discurso cerrado, de un discurso monológico, imposibilitado para realzar la animalidad.

En el mejor de los casos, comprendemos que, fiel al espíritu de la tradición, Monterroso pondera lo animal como fundamento de la humanidad, como metáfora de ésta, especialmente porque comprende que el objetivo es rejuvenecer una poética antiquísima, que se debe transformar, antes que celebrar y festejar la estampa salvaje de la fauna y su espacio de movilidad: en suma, ese «otro lado del discurso» que sin «considerar desde el exterior cuánto [puede] tener de singular, de temible», nos muestra su aspecto más «maléfico»;²⁸ o mejor: su aspecto más dañino y *anti-animalsonante*.

a una concepción unitaria del ser». (I. E. Aguirre Darrancou, «Yo soy ellos...», *op. cit.*, p. 66.)

27. Texto, en definitiva, *enjaulador*, que impide ver de cerca el universo complejo de lo fáunico-natural: señalemos, *La oveja negra y otras fábulas* excluye, minimiza, reduce, descarta algo que bien podría resultar atractivo (la fauna); algo que, en función de sus posibilidades, bien podría abonar al desarrollo de una literatura sensible, proactiva, capaz de mostrarnos otros aspectos de la realidad, y no lo que en esencia hace: borrar la imagen del otro y reducirla hasta su mínima expresión.

28. M. Foucault, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 2005, p. 12.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Carol J. y Donovan, Josephine (eds.), *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Durham, Duke UP, 1995.

Agamben, Giorgio, *The Open: Man and Animal*, Stanford, Stanford UP, 2004.

Aguirre Darrancou, Iván Eusebio, «Yo soy ellos: Augusto Monterroso y el arte del devenir animal» en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Armstrong, Philip, *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*, Nueva York, Routledge, 2008.

Bacarlett Pérez, María Luisa y Pérez Bernal, Rosario (coords.), *Filosofía, Literatura y animalidad*, México, Miguel Ángel Porrúa-UAEM, 2012.

Baker, Steve, *The Postmodern Animal*, Londres, Reaktion, 2000.

Berger, John, *About Looking*, Nueva York, Pantheon, 1980.

Bizarri, Hugo O., «El *Esopete ystoriado* y las teorías sobre la fábula», *Acta poética*, México, 32, 2, 2011.

Burt, Jonathan, *Animals in Film*, Londres, Reaktion, 2002.

Calarco, Matthew, *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, Nueva York, Columbia UP, 2008.

Clark, Kenneth, *Animals and Men: Their Relationship as Reflected in Western Art from Prehistory to the Present Day*, Nueva York, William Morrow, 1977.

De Koven, Marianne, «Guest Column: Why Animals Now?», *Publications of the Modern Language Association of America*, 124, 2, 2009.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Derrida, Jacques, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1998.

_____, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 2005.

García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 2003.

Grandin, Temple, *Animals in Translation*, Nueva York, Scribner, 2005.

Gutierrez, Germán, Granados, Diana R. y Piar, Natalia, «Interacciones humano-animal e implicaciones para el bienestar humano», *Revista Colombiana de Psicología*, Bogotá, D.C., 16, 2007.

Hernández Quezada, Javier, «De risas y bestiarios», *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, Puebla, 45, 2012.

_____, «Notas sobre un bestiario en *Poeta en Nueva York*», *Argus-a*, IV, 14, 2014, 1-14, disponible en <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/notas-sobre-un-bestiario.pdf> consultado el 10 de junio de 2015.

_____, *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana*, Baja California, Universidad Autónoma de Baja California, 2014.

Minardi, Giovanna, «Los microrrelatos de Augusto Monterroso:

una lectura anticanónica de la fábula», *Orillas*, 2, 2013, disponible en http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/05Minardi_rumbos.pdf consultado el 2 de septiembre de 2015.

Malamud, Randy, *Reading Zoos: Representations of Animals in Captivity*, Nueva York, New York UP, 1998.

Miralles Maldonado, José C., «La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere*», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, Madrid, 23, 1, 2003.

Mizuta Lippit, Akira, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Minneapolis, University of Minnesota, 2000.

Monterroso, Augusto, *Viaje al centro de la fábula*, México, Era, 1989.

_____, *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Madrid, Alfaguara, 1998.

_____, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Suma de Letras-Punto de Lectura, 2000.

_____, *La vaca*, Madrid, Alfaguara, 1999.

_____, *Movimiento perpetuo*, Madrid, Alfaguara, 1999.

Noguerol Jiménez, Francisca, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

Palacios, Rita M., «De animales y significados: discursividades en la obra de Augusto Monterroso», en Ramírez Lámbarry, Alejandro (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Patiño, Ana M., «Crítica a la crítica en “Dejar de ser mono” de Augusto Monterroso», *El cuento en red. Revista electrónica de Estudios sobre la ficción breve*, 27, 2013, 18-26, disponible en http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=10&tipo=ARTICULO&id=9121&archivo=10-6309121nvi.pdf&titulo=CriticaalacriticaendejardesermonodeAugustoMonterroso consultado el 1 de septiembre de 2015.

Rama, Ángel, «Un fabulista para nuestro tiempo», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI, 1998.

Sosnowski, Saúl, «Monterroso: la sátira del poder», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Ziegler, Jorge von, «La literatura para Augusto Monterroso», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

APROXIMACIONES A LA OBRA DE AUGUSTO MONTERROSO: LA LÓGICA Y EL BINARISMO

JOSEPH WAGER

La verdad convive con lo correcto y lo incorrecto.

E. E. CUMMINGS

*Introducción*¹

Para el crítico e historiador peruano José Miguel Oviedo, la obra de Augusto Monterroso es «una de las más ejemplares, depuradas y placenteras que pueden encontrarse hoy en la literatura hispanoamericana».² A pesar de estos atributos, que insinuarían que la obra de Monterroso es de lectura fácil, el carácter fragmentario de la misma y su diversidad de géneros literarios se prestan para todo menos para una comprensión fácil. Pero si la obra de Monterroso es al tiempo ejemplar, depurada y placentera, tanto como compleja, híbrida y fragmentaria, es lícito preguntarnos ¿cómo abarcar la obra del autor?

En Monterroso todo está afectado de dispersión. Si lo buscamos como ciudadano hondureño dado que nació en Tegucigalpa, estaríamos equivocados, pues se mantuvo fiel a su pasaporte guate-

1. Los pasos preliminares de este texto fueron desarrollados en una ponencia presentada en el XI Congreso del IILI en el Colegio de México (junio de 2014) y expuestos por escrito en una versión anterior en *Revista Ágora*, México, núm. 5, julio, 2015, pp. 23-28.

2. José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo IV: De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001, p. 254.

malteco. Tampoco podemos quedarnos en Guatemala, pues se trasladó a vivir en México como exiliado desde 1944 hasta el día de su muerte (7 de febrero de 2003). Con sus archivos pasa igual, si los buscamos en su tierra natal, nos dirán que vayamos a los Estados Unidos, a la Universidad de Princeton en donde se encuentra la parte principal de su legado. Pero no todo está allí. Algunos documentos nos harán desplazarnos hasta el norte de España (la Universidad de Oviedo). Aún la forma de llamarlo acusa dispersión: los críticos nunca se pusieron de acuerdo en cómo deberían tratarlo, si con el respetuoso trato de usted, reservado a las autoridades, si el familiar tú o si el distante él de la tercera persona. Y esto aun sin considerar los nombres que él mismo se asignaba a través de sus *alter egos*. Esta dispersión que aqueja al autor y a su legado afecta también a su obra, con lo que se crea un *efecto espejo* entre ésta y su autor.³

Afirmamos que la dispersión geográfica y la confusión lingüística que afectan la vida y obra de Monterroso no son fortuitas. El titubeo ante el pronombre/nombre propio idóneo para nombrarlo, recalca el hecho de que estamos ante un escritor escurridizo. De hecho, Alejandro Lámbarry, en «Augusto Monterroso in the Latin American Literary Field», demuestra el rumbo poco común que el guatemalteco tomó para llegar a influir en el campo literario. Dicho rumbo, poco común, es parte central del análisis que acometo en este ensayo, el cual es un trabajo que se propone, como estrategia central, una lectura del antibinarismo y de la lógica expuesta en las obras literarias de Monterroso. En otras palabras, el objetivo de este trabajo es argumentar que hay una unidad en la obra de Monterroso; unidad que se caracteriza por un pensamiento antibinarista, un cuestionamiento a la lógica y un énfasis en lo político y lo íntimo. Arguyo que el pensamiento antibinarista es una clave para leer a Monterroso porque conduce a una visión holística de este autor y, además, permite articular el quehacer detrás de esta obra dispersa y hasta contradictoria en la superficie. Estos

3. Por ejemplo, este último distingue entre la política de Monterroso y la revolución de Tito (el apodo de Monterroso).

aspectos (dispersión-contradicción) forman parte de las lógicas que rigen su obra, y merecen ser resaltados, a mi modo de ver, para evitar «el repertorio manido de temas (la ironía y el humor sobre todo)» en el que suelen caer los estudios sobre Monterroso.⁴

Para empezar, conviene establecer qué entendemos con el concepto de *binarismo*. Un binarismo necesariamente consiste en dos partes que son, con frecuencia, opuestas. El sentido de cada una de ellas depende del de la otra. El ejemplo clásico sería el del binarismo bueno y malo: forman un par cuyo sentido es constituido sólo en cuanto exista ese par (*bueno* no significa nada sin que haya *malo*). La lógica, *i.e.* la forma de pensar, el razonamiento, que muchas veces es concomitante a los binarismos, además de ser una forma negativa de construir sentido, fácilmente conduce a una jerarquía entre los dos términos del binarismo: bueno = deseable; malo = no deseable. Planteo que Monterroso subvierte esta forma de pensar, por lo general, indirectamente, es decir, *performa* un razonamiento que no es binarista o muestra el peligro de recurrir a cualquier binarismo. Para decirlo con sus palabras: «Entre la gallina y el huevo existe la duda de quién fue primero. A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca».⁵ ¿A dónde voy con esto? Busco formular una visión crítica que está latente en Monterroso y que permite vislumbrar un hilo conductor en su obra. Es decir, me propongo explorar, para someter a crítica en la obra estudiada, la lógica binaria, específicamente el binarismo «literatura/vida», el cual, reconoczo, no es un binarismo en la acepción clásica; de hecho

4. Véase Ignacio M. Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 128.

5. Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 12.

muchos de los binarismos aquí comentados tampoco lo son. Sin embargo, cobran fuerza si pensamos en la jerarquía (*i.e.* vida sobre literatura) y la relación «mutuamente exclusiva» que se implica en ellos (*i.e.* literatura como algo que no es vida, una expresión verbal que se basa en o busca trascender la vida, pero, como el binarismo literario del *doctor Jekyll* y el *señor Hyde*, proscribire la convivencia de ambas partes).

En pos de forjar esta visión, Monterroso convierte la clásica pregunta «¿cuál vino primero, el huevo o la gallina?» en «¡Primero las moscas!» Al hacerlo, reformula la relación entre la forma y el contenido. La obra de Tito socava o critica la inclinación humana a enmarcar el mundo en términos de sistemas binarios. Para poner en evidencia lo ridículo que resulta el pensamiento binario en el cosmos monterrosiano,⁶ expandamos la cita del párrafo anterior: «Es más fácil que una mosca se pare en la nariz del papa que el papa se pare en la nariz de una mosca».⁷ Después de preguntar cuál vino primero, huevo o gallina, Monterroso juega con la imagen de una mosca, una nariz y el papa. Emplea una figura retórica conocida como anti-metábola. Pese a que Monterroso hace un salto completamente «ilógico», suaviza la transición por medio de una estrategia textual/retórica. Lo crucial: Monterroso hace lo anterior para demostrar cómo el pensamiento lógico es fácilmente subvertido por la retórica, de tal modo que es capaz de anular el impacto de la lógica. Dicho de otro modo, Monterroso hace presente lo absurdo con la exposición lógica, a tal grado que vemos cómo caemos fácilmente en la misma trampa en nuestras vidas cotidianas. Con estrategias como ésta en mente podemos analizar la primera oposición binaria: literatura y vida.

6. La esposa de Monterroso, Bárbara Jacobs (una gran escritora), cita a Erik Satie para evidenciar la misma idea: «¿Qué prefieres: música o jamón?» (Bárbara Jacobs, *Atormentados*, Alfaguara, México, 2002, p. 29.) Es decir, se emplea una pregunta casi inconcebible que se burla de la forma binaria para demostrar las desventajas de pensar en términos de exclusión mutua y en términos de oposiciones que, a menudo, son falaces.

7. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, *op. cit.*, p. 12.

*Nubes, literatura y vida:
solamente lo fugitivo permanece y dura*⁸

En primer lugar, trataré los binarismos «literatura/vida» y «forma/contenido» a través de la imagen de las nubes y las palabras de Quevedo: «solamente lo fugitivo permanece y dura». En *Los buscadores de oro*, su «autobiografía», Monterroso nos toma de la mano mientras recorremos los recovecos de su memoria. Si bien no somos lectores tan ingenuos como para seguirlo al pie de la letra cuando enfatiza lo vívido de su recuerdo de cosas y lugares a expensas de nombres propios (sobre todo si tenemos en cuenta sus palabras precisas en torno a los dos objetos de su deseo: la niña que lo cautivó con visiones del mundo debajo de su faldita y la niña que lo enamoró con sus bailes y canciones como actriz itinerante), no podemos desconocer el hecho de que elija las nubes como el núcleo de la descripción de la casa de su niñez:

Recuerdo el exterior, la fachada y el color violeta pálido del interior de nuestra casa como si la viera hoy mismo [...] de mi infancia hondureña visualizo vivamente espacios y lugares... pesadas carretas de bueyes cargadas de caña de azúcar moviéndose con perezosa lentitud en el traspatio de una casa de hacienda en el mediodía caluroso, y en el que una vaca me ve pasar mientras rumia su pasto [...] y, con mucha precisión, nubes, nubes muy blancas o plateadas desplazándose con majestad en el cielo abierto; y en relación con estas nubes algo para mí muy importante: unos versos que las establecieron de manera simbólica en mi memoria, pero el nombre de cuyo autor he olvidado: Las nubes con sus formas caprichosas/ revolando impelidas por el viento/me hicieron meditar por un momento/en la efímera vida de las cosas. Desde entonces aquellas nubes de verdad, y estas otras literarias de contornos cambiantes moviéndose entre sus propios adjetivos y vocales acentuadas, han sido tenazmente fieles en mi recuerdo.⁹

8. Homenaje a Francisco de Quevedo.

9. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, Barcelona, Anagrama, 1993,

Su memoria se constituye a partir de «las nubes de verdad» y de «estas otras [nubes] literarias». En lugar de oponerse, estos dos aspectos (el literario y el vivencial) conviven en él. Es más, durante una entrevista en 1981, Monterroso no se auto-denominó escritor, sino alguien cuya «vocación [es la] de ver las nubes».¹⁰ Recurre al epítome de lo transitorio, las nubes: ellas se mueven permanentemente, se forman y se deforman, y se desvanecen eternamente. Al parecer, ellas reflejan el camaleónico entorno que circundó la juventud de Monterroso. Me refiero a los frecuentes trasteos entre Tegucigalpa y Ciudad de Guatemala, las estancias en diversas casas en Guatemala debido a la inestabilidad económica de su familia, el trabajo diplomático en Bolivia, y el exilio en Chile y México. Digo al parecer, porque a pesar de los hechos descritos siempre hay algo constante en la vida de Monterroso: la literatura. En medio de una vida errante, por razones económicas y políticas, su cabeza descansaba cada noche sobre la literatura.

Para profundizar en este argumento, vale la pena revisar el texto «Lo fugitivo permanece y dura» de *La palabra mágica*. Sin importar que el supuesto objetivo del escrito sea hablar de Quevedo en aras del renovado interés que promovieron los cuatrocientos años de su nacimiento, quiero destacar tres momentos: i) «una larga tarde lluviosa» en la cual Monterroso estaba sumergido en una conversación con un profesor inglés especialista en el poeta español; ii) la historia literaria de las famosas palabras de Quevedo «huyó lo que era firme,/y solamente lo fugitivo permanece y dura»; iii) una referencia a San Blas, ciudad ficticia de la que es oriundo el personaje monterrosiano Eduardo Torres.¹¹ Lo fugitivo permanece y dura y es equiparable a la fugaz tarde lluviosa con el profesor inglés, al paso de versos de Janus Vitalis, a Quevedo y luego a Samuel Johnson, y también a la vida de la ciudad provincia de San Blas; momentos

p. 45. Las cursivas son mías.

10. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, UNAM, 1981, p. 76.

11. A. Monterroso, *La palabra mágica*, México, Era, 1983, p. 82.

efímeros que, no obstante, perviven en el recuerdo. Este proceso comienza a retratar la disolución del binarismo literatura/vida dado que ninguna de las dos se subordina a la otra.

De la misma manera, el recuerdo de Monterroso que surge a partir de un poema de Rimbaud demuestra que para él la literatura no se limitaba a una sola faceta de la vida:

En casa aquellas letras, no todas pero por lo menos sí las vocales, me esperaban en forma de cubos de madera de diferentes colores. Cuando pasado el tiempo, siendo ya mayor, leí el soneto *Voyelles* de Arthur Rimbaud, que comienza: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles* que mis compañeros aprendices de escritores como yo consideraban como una genialidad del poeta [...] y como una terrible falta de imaginación de mi parte, yo recordaba y veía con claridad la forma, el tamaño y el color de cada una de las vocales cúbicas de mi infancia, y sostenía que Rimbaud sólo hacía alusión a los colores de las vocales de *sus* cubos.¹²

Las letras de la vida *real* y las de la *literatura* se confunden, igual a la disolución de la frontera entre las nubes del cielo centroamericano y las nubes poéticas. Alan Mills pregunta respecto a la obra de Monterroso, «¿El espacio exterior es eso que está afuera del libro?»¹³ Para elaborar una respuesta a esta pregunta, traemos a colación las palabras del académico norteamericano Mark Wigley en su libro *The Architecture of Deconstruction*:

El espacio de un edificio está construido para encerrar algo que nunca debe aparecer dentro de ello. El recinto visible, la definición de un espacio con paredes que hace visibles las cosas tanto por dentro como por fuera, es ante todo un mecanismo de ocultación que vela el otro tipo de espacio habitado por el otro prohibido, o, más precisamente, vela un espacio

12. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, op. cit., p. 41. Las cursivas son mías.

13. Alan Mills, «La letra T (Los apuntes del tucuzín)», en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon...*, op. cit., p. 33.

que es en sí mismo el otro en la medida en que trastoca la lógica de habitar.¹⁴

En la descripción de la infancia de Monterroso y la de las letras de Rimbaud, la literatura desempeña un papel imprescindible, puesto que la vida *real*, afuera, trae a Monterroso a la literatura y en la literatura lo trae a la vida *real*.¹⁵ De ahí la pertinencia de la cita de Wigley —si la literatura fuese a ocultar la vida, o viceversa, Monterroso se esfuerza por dismantelar esta ocultación por medio de la disolución de la distinción entre ambas—. Por consiguiente, la literatura es el hilo conductor de la obra monterrosiana, la cual se fusiona con la vida.

Del mismo modo que desmonta del binarismo «literatura/vida», Monterroso cuestiona la distinción entre «forma/contenido». Dos ejemplos plasman lo anterior. El primero subyace en la actitud del guatemalteco hacia Vladimir Nabokov. Sus palabras no son nada ambiguas: durante la lectura de *Lectures on Don Quixote* de Nabokov, Monterroso dice que «por momentos se me va volviendo repugnante, me propongo rebatirlo, demolerlo, hacerlo confesar su ignorancia...»¹⁶ Mas, ¿qué está en juego? Postulo que se debe a que el ruso insiste en que «la literatura no es un patrón de ideas sino un patrón de imágenes. Las ideas no importan tanto frente a las imágenes y la magia de un libro».¹⁷ Así se reduce *El Quijote* a una serie «mágica» de

14. Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge MA, MIT, 1993, p. 56. Las traducciones de textos en inglés son mías.

15. Hay un contraste evidente entre lo florida que es la descripción de la niñez y la relativa austeridad del pasaje sobre las letras de Rimbaud. Podemos atribuir esta diferencia en el uso de adjetivos al hecho de que el recuerdo de las nubes evoca el poema sobre las nubes, mientras que la escasez de adjetivos tiene que ver con el poema de Rimbaud transportándolo a su niñez, donde jugaba con la imprenta de su padre.

16. A. Monterroso, *La letra e: fragmentos de un diario*, México, Era, 1987, p. 179.

17. Vladimir Nabokov, *Lectures on Russian Literature*, Fredson Bowers (ed.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1981, p. 10.

«imágenes,» que se fundamenta sobre el pensamiento binarista: las ideas *versus* las imágenes. Sin embargo, podemos afirmar que a partir de una lectura de Monterroso, esta división representa un sinsentido. Por lo tanto, acerca de Nabokov y sus «lecciones», Monterroso, con un giro brillante, observa que «la inteligencia se casó una vez más con la tontería».¹⁸

El segundo ejemplo viene a colación gracias a unas palabras sobre Nabokov. Es una cita de André Gide que Monterroso también incluye en *La letra e*: «Yo quería este lenguaje más pobre aún, más estricto, más depurado, ya que estimaba que el adorno no tiene otra razón de ser que la de esconder algún defecto, y que sólo el pensamiento no lo suficientemente bello debe temer la desnudez perfecta».¹⁹ El premio Nobel habla específicamente de prescindir de imágenes, metáforas, en la literatura. ¿Escribe Monterroso así? ¿Por qué incluye esta cita en su diario? La respuesta se relaciona con el binarismo forma/contenido que antes he mencionado. Tengamos en cuenta que Monterroso fue un aficionado a las yuxtaposiciones y que las desplegó con acierto, en ese sentido es posible que la «desnudez perfecta» de la que habla Gide parezca una disonancia que merece ser recalcada para Monterroso. A primera vista, esta combinación nos complace, nos llena de la nostalgia de un tiempo de escritura edénica sin los paramentos de los escritores contemporáneos y sus adornos vulgares, sus giros lingüísticos, etcétera, una forma que muchos ven en la brevedad de los textos de Monterroso (pensemos en las palabras de Oviedo: escritura placentera y depurada). Sin embargo, el guatemalteco no sólo emplea la cita de Gide para desnudar la importancia de elegir bien la palabra, sino que además le sirve para exponer lo erróneo de depender del pensamiento binarista, en este caso la escritura elaborada/la pura (por ejemplo la escritura supuestamente elaborada de Carpentier en *El siglo de las luces versus* la supuestamente pura de Kerouac en *En el camino*). De hecho, no es una mera coincidencia que, en la página anterior a la que contiene la cita

18. A. Monterroso, *La letra e, op. cit.*, p. 179.

19. *Ibid.*, p. 178.

del francés, Monterroso fustigue a Vladimir Nabokov (véase el párrafo anterior) y se mofe de la inhabilidad de una máquina de entender las sutilezas literarias. Aun más, Monterroso lamenta la imposibilidad de la innovación en la literatura y la tendencia a clasificar los errores humanos como tonterías y los errores de máquinas como fracasos.²⁰ Así, tanto el estilo de Monterroso, como el contenido de su obra, conducen a una discusión sobre los binarismos.

La literatura monterrosiana indaga sobre la problemática división entre literatura y vida, forma y contenido. La afición de Monterroso por Luigi Pirandello²¹ y su *Seis personajes en busca de autor*, en la cual se borra la frontera entre personaje y audiencia, es dicente: se desmantela el binarismo «escribir/vivir» para establecer una relación específica entre el entorno y la producción literaria. Esta relación implica la experiencia vital a partir de una perspectiva lúdica frente al acto de la escritura creativa. Cito a Monterroso:

existen los que dicen no haber vivido sino la vida de los libros. Yo [Monterroso] he vivido, odiado y amado, gozado y sufrido por mí mismo [...] pero a medida que pasa el tiempo me doy cuenta de que siempre lo he hecho como si todo [...] fuera el material de un cuento, de una frase o de una línea. Ignoro si esto es bueno o malo, si me gusta o no.²²

En Monterroso, «la experiencia del mundo objetivo está presente [como] medio de reflexión moral sobre el espíritu humano y sus hábitos sociales».²³ Es decir, la literatura es, para él, *performance* y meditación sobre sus andanzas en el mundo, sin que ello signifique una división entre la litera-

tura y la vida. Esta *no* distinción es clave. Para evidenciar el porqué, me remito al encuentro de Monterroso con el uruguayo Juan Carlos Onetti, en el cual Monterroso fusiona la vida y la literatura:

En la pequeña sala, una hija mía de meses le llamó la atención. Onetti se acercó a ella. Inclínandose, extendió un brazo y le acarició con ternura la cabeza. En su cuento «Un sueño realizado» alguien acaricia también una cabeza en el final de la vida. De entonces para acá he estado cerca de Onetti, sin que él me viera, en varias ocasiones. El mejor recuerdo que tengo es el de su mano en la cabeza de mi hija en el principio de [la] vida [de ella].²⁴

La vida y la literatura, Onetti el escritor y Onetti el hombre que acaricia a una niña, serían la pareja de un binarismo, un binarismo que oculta que la literatura puede ser una forma de vida y no meramente su representación. Por tanto, entre literatura y vida en Monterroso, más que oposición hay continuidad y, en todo caso, ausencia de binarismo o lo que podemos llamar antibinarismo.

*Al contrario, si era así, podría ser; y si lo fuera, sería; pero como no lo es, no lo es: lógica, poder y dinero*²⁵

El pensamiento antibinarista en Monterroso también manifiesta una posición política. En esta sección, la pareja binaria empleado/empleador o subyugador/subyugado se reorganiza, y esto da paso a un énfasis en la manera en la que la historia y la lógica figuran en el sistema monterrosiano.

El amor del Monterroso narrador hacia las criadas está estrechamente ligado al culto del cerebro y a las parejas sentimentales (como veremos más adelante), ya que este amor

24. A. Monterroso, *La vaca*, México, Alfaguara, 1998, p. 125.

25. Homenaje a Lewis Carroll.

20. *Ibid.*, pp. 177-178.

21. Lo llama uno de los diez mejores escritores del siglo xx («Los grandes del siglo» en *La letra e*).

22. A. Monterroso, *La letra e*, op. cit., p. 165.

23. J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana...*, op. cit., p. 252.

resulta de un oxímoron: ángeles malignos. Estas dos palabras, generalmente antagónicas, adquieren sentido al entenderlas como parte de la perspectiva cotidiana, del binarismo y el concomitante aislamiento de lo correcto *versus* lo incorrecto. En palabras del autor:

Amo a las sirvientas [...] porque finalmente deciden marcharse como vinieron pero con un conocimiento más profundo de los seres humanos, de la comprensión y la solidaridad; porque son los últimos representantes del Mal y porque se aferran a él y le ruegan que por favor no abandone esta tierra [...]. Y allá van, ángeles malignos [...].²⁶

Con los ángeles malignos, Monterroso aboga por el respeto que merece este grupo laboral/social (la mayoría víctima de una situación social bastante marginalizada)²⁷ mediante la misma lógica que se usa para subyugarlas. Quiero decir, las criadas se ven despreciadas por carecer de educación superior, por vivir del trabajo *manual* y no del *cerebral*. Su defecto consiste en desempeñar un rol supuestamente *físico* en un mundo donde prima la producción *cerebral*. Con la excepción de los deportistas, los que ganan más dinero no se ensucian las manos. Esta es la otra cara de la moneda: el culto al cerebro antes mencionado conlleva el menoscabo del cuerpo, y el autor le da vuelta completamente al argumento hasta que la criada —la subordinada, la trabajadora manual— representa al ser humano con el conocimiento más profundo de la vida, tanto así que las criadas solidarias renuncian a su papel para «marcharse como vinieron».

De manera semejante, la única *novela* de Monterroso, *Lo demás es silencio*, reestructura la lógica del amo/esclavo o del

maestro/discípulo. Esta novela tiene lugar en el estudio del personaje intelectual mexicano Eduardo Torres. Allí Luciano Zamora, el valet-secretario de Torres, transcribe a máquina sus memorias, a la vez que se entera de las querellas y los chismes de Carmen, la esposa de Torres. Zamora también transcribe la correspondencia de su jefe, la cual está plagada de las cartas que atestiguan sus amoríos. Por lo tanto, Zamora viene a controlar a su jefe al estilo de las sirvientas de «Las criadas», dado que el manejo del espacio íntimo se traduce en un poder que se basa en el hecho de que los empleados son dueños o dueñas de los secretos de sus empleadores; finalmente, adquieren un poder que rebasa el de sus empleadores. De este modo, se pone en práctica el epígrafe que lleva inscrito el testimonio de Zamora, pues en palabras de Rousseau, «*Nous serions nos valets pour être nos maîtres*» («Para ser nuestros amos, tendrían que ser nuestros criados»).

Por otra parte, podríamos extrapolar esta lógica al binarismo entre literatura y vida de la primera sección de este artículo. En *Lo demás es silencio*, el personaje Eduardo Torres critica el libro de fábulas escrito por Monterroso. Torres alardea del estilo ampuloso que lo caracteriza: «Decíamos que Monterroso va *piano*; pero debemos añadir que su parquedad corre pareja con su lentitud. De donde resulta que no sólo nos hace esperar sino que cuando se decide y nos da, nos da poco en cantidad».²⁸ Dejemos de lado el humor monterrosiano, el cual subvierte la lógica tradicional y los binarismos, dado que el humor en Monterroso representa el aspecto más estudiado de su obra; más bien, prefiero resaltar que en vez de una expresión meta-crítica, leo en estas líneas una inversión irónica del que crea y su creación, es decir, el escritor ya no manda despóticamente sobre su creación; la última sonríe mientras le lanza dardos al primero. Partiendo de esta reformulación de expectativas —empleador/empleado; creador/creado— Monterroso nos enseña la naturaleza

26. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit., pp. 96-97.

27. Véase *Care Work and Class: Domestic Workers Struggle for Equal Rights in Latin America* de Merike Blofield o «Marginalized Struggles for Legal Reform: Cross-Country Consequences of Domestic Worker Organizing» de Katherine Maich.

28. A. Monterroso, *Lo demás es silencio: La vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 309-310.

insidiosa de estas parejas binarias en nuestras vidas y una vía hacia su rearticulación.

Un caso similar ocurre en el texto «La exportación de cerebros», en el cual Monterroso recurre a la hipérbole lógica para imbricar problemas de esta índole con problemas sobre la valoración social:

Durante la Segunda Guerra Mundial y los años subsiguientes, México exportó braceros en escala considerable [...]. Lo cierto es que cada uno de estos braceros aporta al país [México] un promedio de 300 dólares anuales que envían a su familia [desde los Estados Unidos]. Hoy nadie puede negar que estas remesas contribuyeron en gran medida a resolver los problemas de divisas que México enfrentó en los últimos años [...]. Si esto se logró con la contribución de los humildes y sencillos campesinos, la mayoría de las veces analfabetos, imagínese lo que significaría la exportación anual de 26.000 cerebros. La relación de pago unos a otros es casi sideral. Cabe, entonces, preguntarse de nuevo: ¿qué vale más exportar: brazos o cerebros? Planteémonos, pues, el problema, o el falso problema, con toda claridad.²⁹

Monterroso extrapola la lógica de una sociedad tecnocapitalista: si durante la Segunda Guerra Mundial el brazo gozaba de un valor económico, hoy en día el cerebro le ha arrebatado el trono. En lugar de denunciar directamente el *brain drain* latinoamericano, en el que los intelectuales emigraron a los Estados Unidos o Europa, Monterroso opta por descubrir la lógica que sustenta esta situación sociopolítica. Sin hacer caso omiso del peligro real que implicaban los regímenes autoritarios en varios países de Latinoamérica a lo largo del siglo xx (cabe recordar que Monterroso mismo fue exiliado por razones políticas de Guatemala), Monterroso asume la tarea de exponer cómo la lógica puede ser engañosa cuando depende del entimema. En la lógica clásica están, por un lado, los filósofos que proceden mediante los silogismos (Sócrates es

un hombre; los hombres son mortales; por lo tanto, Sócrates es mortal) y, por el otro, están los sofistas, quienes proceden mediante el entimema (Sócrates es un hombre; por lo tanto, Sócrates es mortal). Al saltar el paso intermedio del silogismo, el entimema se presta para fines sospechosos. En el caso de la imagen sinecdótica brazo/cerebro, Monterroso utiliza el entimema para demostrar las bases inestables de los valores de la sociedad contemporánea. Monterroso se vale de esta figura retórica para exponer la manera en que la sociedad no distingue entre el estado de las cosas y cómo deben ser, eligiendo seguir ciegamente el desarrollo capitalista. Es decir, si el brazo se puede exportar y su exportación trae consigo dinero, ¡celebrems que la exportación de cerebros traerá consigo más dinero! Para resumir, Monterroso usa la lógica para subvertirla, para llevarla tan lejos que revienta.

Otro ejemplo que echa luz sobre el papel de la lógica es un texto que se apoya en la extrapolación hiperbólica de las consecuencias lógicas del capitalismo (el cual, como Lenin ya ha señalado, encuentra su fase mayor en el imperialismo) y que trata sobre una sociedad bélica. Por lo que respecta a esto, hay que referirse a Gloria Estela González Zenteno, cuyo estudio crítico *Arte y política en Monterroso: El dinosaurio sigue allí* debate «la opinión generalizada que coloca los textos de Monterroso en la categoría de obras “elitistas” o “intelectualizantes”, negándole, conscientemente o no, el poder subversivo de su palabra».³⁰ Creo que «La exportación de cerebros» publicado en 1972 respalda la tesis de la investigadora, y podemos ver el mismo movimientos en la exportación de *cabezas* en uno de los cuentos más reconocidos de Monterroso, «Míster Taylor». Monterroso responde literariamente a la intervención norteamericana en la política guatemalteca (y latinoamericana a escala mayor); en junio de 1954, se ejecutó un golpe de Estado con el apoyo del gobierno estadounidense que derrocó al gobierno democrático de Jacobo Árbenz en el nombre del progreso mer-

29. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, op. cit., p. 42.

30. Gloria Estela González Zenteno, *Arte y política en Monterroso: El dinosaurio sigue allí*, México, Santillana, 2004, p. 199.

cantil.³¹ Cuando tenía 33 años, Monterroso ocupó un cargo diplomático en La Paz como representante del gobierno de Árbenz y vituperó las relaciones subyacentes a los sistemas políticos de Latinoamérica bajo el control de los Estados Unidos. He escogido la cita a continuación para dar luces respecto al enredo de «progreso» y «los técnicos», es decir, la sociedad tecnocrática, sobre todo la norteamericana (imperialista).

Dada la prosperidad del negocio llegó un momento en que del vecindario sólo iban quedando ya las autoridades y sus señoras y los periodistas y sus señoras. Sin mucho esfuerzo, el cerebro de Mister Taylor discurrió que el único remedio posible era fomentar la guerra con las tribus vecinas. ¿Por qué no? El progreso [...]. Con la ayuda de unos cañoncitos, la primera tribu fue limpiamente descabezada en escasos tres meses [...]. Luego vino la segunda; después la tercera y la cuarta y la quinta. El progreso se extendió con tanta rapidez que llegó la hora en que, por más esfuerzos que realizaron los técnicos, no fue posible encontrar tribus vecinas a quienes hacer la guerra [...]. Fue el principio del fin.³²

En lo que concierne a la exportación de cabezas latinoamericanas hacia los Estados Unidos, en «Mister Taylor», varios aspectos saltan a la vista. Primero, la empresa no podría sostenerse sin la cooperación del gobierno de este país amazónico. Las autoridades celebran los brotes virales dado que generan una gran cantidad de cabezas de gente muerta (muerte = producto para el mercado = progreso), y se decretan leyes que permiten la pena de muerte por delitos como estornudar en público. En otras palabras, la complicidad de las élites con La Compañía (alias *United Fruit Company*) implica el poder de ciertos sectores para perpetrar atrocidades en contra

de la gente común y corriente. Segundo, son precisamente las cabezas las que suscitan un frenesí en los Estados Unidos. Ya los gringos no buscan sólo café o jornaleros (brazos) latinoamericanos, sino sus cabezas como adorno: cabezas vacías, sin la materia gris en funcionamiento. Tercero, el texto teje un contexto histórico amplio, pues vincula la historia expansionista de los Estados Unidos, ya sea el *Manifest Destiny* o el «Sendero de lágrimas», con sus acciones en su traspatio geográfico, sea esto un golpe de Estado en Guatemala o la invasión de la Bahía de Cochinos o el apoyo a los Contras en Nicaragua. Por último, el protagonista, el epónimo Mister Taylor, se ve abrumado por el éxito de su negocio hasta tal punto que, cuando le es imposible cumplir con la demanda del mercado norteamericano, manda a reducir su propia cabeza y se la envía a su jefe en Nueva York.

Escrito en respuesta a un crimen de Estado en 1954, «Mister Taylor» sienta las bases para un ensayo de 1972 («La exportación de cerebros»). Los paralelos son inconfundibles: la demanda norteamericana sin atenuantes y sus repercusiones en los países vecinos del sur; el papel jugado por los gobernantes latinoamericanos (sus regímenes obligan a muchos intelectuales a salir de sus países respectivos) es el telón de fondo de «La exportación de cerebros» y el hecho de que el gobierno guatemalteco facilitara el golpe de Estado norteamericano; la burla del lugar sagrado de la cabeza en la sociedad (hago referencia, por ejemplo, al ideal cartesiano, en el cual el cerebro se desconecta del cuerpo); la extrapolación lógica de un sistema economicista que privilegia la relación entre el cerebro y el dinero a costa del cuerpo; la reducción lógica (piénsese en el entimema) para ridiculizar una situación política, *i.e.* vender = bueno porque gana dinero; vender cabezas reducidas es ganar dinero, por lo tanto el protagonista debe vender su propia cabeza reducida. En síntesis, a través de la exposición del problema de la lógica, Monterroso muestra las consecuencias dañinas de pensar en binarismos, sobre todo los binarismos relacionados con el poder.

Para cerrar esta sección, propongo una situación política que Monterroso no alcanzó a observar, pero que, me imagino,

31. Sobre este tema, recomiendo el breve libro (con énfasis económico) de *Guatemala: sus recursos naturales, el militarismo y el imperialismo* por Jacobo Vargas Foronda.

32. Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 14-15.

lo habría llenado de una tristeza irónica y le habría suministrado material para un cuento. La globalización en el reino de la educación superior se sustenta sobre la promesa de mejorar la «calidad» de la investigación y la pedagogía del «tercer mundo»³³ a partir de la integración en sistemas universitarios «desarrollados». En realidad, escuchamos más bien ecos de la exportación de cerebros: los cerebros latinoamericanos se enfocan en asuntos del primer mundo. Colombia invierte fuertemente en un programa espacial, en vez de dedicar más recursos a la investigación sobre enfermedades tropicales (como el chikungunya, virus que actualmente afecta al país).³⁴ Monterroso, seguramente, sería lo suficientemente inteligente como para elaborar una crítica que incluiría a los cerebros agudos que estudian los asuntos de la cuenta de Twitter «@FirstWrl-dPrblms» en donde graves asuntos requieren de una inminente atención: «Mi ducha era tan larga y el agua tan caliente que mi huella dactilar está tan arrugada que no puedo desbloquear mi iPhone».³⁵

*Todo se trata del sexo, con la excepción del sexo: últimas reflexiones*³⁶

Este último apartado traza paralelos entre las peleas de las parejas sentimentales, especialmente la pareja literaria Penélope y Ulises y la lección que brinda «La exportación de cerebros», puesto que ambas nos muestran cómo podemos operar por fuera del pensamiento binario al socavar la lógica

33. Monterroso hablaba de su país natal como parte del «cuarto mundo».

34. Esta noción surge de un grupo de investigación en el cual participo, pero sobre todo se debe a una conversación con Isabel de Brigard.

35. FirstWorldProblems (FirstWrl-dPrblms). «*I Had Such a Long, Hot Shower, That my Finger Print Was too Wrinkled to Unlock my iPhone*», 16 enero 2014, 10:29 a.m. Tuit. Consultado el 16 enero 2014.

36. Homenaje a Oscar Wilde.

dominante de la sociedad e inducir a los lectores a concebir la relación sentimental sin intentar ser una suerte de Auguste Dupin que llega a la verdad del caso. Además, busca ilustrar la manera en que Monterroso reformula el discurso sentimental al mismo tiempo que el político.

Primera Escena: Una mujer baila con un joven, mientras su esposo se emborracha sentado en una mesa. Terribles cosas suceden; se besan bailando. Llegan al hotel, el joven se despide. El esposo y la esposa están solos. Pelean violentamente. Él la ama, la posee. Ella siempre le ha sido fiel.

Segunda Escena: Un escritor mediocre gana un auto por participar en un concurso literario. Su esposa lo regaña antes de besarlo y acostarse con él.

Tercera Escena: Una esposa admite la dificultad de hablar de su esposo. Cuenta sus defectos, las idioteces del escritor-zuelo; lo pinta en una luz. Lo sigue amando.

Estas tres escenas, extraídas de *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978) y *La palabra mágica* (1983), respectivamente, develan que los embrollos de una pareja dan fe de su amor. Estos tres momentos cotidianos subrayan la importancia de hablar por fuera del binarismo de amor y odio, de «él tiene razón» o «ella la tiene». Nos permiten atestiguar la intimidad de una pareja; Monterroso nos libera, a nosotros los lectores, de la necesidad de juzgar, pues él enreda la lógica de «¿Quién tiene la razón?» para ponernos en los zapatos de cada uno de los amantes de forma simultánea. Para generar empatía, rechaza la grandilocuencia y nos ubica en lo que cualquier «media naranja» ha experimentado (menos lo de ganar un auto).

El amor, al parecer una mera elección temática por parte del autor, abarca un periodo de más de una década y una miriada de géneros literarios (ensayo, cuento, aforismo, novela biográfica, autobiografía, etcétera). A la luz de ello, hallamos uno de los principales argumentos de este texto: la obra de Monterroso, dispersa en la superficie, está tejida de conexiones sutiles que no sólo desembocan en un estilo literario, sino un estilo de vida que funciona de manera prescriptiva. Desde esta óptica, podemos leer esta elección de género/temática, el estilo y la

estructuración literaria del autor como parte de un modo de vivir.

Todos estos aspectos confluyen en un texto incluido en *La oveja negra* (1969). «La tela de Penélope o quién engaña a quien» da un giro argumental sorprendente a la *Odisea*. Al hablar de por qué Penélope tejía, el narrador propone que: «De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndolos creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía».³⁷ Abordar el tema de las parejas permite que Monterroso enrede la lógica de «¿Quién tiene la razón?», que él descarte la lógica binaria que alaba el cerebro a costa del cuerpo. La *Odisea*, ese viaje heroico, es un texto cuya sombra no se puede evitar en la literatura occidental. El trasfondo de esta historia épica es Penélope, desvelada, que teje mientras su héroe está fuera de casa. Pero Monterroso piensa la misma historia desde otro punto de vista: ¿por qué no pensar que el marido de Penélope no volvió a casa por décadas porque ella estaba ocupada, tejiendo febrilmente? Naturalmente, dice Monterroso, el viejo Homero se equivocó; la travesía de Odiseo es un relato valioso, pero la historia que se debe relatar es el de los trucos utilizados por Penélope (es decir, tejer) para poder entretener a otros pretendientes sin que su marido estuviera en casa. Monterroso cambia el paradigma del hombre que viaja por el de la mujer que teje, de modo que nos hace reconocer el valor de pensar desde múltiples perspectivas, gran lección sobre la empatía.

Para adentrarnos en las consecuencias de esta reformulación y armar el escenario en que ésta ocurre, sería fructífero abordar los resultados de un estudio lingüístico llevado a cabo en Colombia. La hipótesis básica es que una mujer y un hombre necesitan metáforas distintas para plasmar sus diferentes vivencias.³⁸ Los distintos modos de expresión que supuestamente

corresponden a mujeres y hombres son un binarismo que Monterroso buscaría subvertir; con eso, no insinúa que estas realidades distintas no existan, sino que son imaginarios culturales construidos. Más bien, doy un ejemplo de lo que no se puede hacer a la hora de hablar de Monterroso y su obra: apoyarse en la crítica que privilegia la diferenciación jerárquica. Esta es la misma línea de pensamiento que sentó las bases para despreciar a las criadas y al asistente Luciano Zamora. Entonces, para reducir un poco la complejidad del argumento, al elegir la perspectiva cotidiana de Penélope, de los amantes, de las criadas, Monterroso entremezcla el ámbito político e intelectual, la lógica y la vida en una suerte de literatura. Asimismo, hace énfasis en la telaraña, la que tiene que ser *tejida*: la del entorno.

A modo de conclusión, me voy a referir a un aspecto de la literatura de Augusto Monterroso, cuya virtud ha sido cantada por la crítica: el llamado aspecto político (léase *literatura comprometida*). Estudios valiosos de esta índole incluyen trabajos de especialistas en Monterroso como Francisca Noguero Jimémez, Saúl Sosnowski y An Van Hecke. En resumen, ellos ven que Monterroso se compromete con lo humano y se relaciona con una sociedad o región específica. Por ejemplo, el cuento «Míster Taylor» alude a las atrocidades cometidas por empresas extranjeras en países de Latinoamérica; el ensayo «La exportación de cerebros» vituperó la emigración de intelectuales y artistas latinoamericanos. Por su parte, Ángel Rama percibe una «ácida observación» de «actitudes humanas» en la escritura de éstos.³⁹ Podemos relacionar el comentario de Rama con la posición de Wilfrido H. Corral, quien observa que Monterroso «traduce sin ningún chauvinismo nuestra cultura [...] a los que son el “otro” para nosotros».⁴⁰ Si bien una gran cantidad

y *Función*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, núm. 20, 2007, p. 150.

39. Ángel Rama, «Un fabulista para nuestro tiempo», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995, p. 26.

40. W. H. Corral, «Para una literatura mayor, o cómo Monterroso se nos va de las manos», en W. H. Corral, *Refracción... op. cit.*, p. 16.

37. A. Monterroso, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Anagrama, 1969, p. 42.

38. Héctor Ramírez Cruz, «¿Sedentarismo o nomadismo? La metáfora en el ámbito de la concepción de la vida en el habla cotidiana», *Forma*

de la producción crítica tiende a exponer los aspectos políticos y sociocríticos que se despliegan en la obra de Monterroso, hay quienes sostienen que él descarga «en parte a la literatura de su responsabilidad en la búsqueda de identidades culturales». ⁴¹ Es más, se sostiene que Monterroso, en algunas obras, muestra la «disolución» de la «capacidad de la literatura de ser política». ⁴² En síntesis, tampoco el arte comprometido y *l'art pour l'art* constituyen un binarismo de oposición. Esta ausencia de binarismo en la concepción del arte político forma parte también de las discusiones críticas que giran alrededor de Monterroso.

Por un lado, rechazo la idea de que la literatura de Monterroso sea mero juego (como lo hace la antes mencionada investigadora González Zenteno): en *Movimiento perpetuo*, se nos relata que Monterroso fue presentado a un tal Onís en medio de una fiesta. En la medida que Monterroso, fanático de los palíndromos, lo saluda, «¡Onís es asesino!», Onís se pone blanco como el papel, listo para confesárselo todo: se insinúa que Onís sí fue asesino. ⁴³ En este caso, un palíndromo genera efectos en la vida; una forma literaria saca a la luz lo que la vida oculta, de tal manera que disuelve la frontera entre las dos. En este caso no nos empantanaremos con el problema de si esta escena refleja la realidad como un espejo o de si Monterroso de veras conoció a Onís, porque hacer eso equivaldría a ignorar nuestro tema. Más bien se trata de que lo anterior evidencia que lo que algunos llaman «juego formal» es una estrategia que denuncia terribles verdades. Literatura y vida es una distinción que no se puede sostener.

41. Carolina Sierra Novoa, «Las Antologías del cuento hispanoamericano y su incidencia en la configuración de un canon literario en torno a este género», en Carmen Elisa Acosta Peñaloza (ed.), *Representaciones, identidades y ficciones*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 239.

42. I. M. Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», *op. cit.*, p. 132.

43. A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, *op. cit.*, p. 71.

Por otro lado, creo haber demostrado que Monterroso puede ser leído desde otra óptica, una óptica que muestra las distorsiones que la lógica binarista pueda implicar. No obstante, los puntos de vista de la crítica que describo se desvían de lo más significativo de la obra de Monterroso: al apelar al binarismo arte comprometido/arte rarificado, desaparece la sutileza y el fundamento ético de la obra de Monterroso. ¿Cómo apreciar la cotidianidad de la pareja como un argumento antibinarista si se lee desde una posición estética o una posición política?

Si seguimos este camino, nos hallamos frente a la posición de Gabriel Wolfson, quien extrapola esta función social de Monterroso al situarlo en la escuela del clasicismo mexicano del siglo xx (*i.e. Horacio en México* de Gabriel Méndez Plancarte o la producción de Alfonso Reyes). Vienen también al caso las perspicacias de Alejandro Lámbarry: «podemos decir que [Monterroso] continuó el desafío de los ateneístas. Durante varios años dirigió la colección de Nuestros Clásicos en la UNAM y la *Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum mexicana*». ⁴⁴ Entonces los valores textuales y extra-textuales representan la herencia del corpus greco-latino y definen una «práctica cultural [además de] determinar una forma de vida». ⁴⁵ La estética se transforma en una disciplina pedagógica y cuasi ética. Escribir bien, entonces, es un beneficio social cuya belleza educa al pueblo.

Sin embargo, por plausibles que puedan ser estas apreciaciones en relación con la función colectiva y pedagógica de los textos de Monterroso, no dejo de tener ciertas dudas. Primero, Wolfson argumenta que *Movimiento perpetuo* sirve como expresión de la anomalía en el proyecto estético-ético de Monterroso; mientras que, para mí, éste sería su quintaesencia. Segundo, sostengo que la ética de Monterroso no se reduce a ser un facsímil

44. Alejandro Lámbarry, «Augusto Monterroso y la creación de una genealogía», ponencia inédita.

45. Gabriel Wolfson, «Movimiento perpetuo: La fuga anticlásica de Augusto Monterroso», *Taller de Letras*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 40, 2007, p. 103.

de lo aprendido de Reyes o de los escritores latinos, porque nuestro escritor busca un estilo de vida en las formas literarias y no simplemente transmitir una experiencia de vida a través de la forma literaria. Lo que quiero destacar aquí es la fusión de lo textual y lo extra-textual que sugiere Wolfson; el problema es que este autor no explicita esta fusión. En vez de eso, parece argüir que Monterroso usa la forma literaria como instrumento para exponer una forma de vida; mientras que para mí, Monterroso hace de la expresión literaria, de la escritura misma, una forma de vida que altera la vida cotidiana y no meramente la elige como temática.

En la misma línea del autor guatemalteco, el humorista griego Aristófanes en *Las nubes* (recordemos que las nubes son la piedra de toque en la memoria de Monterroso) escribe que «por medio de las palabras, se eleva la mente hacia cosas de un orden más alto [...] así que con mis consejos útiles, eso espero, pretendo yo darle alas a tus pensamientos para que te guíen hacia una profesión legítima». ⁴⁶ Monterroso, al igual que Aristófanes, reta esta noción de un lenguaje literario que conduce a la verdad, la cual reside en un plano elevado relativo al mundo profano; a diferencia de lo que especuló Nabokov, el lenguaje cristalino producido por Monterroso, sus imágenes, van de la mano con la orientación concreta de sus ideas.

Todo lo anterior conlleva la cuestión de cómo debemos vivir: debemos reflexionar, criticar, intentar comprender para perdonar, respetar la inteligencia y el tiempo de los demás. En pocas palabras, plantea un modo de vivir que no puede prescindir del contexto literario. Para decirlo de otro modo, en la escritura de Monterroso somos testigos de una reelaboración de los binarismos que permean nuestras vidas diarias, en tanto que él expande los límites de esas distinciones para ponernos en el marco de referencia de los otros; nos da el impulso para abrazar la complicada naturaleza de las relaciones románticas, no apurarnos a juzgar a esta dama loca o este esposo idiota,

repensar las relaciones de poder que vivimos cada día, ejercer nuestra facultad crítica respecto a la política y la economía. Y es precisamente este movimiento ético perpetuo el que induce a Pierre Herrera a proponer, al reflexionar sobre Monterroso, que la literatura sirve para «replantear lo que significa *vida*». ⁴⁷

46. Aristófanes, *Birds*, Nueva York, Bantam, 1988, p. 277.

47. Pierre Herrera, «Movimiento díptero», en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon...*, *op. cit.*, p. 43.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre Darrancou, Iván Eusebio, «Yo soy ellos: Augusto Monterroso y el arte del devenir animal», en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Aristófanes, *Birds*, Nueva York, Bantam, 1988.

Corral, Wilfrido H., «Para una literatura mayor, o cómo Monterroso se nos va de las manos», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

González Zenteno, Gloria Estela, *Arte y política en Monterroso: El dinosaurio sigue allí*, México, Santillana, 2004.

Herrera, Pierre, «Movimiento díptero», en Lámbarry, Alejandro (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Jacobs, Bárbara, *Atormentados*, Alfaguara, México, 2002.

Lambárry, Alejandro, «Augusto Monterroso in the Latin American Literary Field», *Princeton University Library Chronicle*, 2012.

_____, «Augusto Monterroso y la creación de una genealogía», ponencia inédita.

Mills, Alan, «La letra T (Los apuntes del tacuazín)», en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Monterroso, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Seix Barral, 1959.

_____, *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Anagrama, 1969.

_____, *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

_____, *Lo demás es silencio: La vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra, 1978.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, UNAM, 1981.

_____, *La palabra mágica*, México, Era, 1983.

_____, *La letra e: fragmentos de un diario*, México, Era, 1987.

_____, *Los buscadores de oro*, Barcelona, Anagrama, 1993.

_____, *La vaca*, México, Alfaguara, 1998.

_____, *Literatura y vida*, México, Alfaguara, 2003.

Nabokov, Vladimir, *Lectures on Russian Literature*, Fredson Bowers (ed.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1981.

_____, *Lectures on Don Quixote*, Fredson Bowers (ed.), San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo IV: De Borges al presente*, Madrid, Alianza, 2001.

Rama, Ángel, «Un fabulista para nuestro tiempo», en Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM, 1995.

Ramírez Cruz, Héctor, «¿Sedentarismo o nomadismo? La metáfora en el ámbito de la concepción de la vida en el habla cotidiana», *Forma y Función*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, núm. 20, 2007.

Rincón, Carlos, *El cambio actual en la noción de literatura*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Sánchez Prado, Ignacio M., «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Sierra Novoa, Carolina, «Las Antologías del cuento hispanoamericano y su incidencia en la configuración de un canon literario en torno a este género», en Carmen Elisa Acosta Peñaloza (ed.), *Representaciones, identidades y ficciones*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

Wigley, Mark, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge MA, MIT, 1993.

Wolfson, Gabriel, «Movimiento perpetuo: La fuga anticlásica de Augusto Monterroso», *Taller de Letras*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, núm. 40, 2007.

LOS BUSCADORES DE ORO (1993).
UN TROZO DE ALGO PROBABLEMENTE TITULADO:
AUGUSTO MONTERROSO

ALMA G. CORONA PÉREZ

Para Felipe Adrián Ríos Baeza

La narrativa latinoamericana contemporánea es una muestra fiel del deseo del hombre por la novedad, por la ruptura y la búsqueda. La segunda mitad del siglo xx es un hervidero de novedades encaminadas a sumar la tradición con propuestas inéditas provenientes de la amalgama de las diversas culturas. En suma, nos encontramos con autores preocupados por innovar sus propuestas hilvanando trozos del pasado con hilos del futuro. Uno de esos escritores es Augusto Monterroso quien ofreció una manera sintética de interpretar al mundo con su visión futurista, atomizada.

El libro autobiográfico del guatemalteco Augusto Monterroso titulado *Los buscadores de oro* (1993) anota: «Un trozo: de algo probablemente titulado»,¹ e inmediatamente añade el título *Elogio del maíz*, una obra del ecuatoriano Juan Montalvo. Monterroso aclara que este libro se quedó grabado en él para siempre de la misma manera como se han quedado, de manera intertextual, múltiples líneas de obras literarias en los distintos autores/lectores de la literatura hispanoamericana.

Escribir memorias, diarios de vida, autobiografías, representa un embrujo íntimo al que muchos escritores, de todas las épocas, no han podido escapar; ni santos ni intelectuales han

1. Augusto Monterroso, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1993, p. 65.

podido resistirse a esta suerte subjetiva o necesidad personal de manifestar al yo. Uno de los problemas más relevantes a partir de las escrituras del yo estriba en las dificultades que se derivan de la distinción clara entre la autobiografía, las memorias y el diario de vida, otro de los problemas que están a la espera de nuevas lecturas críticas es el de la separación y o unión entre la ficción y la realidad. En este trabajo se exponen, únicamente, los rasgos que conforman, desde mi perspectiva, una de las muestras más inquietantes de la autobiografía latinoamericana, dado que rebasa, frecuentemente, las fronteras del diario de vida y la simple exposición de las memorias de Monterroso, así como su característico grado de síntesis, cuando lo esperado sería una descripción canónica, extensa, sumada a una narración poblada de acontecimientos abundantes, incluyendo la manera como es iniciado el relato, rasgo que será considerado más adelante. Estos elementos de ruptura, en suma, la hacen diferente y, por lo mismo, inquietante.

Las voces críticas que se han ocupado del estudio de *Los buscadores* son escasas comparadas con las dedicadas al estudio del resto de la obra de Monterroso. Margo Glantz publicó dos artículos antologados en su libro *Esguince de cintura* (1994), ambos relacionados con Monterroso; sin embargo, el segundo artículo titulado «Monterroso y el pacto autobiográfico» (1988) conserva una relación, a la postre, más estrecha, pese a haber sido publicado mucho antes de la publicación de *Los buscadores*.

Otra estudiosa que tiene una extensa obra crítica titulada *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* (2010) es An Van Hecke quien frecuentemente toca las fibras de *Los buscadores*, sobre todo, desde el punto de vista intertextual y la califica de «autobiografía». María Teresa Sánchez se ocupa, de manera más directa, de la problemática relacionada con las escrituras del yo en un artículo, en línea, titulado: «Augusto Monterroso. Los vínculos con la tradición desde las lecturas del yo» (2010) de la Universidad Nacional del Comahue de Argentina; a lo largo de éste se centra en un Monterroso que, desde la autorreferencialidad, de acuerdo con Sánchez, se va transformando en ensayista.

Este trabajo se suma a los anteriores, formulando una revisión diacrónica básica de la autobiografía y otras escrituras del yo, partiendo del esquema planteado por el relato breve de Monterroso, saturado de información, inserto en la extensión impuesta por la novela corta monterrosiana.

Una de las más interesantes cuestiones que surge se deriva del hecho indiscutible: las escrituras del yo no tienen los mismos antecedentes en todos los lugares y épocas. Al formular una revisión diacrónica es posible considerar a las vidas de los santos o hagiografías, como un punto de partida derivado de la necesidad de escribir memorias, autobiografías e, incluso, diarios de vida. En épocas remotas el objetivo central de este tipo de escrituras fue de carácter didáctico, dedicado a difundir las vidas que sirvieran de ejemplo a los posibles lectores.

Por largo tiempo se ha considerado al género hagiográfico como un antecedente inmediato de la autobiografía y de algunas otras formas literarias a través de las cuales se filtran las escrituras del yo. Santa Teresa de Ávila ha representado el paradigma *per se* de este tipo de escritura confesional, introspectiva cuyas venas son las experiencias cotidianas, en aparente desorden, que acometen al autor en el momento de su recuperación escrituraria. Algunas de estas muestras, incluso, fueron escritas *por encargo* o mandato de confesores empeñados en hacer del género un instrumento ideológico, de carácter didáctico, capaz de dotar de buenos ejemplos a los virtuales lectores, escritura con fines expurgativos que, como parte activa de la penitencia, constituyó un medio de control mientras se ejercía con toda fuerza la elaboración y ejercicio del *index* prohibido.

Al paso del tiempo, las escrituras del yo se han transformado junto con su estructura, sus objetivos y las sociedades que han generado y juzgado la escritura en primera persona gramatical dedicada, fundamentalmente, a la transmisión de trozos de historias del pasado de su autor. Bajo su determinación de «no tener que contar todo»,² Jean-Philippe Miraux en *La autobio-*

2. Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 15.

grafía. *Las escrituras del yo*, anota: «Quien escribe sus recuerdos acepta seleccionar, cortar u omitir»,³ la sensación de confort, el clima íntimo que envuelve al lector pende, exclusivamente, de la certeza de veracidad que pueda percibir, a través de la lectura, y nunca del hecho de tener la seguridad de no omitir absolutamente nada.

Los buscadores de oro brinda el clima de añoranza, la *saudade* de la infancia llena de olores, colores e imágenes de un Monterroso vital, entrañable y cercano: «Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco»,⁴ sin importar ni el hilo diacrónico, ni el hecho de no *retratar* la parte densa del exilio que marcó la formación del escritor desterritorializado, viviéndolo como parte de un desplazamiento espacial y temporal. Al contrario, encontramos una escritura lo suficientemente ágil como para recorrer calles y juegos, rostros y sentimientos de tal manera que la lectura es rápida y, por lo mismo, sospechosamente sencilla. En este caso se cumple el presentimiento: lo sintético no tiene por qué ser fácil y, de hecho, no lo es.

El problema central radica en el dato de encontrarnos frente a una manifestación de las escrituras del yo en la que la autobiografía ha pasado por el tamiz de la ficción, luego entonces, no es una autobiografía en el sentido más ortodoxo del concepto. Monterroso ha jugado, una vez más, con nosotros al gato y al ratón llevándonos sólo a medias por su infancia, aunque esto al final termine por no ser el asunto medular, toda vez que la recuperación de los recuerdos aderezados con los matices intertextuales y la estructura laberíntica, sintética, ocupan el lugar central en el momento de la lectura. En efecto, juega con nosotros como sus lectores porque sus recuerdos no mantienen un hilo secuencial, se suceden uno a otro, sujetos a las decisiones de su autor que declara: «[...] soy incapaz de recordar».⁵ Líneas posteriores agrega: «[...] a lo largo de mi vida he vivido las cosas como si lo que me sucede le estuviera sucediendo a otro,

3. *Ibid.*, p. 16.

4. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, *op. cit.*, p. 15.

5. *Ibid.*, p. 24.

que soy y no soy yo».⁶ Emerge una contradicción que matiza nuestra lectura y nos advierte que podemos mantenernos serenos ya que estamos participando de un juego: «Mi mundo de fantasías infantiles se resolvía no por el camino de la realidad sino por el de otras fantasías, y éstas a su vez en otras, en una sucesión que no terminaba nunca y que aún no termina».⁷

Nuria Azancot publicó una entrevista en el año 2000 en *El Cultural*,⁸ en la que Monterroso insinuó la posibilidad de prolongar, en una segunda entrega *Los buscadores*, dedicada a sus años de adolescente; tal acontecimiento editorial no se dio, por lo menos, en vida de Augusto. Las circunstancias *sui generis* presentes en la vida de Monterroso, desde su nacimiento hasta su exilio, lo llevaron a recorrer un espacio hispanoamericano fragmentado, posmoderno y lleno de detalles que en algún momento decidió plasmar, concentrándose en el lapso de su infancia como un lugar lleno de felices e infelices contrastes. Escenas de dolor y enfermedad están presentes como parte de sus primeros recuerdos físicos: «El frío me hará estremecer, y con la fiebre mi mente se llenará de nuevas y horribles visiones que tardarán horas en desaparecer»,⁹ momentos de alegría propia de la infancia: «Me alegra la posibilidad de fabricarme aquí un resquicio para declarar que en la escuela pública a la que asistí no todo tenía que ser sufrimiento»,¹⁰ sentimientos encontrados hábilmente aderezados con juegos de todo tipo son presentados por un Augusto-niño, infinitamente parecido a los niños de todas las épocas, de cualquier lugar.

La serie de recuerdos que integran este relato no surgen de súbito, ni de manera similar a un diario de vida o a unas memorias; esta autobiografía plantea un juego en el que se presenta

6. *Idem.*

7. *Ibid.*, p. 107.

8. Consultar la entrevista de Nuria Azancot, «Augusto Monterroso: “No sé cómo se hace un cuento”», disponible en <http://www.elcultural.com/entrevistas/Monterroso.htm>, consultada en enero 2015.

9. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, *op. cit.*, p. 14.

10. *Ibid.*, p. 54.

una historia dentro de otra historia a manera de *mise en abyme*. Tito está en Italia el 23 de abril de 1986, con su esposa, dispuesto a impartir cátedra, en la Universidad de Siena, rememora lo sucedido una semana antes en Florencia planteado la primera analepsis que significativamente corresponde a un viaje por la Toscana viendo pasar imágenes como si se tratase del paso de las imágenes de una película. Este trayecto nos muestra la primera metáfora del transcurrir de los recuerdos a través de un viaje. Dicha metáfora se refuerza de una manera contundente cuando cita directamente a Dante, uno de los más importantes viajeros literarios: «abandonamos por unos minutos el coche en medio de las altas torres medievales de Montereggione, el castillo descrito con brevedad por Dante en algún lugar de la *Divina comedia*». ¹¹ Se debe enfatizar que durante esta primera fase del relato que enmarca a la autobiografía se están empleando verbos en presente, esto es capaz de dotar de una atemporalidad a la expresión, es, en suma, un eterno presente que permitirá contrastar de una manera más objetiva y literaria la presencia de la sucesión de analepsis y prolepsis que llegarán más adelante: «Una semana antes, en Florencia, en donde me encontraba con mi mujer dando los toques finales a un libro que terminaría por titularse *La letra e*». ¹²

Cada línea, cada palabra ha sido muy bien calculada, esto no sucede en los diarios de vida en los que lo verdaderamente importante es la recuperación de recuerdos, incluso, inconexos. Tito nos da una explicación importante: «Nunca he tenido buena memoria para los sucesos externos de cualquier índole, sean éstos importantes o banales. Por lo general soy incapaz de recordar y, por supuesto, de describir, situaciones o entornos, caras o portes de personas». ¹³

El hecho de narrar una historia exige, necesariamente, asumir una postura, adoptar una perspectiva que va a darle sentido a la secuencia de acontecimientos que integran el

relato, sobre todo si se trata del encadenamiento de memorias que se agolpan de manera, aparentemente, inconexa en el autor. Las pinceladas de este cuadro plantean un rompecabezas que se inserta, de manera natural, en la tradición de la narrativa sintética impulsada por su autor a lo largo de su propuesta literaria. La fragmentación y la discontinuidad son un sello *pegado* a la piel de la Latinoamérica del siglo xx. Acorde con este marco, la literatura de Monterroso nos conduce por caminos breves y estrechos, hacia mundos vastos y complejos. Su posición transgresora como escritor, muestra una especial sinergia con el mundo contemporáneo de cambios vertiginosos. Pese a que la presencia de la memoria es indispensable como eje generador del recuerdo, *Los buscadores* no es un libro de memorias; de serlo, Monterroso sería una especie de cronista o bien dejaría de ser el personaje central para relatar una historia distante a él. Se trata de una autobiografía que *roza*, por momentos, al diario de vida; cabe señalar que se vale de algunas fechas para realizar el trabajo de analepsis, sin embargo, no hay una calendarización rigurosa, indispensable para el diario de vida. Simplemente se acecha al calendario para dar al relato cierto orden y otorgar un paréntesis de confianza al lector.

Resulta digno de mención que, contrario a lo esperado en la autobiografía tradicional, no es él uno de los personajes más importantes, es su padre el eje y pilar de toda la marejada de recuerdos que embiste a Monterroso-adulto jugando a ser niño para sus lectores, saliéndole al paso como hilo conductor que vertebra cada acción. La presencia del padre de Tito nos integra, como un puente, directo a la infancia y sobresale un aspecto que de manera emergente resplandece. Dicho aspecto es la probabilidad de representar, dentro del esquema de la novela corta de Monterroso, un espejo a través del cual el propio Tito se observa, gestualiza y autoanaliza, exiliado de su territorio adulto, para volver a ser niño. Mientras su padre crece dentro del texto, Augusto se vuelve niño.

Es un espejo porque su imagen infantil se invierte desde el momento en el que su niñez es ficcionalizada, recreada: una

11. *Ibid.*, p. 10.

12. *Ibid.*, p. 9.

13. *Ibid.*, p. 24.

vez la ha vivido y una segunda vez la ha revivido para escribirla: «Era 1936, terminaba la infancia y había llegado la hora de marcharse y no volver jamás»,¹⁴ hasta la numeración de la página no miente y a la voz de: 1, 2 y 3, nos prepara para cerrar el ciclo. Toda la propuesta deja de ser un proyecto perfecto para convertirse en un libro cerrado, sin filtraciones y complejo de principio a fin. Monterroso se consume como memorista y viajero «hacia atrás», en el rechazo al olvido y recuperando la edad de oro de los hombres, desdoblándose hasta obtener que sus lectores también rememoren sus propias cuitas agridulces; es a través de *Los buscadores* que tenemos la oportunidad de viajar en el tiempo para recordarnos y hasta mentirnos un poco. El padre se convierte en el punto de referencia a partir del cual se dictará el futuro de los seres humanos.

La autobiografía emplea a la primera persona gramatical a lo largo de su exposición ofreciendo como resultado la presencia de una voz o narrador protagonista, en el texto *Constelaciones I* (2012), Luz Aurora Pimentel opina: «Un narrador en primera persona, en cambio, pone la subjetividad en un primerísimo plano de atención; el lector inmediatamente se pregunta sobre la ubicación de este narrador y sobre la distancia que lo separa de los hechos referidos».¹⁵ En efecto, se trata de una distancia más bien escasa dado que el protagonista está profundamente comprometido e inmerso en todo el relato. Por esta razón *Los buscadores*, como remembranza, es un texto que representa, literariamente, la oportunidad para autorrecuperarnos. Una oportunidad que hurtamos a Monterroso para retroceder hacia nuestro interior.

Retornando a la importancia de la primera persona y la manera como suele apropiarse del escenario del relato, se pueden encontrar dos formas básicas de su participación: ya sea como el protagonista de su historia, o bien, como un testigo

directo. Esta situación le otorga un doble estatus: el de narrador y el de personaje. Con esto, mantiene una postura vocal y diegética al mismo tiempo. Tito desempeña, a la perfección, un doble rol a lo largo de esta novela corta.

La memoria jugará, entre otras cosas, un papel preponderante en esta suerte de construcción bivocal. Pimentel (2012) remarca: «la subjetividad de su narración depende —entre otras cosas— de la memoria, del grado de involucramiento, de la parcialidad de su conocimiento y de la visión más o menos prejuiciada que tenga sobre los hechos»¹⁶ es, precisamente la memoria, el eje que verá reforzada su supervivencia en un género como la autobiografía, escrita para preservar y difundir la vida de su protagonista.

La memoria será uno de los grandes temas que surca la historia de la literatura de todos los tiempos y culturas, escribir sus memorias es una tarea que no ha sido exclusiva de escritores: estrategas, músicos, científicos, santos, políticos, entre otros han llegado al mundo de los libros por el simple hecho de escribir sus memorias provocando con ello, la expectación, el interés y hasta el morbo de los virtuales lectores, Monterroso señala: «Rubén Darío escribió su *Autobiografía* entre el 11 de septiembre y el 5 de octubre de 1912, cuando su gloria como poeta estaba ya bien asegurada»,¹⁷ desde el espacio autobiográfico perteneciente a Tito, él se encarga de remitirnos a otro paréntesis íntimo, en este caso el de un Darío en esplendor.

Los santos y santas lograron cubrir este objetivo a través de un género literario específico denominado *hagiografía*; con él se tenía especial cuidado por enfatizar todas aquellas características portentosas que separaban a este tipo de personas del resto de la comunidad, colocando un marcado acento a todos los eventos que rodeaban a la muerte y los acontecimientos posteriores a ésta, punto en el que se inicia la vida espiritual y la santidad de acuerdo con el catolicismo. Al llegar a este punto, la voz protagonista era suplantada por la voz de un narrador de

14. *Ibid.*, p. 123.

15. Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, UNAM-Bonilla Artigas-Iberoamericana, 2012, p. 24.

16. *Ibid.*, p. 25.

17. A. Monterroso, *Los buscadores de oro, op. cit.*, p. 91.

cuño tradicional y que empleó, fundamentalmente, la tercera persona gramatical, omnisciente.

El soporte del relato como discurso es la voz o sujeto de la enunciación. La perspectiva de esa voz configura al propio relato y a la historia que lo constituye. Pronombres, deícticos, desinencias verbales, intención y recursos estilísticos juegan papeles protagónicos para la identificación de la voz o voces que nos conducirán a lo largo del relato. La voz narradora no es la única que está presente en un relato, los personajes son propietarios de su voz y éstos se engarzan a la voz narrativa de diversas formas, las cuales están íntimamente vinculadas a las propias condiciones del relato y a los objetivos específicos que éste aspire cumplir. En *Los buscadores* sobresale la voz de Tito que nos lleva de la mano como soporte, incluso, para conocer a su padre: «Yo lo quería y lo admiraba. Era bueno. Era débil. Se mordía las uñas. Era supersticioso: no pasaba jamás debajo de una escalera, y siempre exclamaba “¡lagarto!” cuando alguien mencionaba el número 13». ¹⁸ La mirada del hijo magnifica y encarna una voz que no es escuchada, es reconocida y vibrada paso a paso marcando el resto de su existencia. A distancia, el padre regresa a la vida y nos muestra parte de la genética de Tito.

A todo lo anterior se suma uno de los elementos de mayor carga humana, histórica y filosófica: la memoria. De Certeau en su libro *La escritura de la historia* es enfático: «La práctica escriturística es en sí misma memoria». ¹⁹ Sin la memoria y la necesidad de su preservación así como su difusión, ni la escritura ni la propia imprenta habría mantenido, a lo largo de siglos, la supremacía en el mundo de las ideas y el conocimiento. Para los hombres en lo personal, como para los pueblos como colectividad, la memoria va a ocupar un lugar protagónico, así queda testimoniado en las grandes epopeyas y por supuesto que en la construcción de la autobiografía.

18. *Ibid.*, p. 80.

19. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 309.

Es de suma importancia lo que Frances Amelie Yates en su libro *El arte de la memoria* señala: «El arte de la memoria es como un alfabeto interno. Quienes conocen las letras del alfabeto pueden escribir lo que se les dicta y leer lo que han escrito». ²⁰ La justa dimensión de estas ideas ocupa un lugar preponderante en el contexto de la preservación de la memoria, y cubre, al mismo tiempo, un aspecto de importancia capital relacionado con uno de los objetivos de la escritura del yo. La memoria forma parte íntima del juego de voces a través del cual se obtiene un profundo intercambio verbal, no sólo entre personajes, también hacia el interior de los mismos a manera de introspección, la memoria forma parte de la materia prima que da forma a las ideas, pone en juego un constante intercambio de conceptos y sentires de manera sincrónica y diacrónica.

La supremacía del yo, la constante presencia de la primera persona gramatical en singular, posesionándose de la situación narrativa a través de un estilo directo libre lleva, indefectiblemente, a cuestionar no sólo su presencia como un tipo de escritura y expresión íntima, sino también por los recursos literarios empleados para formular las descripciones y acciones desde esta perspectiva personal, así como por la importancia que este yo cobra a corto, mediano y largo plazo dentro de un discurso. Cabe enfatizar que el yo cobra una dimensión esencialmente poderosa ya que será la vía a través de la cual se hará posible la voz para nominar todo.

Uno de los pioneros en lengua española dentro del estudio de las denominadas «escrituras del yo» o autodiegéticas es José María Pozuelo Yvancos, en Francia tenemos a Philippe Lejeune y Jean-Marie Miraux. Ellos, entre otros, han remarcado, en diversos momentos, la relevancia de la expresión personal e íntima encaminada a la reivindicación del carácter literario con el que el yo cuenta.

De acuerdo con Jean-Philippe Miraux, en su texto *La autobiografía. Las escrituras del yo* (2005) tenemos que: «Memorias, confesiones, recuerdos, ensayos, cuadernos, apuntes, anti

20. Frances Yates, *El arte de la memoria*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 19.

memorias, diarios íntimos. Son numerosas las categorías que, en la historia de la literatura, designan lo que comúnmente se conoce como la literatura del yo». ²¹ En efecto, las nóminas, de acuerdo con quien las elabora, incluyen diversas formas bajo las cuales el yo consigue su expresión. Por ejemplo, el género epistolar es una clara muestra de tal manifestación personal, la carta o epístola es propietaria de una larga historia, sólo parcialmente detenida por el avance cibernético, pero no por esto ha dejado de ser importante e incluso, hasta nuestros días, es capaz de aportar información definitiva para la revisión y análisis del pretérito.

Cabe remarcar lo que señala Pozuelo Yvancos en su texto *De la Autobiografía* con respecto a la relación entre la epístola y la autobiografía: «La autobiografía está directamente vinculada con otros géneros y prácticas discursivas como el encomio y la confesión, su desarrollo tiene elementos de proximidad con la epístola, vía casi exclusiva durante mucho tiempo para la manifestación de la individualidad». ²² Posteriormente, subraya un aspecto de sumo interés: «Fue precisamente la caída en desuso de la epístola la que pudo favorecer el enorme desarrollo de las autobiografías como forma de intimidad y espontaneidad»; ²³ sobre todo, porque la autobiografía puede ser extensa y estar dirigida a un sector más amplio, mientras que la epístola ofrece un carácter de mayor intimidad y proximidad, el radio de acción que solía cubrir esta última, normalmente, alcanzó sólo a dos personas.

La reconstrucción del pasado se basa, en buena y confiable medida, en testimonios escritos. Por esa razón no es factible dejar de lado documentos de carácter personal como diarios, epístolas y confesiones mismos que son, frecuentemente, relatos entrelazados desde la primera persona gramatical, con temáticas, tonalidades e intenciones profundamente íntimas,

dotados de cierta dosis de subjetividad, y que originalmente no fueron escritos con el ánimo de ser conocidos más allá del contexto dentro del cual fueron generados.

Pese a que las escrituras del yo constituyen un espacio fundamental, propicio para el desarrollo de diversas formas literarias, son la biografía, la autobiografía y el diario de vida las estructuras que, de manera recurrente, ocupan un interés prioritario porque su base es el yo. Los tres tipos de discurso literario son expresiones que frecuentemente traspasan sus propias fronteras entre unos y otros, como es el caso de *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar, novela que adopta la forma confesional y personal de la autobiografía, aclarando que se trata de un espacio ficticio, alejado de las formas anteriormente citadas; pese a su evidente lejanía, es importante citarla ya que nos permite considerar la vigencia de la expresión autobiográfica y confesional en pleno siglo xx y xxi.

A lo largo de la historia de los pueblos y de la historia de la literatura y el arte, son múltiples los seres humanos que han escrito biografías y autobiografías, reconstituyendo, refundando, así, un género literario más bien antiguo, frecuentemente retomado y vivificado, gracias a la presencia de hombres y mujeres interesados en la expresión viva del yo. La autobiografía es, entre otras, una de las formas a través de las cuales el yo se expresa de una manera nítida y permanente. Philippe Lejeune, en *Le pacte autobiographique*, considera esta situación y define a la autobiografía como: «*Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*». ²⁴ Desde la perspectiva de Lejeune es necesario cumplir con una serie de requisitos que permitan la existencia de la autobiografía; entre ellos están la presencia de un relato en prosa sobre una vida individual en donde autor y protagonista

21. J. P. Miraux, *La autobiografía, op. cit.*, p. 13.

22. José María Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 22.

23. *Idem*.

24. Philippe Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*, París, Seuil, 1975, p. 14. [«Relato –historia– retrospectivo en prosa que una persona realiza de su propia vida, colocando el acento sobre su vida individual, en especial sobre la historia de su personalidad». La traducción es mía.]

llegan a fundirse, que el narrador y protagonista sean la misma persona o voz, y la perspectiva retrospectiva de la narración.²⁵

Lejeune distingue, por los elementos que están en juego, cuatro categorías diversas presentes en la autobiografía:

1. Forme du langage: a) récit b) en prose. 2. Sujet traité: vie individuelle, histoire d'une personnalité. 3. Situation de l'auteur: identité de l'auteur (dont le nom renvoie a une personne réelle) et du narrateur. 4. Position du narrateur: a) identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit.²⁶

Los ejemplos, desde la Antigüedad, se multiplican. Lejeune distingue seis formas bajo las cuales se va a presentar la autobiografía: «mémoires, biographique, roman personnel, poème autobiographique, journal intime, autoportrait ou essai».²⁷ Estos ejemplos van desde *El lazarrillo de Tormes*, anónimo español, hasta *El Libro de su Vida* de Santa Teresa de Ávila; en éste la presencia del yo no sólo es reiterativa, también cuenta con la autoridad suficiente para convertirse en objeto de estudio formal que nos permite el análisis de la obra perteneciente a la Doctora de la Iglesia Católica. De acuerdo con Pozuelo Yvancos en su *Poética de la Ficción*: «la literatura querrá siempre jugar con el límite de la ficción/verdad, que quiere situar en el testimonio de un yo que defiende la verdad

25. Estos son los elementos considerados como indispensables, por Lejeune, para la existencia de la autobiografía.

26. *Idem.* [«1. Forma del lenguaje: a) relato b) en prosa 2. Sujeto tratado: vida individual, historia de una personalidad. 3. Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre hace referencia a una persona real) y del narrador. 4. Posición del narrador a) identidad del narrador y del personaje principal b) perspectiva retrospectiva del relato». La traducción es mía.]

27. *Idem.* [«Memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo».]

sobre sí mismo».²⁸ Todo esto se encuentra profundamente unido al barroco del siglo xvii, no sólo por su complejidad sino también por su carácter de híbrido.

Sin embargo, hay que aclarar que el tono confesional no siempre está presente en la autobiografía, se hace propio de ella cuando ésta mantiene vínculos indiscutibles con la espiritualidad y el tono ascético, tal es el caso de *Las Confesiones* de San Agustín, según Pozuelo Yvancos: «Una cultura en la que la confesión como práctica tiene vigencia entenderá mejor la autoexhibición de la individualidad y lo que toda autobiografía tiene de autojustificación».²⁹ El grado de proximidad empleado por Monterroso aporta el clima de intimidad suficiente entre protagonista y lector, sin que su relato alcance el nivel confesional. Al respecto Miraux señala: «El escritor que se orienta a constituir un texto como texto autobiográfico desde luego que conoce el instrumento que emplea: la escritura es su dominio, a veces su medio de vida».³⁰ En efecto, el puente entre quien escribe y el mundo exterior, es la escritura.

Una de las formas idóneas para obtener un resultado definitivo en este tipo de expresión, consistió en hacer que la o el protagonista llevara el peso de la narración, construyendo, desde la primera persona gramatical, una suerte de autobiografía ubicada en la intimidad. La historia será el andamiaje de un viaje introspectivo de autorrecuperación, a través de la escritura del yo. Pozuelo Yvancos agrega: «Posiblemente uno de los aspectos que más contribuyan a la problematicidad de la cuestión autobiográfica sea la enorme dispersión y variedad de las formas que adopta este género».³¹ A lo largo de su genealogía son múltiples las formas bajo las cuales se presenta el género por tratarse de un tipo de escritura personal e íntima: cada autor imprime su sello indispensable y estilo.

28. J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 180.

29. *Ibid.*, p. 182.

30. J. P. Miraux, *La autobiografía, op. cit.*, p. 10.

31. J. M. Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción, op. cit.*, p. 181.

Las Memorias y los Cuadernos son otras de las dos formas que adoptan las escrituras del yo. En efecto, las Memorias son escritas por alguien que desempeñó un papel medular o es testigo directo de un episodio de la historia de vida, el recuento de acontecimientos es elaborado a manera de relato o crónica, debido a que el narrador no ocupa la parte central de los sucesos. Cuenta con un importante grado referencial, por su indiscutible conexión con la historia. Los llamados Cuadernos son una especie literaria que, pese a sus nexos con la autobiografía, mantiene una lejanía notoria ya que su eje no es el relato de vida, se limitan únicamente a la recuperación de una porción de ella, un episodio que permite ser el punto de partida para la extracción de preceptos, máximas, aforismos y moralejas.

El polígrafo argentino Juan José Saer, en *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, sostiene que el primer y más importante requisito de la biografía y la autobiografía es el mantenimiento de la veracidad. Al respecto, hay que reconocer que el concepto es realmente complejo e incierto. Pretender definir la veracidad, es intentar la integración de elementos dispares e incluso contradictorios que, pese a todo, llegan a estar presentes en estas formas literarias. Con Monterroso se logra cumplir con este matiz ya que se mencionan lugares, fechas, autores y obras literarias que contribuyen a fomentar su veracidad.

La verdad no está reñida con la ficción, podemos tomar como ejemplo a la historia quien ha conseguido convivir sin tropiezos con la literatura. La ficción es, en su pleno ejercicio, una forma de leer el mundo. De acuerdo con Saer:

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera—, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de

la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario.³²

En la autobiografía se emplean algunos de los elementos reconocidos como propios de las escrituras del yo, conjugando analepsis o anticipación y prolepsis, sólo en aparente desorden desde los labios de un biógrafo o del biografiado. Tal es el caso con Monterroso, ya que en *Los buscadores* emplea tanto la analepsis como la prolepsis. Como un ejemplo de analepsis tenemos: «De cualquier manera, me detengo, trato de asir algo y veo muy vívidamente el aeropuerto de Toncontín en Tegucigalpa. Estoy ahí a los seis años»,³³ en otro momento afirma: «[...] cerca del cual, siendo muy niño, me perdí durante varias horas una tarde y una noche oscura».³⁴

La confusión, la permanente incertidumbre y el olvido son los elementos que vinculan, una y otra vez, amor y odio, razón y locura, es decir, lo objetivo y lo subjetivo dentro del contexto místico. Las *Confesiones* de San Agustín son el ejemplo, por excelencia, de los rigores de la autobiografía. En *Los buscadores* se logra *distraer* la confusión y el olvido gracias al elemento que aroma la narración: la infancia de Tito que lo recupera e informa cuando el olvido se apodera del hilo de su memoria: «Con el tiempo me entero asimismo de que mi familia se movía incansablemente de una ciudad a otra, de un país a otro».³⁵ Las referencias provienen del seno familiar no de su memoria.

Esta autorecuperación se magnifica incluso cuando los recuerdos amenazan con difuminarse: «Innumerables recuerdos se borran al no más aparecer. Un momento, un instante. El simple hecho de escribir esta línea, el tiempo que me toma, hace que se desvanezcan decenas de ellos».³⁶ La escritura

32. Juan José Saer, *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Planeta, 1997, p. 12.

33. A. Monterroso, *Los buscadores de oro*, op. cit., p. 119.

34. *Ibid.*, p. 120.

35. *Ibid.*, p. 71.

36. *Ibid.*, p. 119.

cumple con su papel y a manera de cámara fotográfica logra *congelar* el tiempo, al ser verbalizado y escrito el recuerdo logra mantenerse incólume, con el tiempo para preguntarse: «¿Quién tomó esa fotografía y por qué causa en situación para mí tan poco airosa?»³⁷

Si se pudieran organizar algunas conclusiones preliminares, una de las primeras tendría que ser la siguiente: enfatizar la labor de síntesis planteada por Monterroso y pese a la misma, el hecho de ajustar en breves líneas, los vastos recuerdos de una infancia tan llena de detalles. Otro aspecto importante es la presencia de la autobiografía *novelada*, basada en una cuidadosa selección de recuerdos no secuenciales, carentes del fechado acartonado, indispensable en el diario de vida. Tampoco se trata de unas Memorias ya que la distancia planteada entre los acontecimientos y sus protagonistas es sumamente estrecha y escribir Memorias implica sostener una distancia mayor, capaz de convertir al narrador en cronista. Al sumar estas ideas se considera que *Los buscadores* no es un ensayo a través del cual Tito proyecte su imagen hacia el pasado y a manera de un cono invertido su sombra se haya empequeñecido, considero que el viaje emprendido ha sido para repasar algunos detalles de su niñez en la que su padre jugó uno de los papeles más importantes de soporte para él y su adultez como narrador.

Queda pendiente, para futuros trabajos, la asignatura planteada por Monterroso relacionada con el amor y todos esos escarceos infantiles con las niñas que cruzaron la vida del protagonista. Sin duda la parte emotiva de un narrador *mueve* en más de un sentido su obra. La agenda se sigue ampliando.

El primer exilio que vivió Augusto Monterroso se remonta al momento en el que dejó de ser niño: «El pequeño mundo que uno encuentra al nacer es el mismo en cualquier parte en que nazca; sólo se amplía si uno logra irse a tiempo de donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación».³⁸ La analogía que establece entre la separación física y la evasión a través de

la imaginación resulta profundamente provocadora. A partir de este punto las frecuentes despedidas y partidas se encargarían de escribir y rescribir su historia como la de cualquier latinoamericano, el secreto está, tal y como Monterroso lo decreta: «en irse a tiempo».

37. *Ibid.*, p. 73.

38. *Ibid.*, p. 19.

BIBLIOGRAFÍA

Azancot, Nuria, «Augusto Monterroso: “No sé cómo se hace un cuento”», *El Cultural*, disponible <http://www.elcultural.com/entrevistas/Monterroso.htm>, octubre, 2000.

Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2003.

Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, México, UIA, 1985.

Glantz, Margo, *Esguince de cintura*, México, CNCA, 1994.

Jesús, Santa Teresa de, *Las moradas, Libro de su vida*, México, Porrúa, 1992.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, París, Seuil, 1975.

Miroux, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

Monterroso, Augusto, *Los buscadores de oro*, México, Alfaguara, 1993.

Pimentel, Luz Aurora, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, México, UNAM-Bonilla Artigas-Iberoamericana, 2012.

_____, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998.

Pozuelo Yvancos, José María, *De la autobiografía*, Barcelona, Crítica, 2006.

_____, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

Saer, Juan José, *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México, Planeta, 1997.

Sánchez, María Teresa, «Augusto Monterroso. Los vínculos con la tradición desde las lecturas del yo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/monteyo.html> consultado en julio de 2015.

Hecke, An Van, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, México, Universidad Veracruzana, 2010.

Yates, Frances, *El arte de la memoria*, Barcelona, Ariel, 1974.

LA PELIGROSA LETRA e DE MONTeRROSO

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ
MARÍA SELENE ALVARADO SILVA

Nuestros libros son los ríos que van a dar
en la mar que es el olvido.

La letra e es un desafío, hibridación de géneros escritos: «fragmentos de un diario», crónicas, reseñas, artículos, cuentos, mini ficciones, reflexiones, frases sueltas, cartas, confesiones, notas, recados, juegos de palabras, palabras que llevan alas, emociones y sentimientos que divierten y provocan, que nos retan a romper reglas académicas para gozar de la lectura y la escritura como verdadero arte que nos crea y recrea.

La escritura de Augusto Monterroso sorprende por esa cualidad de hacer simples temas complejos, seguramente porque en este libro hizo justo aquello por lo que él tanto abogaba: «escribir como se habla», aunque ello implique un artificio, pero por la sencillez y humor con que narra, provoca esa sensación y logra establecer una verdadera conversación autor-lector, sin poses, artilugios, ni monólogos inmensos; a pesar de que se trata de textos llenos de información, cultura, historia, erudición, fragmentación, experimentación e incluso la creación de nuevos géneros, en donde se combinan elementos formales e informales.

«Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido» es la frase con la que inicia el «Prefacio», y es el primer desafío intertextual. Se trata de una sustitución de palabras al poema de Jorge Manrique «Coplas por la muerte de su padre» (1487), en donde a manera de metáfora sustituye la

palabra «vida» por «libro», lo cual lleva a considerar a los libros como una fuente inagotable de vida: «Nuestras vidas son los ríos/Que van a dar en la mar,/Que es el morir».¹

Es evidente la intertextualidad entre el poema y el prefacio. De esta forma Monterroso incorpora todo tipo de referencias literarias e intertextuales, de escritores clásicos, contemporáneos, consagrados y marginales. La frase en sí misma es una provocación para lectores y posibles estudiosos, porque si nos dice que los libros van a dar a la mar del olvido, entonces nosotras preguntamos ¿qué podemos esperar de las ponencias, ensayos y análisis literarios? La respuesta sería algo peor que el olvido, tal vez la indiferencia y el rechazo. Es oportuno mencionar que nuestro escritor siempre atacó mordazmente las poses o generalizaciones del medio literario, de ahí el castigo que implica el olvido.

La citada frase inicial nos convocó a sincerarnos: el presente trabajo nos resultó singularmente complicado, por todas las tareas que debemos cumplir como parte de nuestra labor académica. Luego de la lectura e intentando hacer un análisis novedoso, nos pusimos a escribir, a vencer el temor al ridículo, a no permitir que se abran los mecanismos de defensa que nos inmovilizan, lograr hacer razonamientos encaminados al estudio literario. El ridículo es quizá un sentido que nos permite alejarnos de la extravagancia, de la ignorancia, es un último recurso que tiene la inteligencia para salvar nuestra dignidad frente al mundo. En palabras de nuestro autor: «Es penoso ver sufrir a alguien en el empeño de hacer algo que de no ser hecho a nadie le importaría».²

Dedicadas a la lectura y análisis, Monterroso nos dio la confianza que ningún otro autor nos había brindado, cuando habla de sus temores, timidez y miedo escénico. Al igual que él, preferimos concretarnos a los aspectos que más nos provocaron

del *inclasificable* libro *La Letra e*, publicado en 1987, y que desarrollaremos ahora.

Desde el subtítulo del libro el mismo escritor define que se trata de «Fragmentos de un diario». No obstante, escritores, académicos y críticos compiten por demostrar que es una propuesta escritural mucho más compleja, ambiciosa e innovadora. Jorge Ruffinelli lo define como un libro peligroso, inquietante y perturbador, compuesto por diversos fragmentos o unidades dispersas, constituyendo una auténtica: «Estética del Fragmento: Literatura lógica y paradójica, hedónica y lúdica, la de Monterroso ha sido “puzzle”, rompecabezas, mecano; también relojería, por la necesidad de que cada una de las pequeñas piezas juegue con las otras para poner en funcionamiento una totalidad».³ Elena Liverani, por su parte, considera que este libro constituye una aportación del todo nueva, en la que el autor confirma su voluntad de no repetirse y de apostar hacia la experimentación y la renovación, la reinención de los géneros. «La de Monterroso es, pues una literatura que ama la aventura y el riesgo y detesta las rigideces convencionales y las fórmulas», apunta a su vez, L. I. Helguera.⁴

Anticipándose a la polémica y a la insistencia académica de siempre «clasificar» las obras literarias, Monterroso explica desde el mismo *Prefacio* la composición del libro: «La primera versión de las líneas que siguen se halla en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta en billetes de tren; la segunda, a manera de Diario, en un periódico mexicano; la tercera, en las páginas de este libro».⁵ A esa inicial revelación, sigue una singular confesión:

3. Jorge Ruffinelli en Augusto Monterroso, *Tríptico. La letra e, fragmentos de un diario*, México, FCE-Editorial Tierra Firme, 2002, p. 221.

4. L. I. Helguera, «Tito Monterroso. Jinete a los 70 años», *Textual*, núm. 26, junio, 1991, p. 28.

5. A. Monterroso, *Tríptico, op. cit.*, p. 229.

1. Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Ed. Castalia, 2010, p. 18.

2. Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, México, Alfaguara, 2000, p. 45.

[...] escribiéndolo me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de las palabras, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso.⁶

Este atisbo de sinceridad establece un trato distinto con los lectores, no es el clásico pacto ficcional, sino la invitación a un encuentro íntimo de amigos, de comentarios en confianza y en voz baja, nos atrae como lectoras, y entonces, sin darnos cuenta ni proponérselo, nos identificamos con él, sobre todo, en sus temores y situaciones adversas.

La recreación del narrador monterrosiano se logra a partir del gusto por la conversación, por la conversación implícita con el texto: «Un libro es una conversación». Nos dice en el apartado *Las buenas maneras*. «La conversación es un arte, un arte educado».⁷ De ahí encadena profundas reflexiones en torno a la literatura y señala que un novelista es «un ser mal educado, que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días».⁸ En cambio, contrasta, que en los cuentos se *tantea* la disposición para escuchar una historia breve o un chisme rápido, que pueda conmover o divertir un instante. Deja entonces los fragmentos del diario para teorizar y exponer sus argumentos en favor de la brevedad y abogar por los beneficios de la mezcla de géneros. Él mismo pregunta y responde: «¿Qué ocurre cuando un libro mezcla cuentos y ensayos? Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. Marshall McLuhan les diría que piensan linealmente».⁹

Ante lo cual —se burla— es como si en una conversación se mantuviera durante horas el mismo tema o la misma inten-

ción, pero los escritores se ven forzados a tratar de convencer a los lectores y críticos de que sí hay una unidad, que intentan explicar en el «Prólogo».

Monterroso ataca abiertamente a algunos críticos, a los que distingue de los teóricos. Nos advierte del peligro de forzar y tratar de imponer clasificaciones de géneros y tendencias por encima del valor auténtico o sensible de las obras literarias, ocasionando con ello un impacto negativo con el posible o imposible público. A lo largo de *La letra e*, Monterroso expone con sencillez, pero al mismo tiempo, con erudición, multitud de experiencias y temas, entre los cuales se decanta por el valor comunicativo de la obra de arte, incluida la literaria. No obstante, advierte que siempre hay «problemas de comunicación»; en el caso que nos ocupa, la pretensión de escribir un verdadero diario sin distorsionar su esencia comunicativa y confesional, pues «los mejores diarios son los que no se dirigen a ningún lector».¹⁰ Esto ocurre con la escritura de cualquier texto, desde una nota, aviso, ensayo, reporte, resumen, tesis, ponencia, poema, cuento, novela, etcétera. Siempre el emisor está pensando en su lector-receptor, en la persona o personas que lo van a leer. Por eso mismo, muchas veces nos autocensuramos, forzamos nuestra redacción y presionamos contenidos, sacrificando estética y hasta nuestras ideas. En palabras del autor:

Demasiado pudor. Demasiado orgullo. Demasiada humildad. Demasiado temor a las risitas de mis amigos, de mis enemigos; a herir; a revelar cosas, mías, de otros... de mi amor; de mis odios, de mis frustraciones... de mis amistades rotas; de la muerte de mis amigos...¹¹

El escritor guatemalteco nos dice que es muy diferente escribir un diario íntimo que nadie más leerá; al diario que se sabe será público, abierto al escrutinio y a la crítica de conocidos y desconocidos, todos prestos a desmentir la mínima impre-

6. *Idem*.

7. *Ibid.*, p. 247.

8. *Idem*.

9. *Idem*.

10. *Ibid.*, p. 302.

11. *Ibid.*, p. 277.

cisión o distorsión de las cosas; aun cuando ya bien lo ha dicho Gabriel García Márquez al inicio de su autobiografía: «La vida no es lo que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla»,¹² y al narrarla gana una esencia literaria que magnifica los hechos.

Monterroso nos comparte un ejemplo de la arbitrariedad de la narración de los recuerdos con tres relatos distintos de una misma reunión social, aludiendo a aquella frase de «La misma feria recordada como a cada quien le fue en ella».¹³ Se trata del apartado titulado «Poeta en Nueva York», en el que reproduce los artículos de Elizabeth Bishop, John Pearsons y José Coronel sobre un mismo acontecimiento, al que la primera describe como una «fiesta horrible»; el segundo como una simple «fiesta publicitaria» y el tercero como una majestuosa celebración. Con esto queda demostrada la subjetividad con que cada persona habla y escribe acerca de un mismo hecho, sin que se pueda con ello diferir qué cosa en *verdad* ocurrió, o como es de opuesta la apreciación de los acontecimientos, según las emociones y circunstancias de cada individuo. Si todo escritor es subjetivo, todo lector también lo es, cada uno desde una posición e intención distintas.

En el tono confesional que tienen sus comentarios sobre sí mismo, el escritor reconoce: «No hay otra: tengo un sentimiento de inferioridad. El mundo me queda grande, el mundo de la literatura; y cuantos escriben hoy, o se han adelantado a escribir antes, son mejores escritores que yo, por malos que puedan parecer».¹⁴ En muchas páginas, de diferentes maneras, y en diversas circunstancias, Monterroso habla de esa inseguridad y hasta dice que la ha ocultado detrás de la ironía y la modestia. Por si eso fuera poco, afirma: «... soy heredero de 2 500 años de literatura occidental y, atávicamente, de otros tantos de nuestras culturas autóctonas. A veces, esta misma conciencia

me intimida y me impide escribir, pero cuando logro hacerlo procuro no ser indigno de esta carga y de esta riqueza».¹⁵

Lo bueno, si breve...

Un principio fundamental en la narrativa de Monterroso es lo breve. «Lo bueno, si breve, dos veces bueno. Y lo malo, si poco, no tan malo». Esta frase escrita por Baltasar Gracián en el *Oráculo manual y arte de prudencia* en 1647, utilizada como máxima en el periodismo, es un recurso estilístico preferido por nuestro autor, al cual le atribuye su tendencia a escribir con brevedad. Justifica ese gusto, y hasta vicio, al hecho de que cuando llegó a México leyó un letrado que decía: «No escriba; telegraffe»,¹⁶ mismo que él interpretó al pie de la letra y a partir de ahí se dedicó a redactar a la manera como se hacen los telegramas. Sin embargo, más bien se trata del permanente juego irónico de nuestro autor. Comprendida la ironía como esa «figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice», según la definición de la Real Academia Española.

Esta era de la información, la hipercomunicación y los microtextos, Twitter, por ejemplo, revela el genio profético de Monterroso que escribió micro relatos y frases que sintetizan grandes temas o una enseñanza de vida en apenas una o dos líneas. Maestro de la brevedad, Monterroso despliega múltiples recursos estéticos en cada frase, párrafo o microrelato, que del disfrute inicial llevan luego a la relectura, al análisis y a un amplio proceso de reflexión. En pocas palabras: obligan al lector a pensar. Si analizamos cada uno de sus micro relatos, tanto en su forma como en su sentido, podemos darnos cuenta de que corresponden precisamente a su propuesta poética: en una línea o en muy pocas palabras comprenden toda

12. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*, México, Diana, 2002, p. 7.

13. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 394.

14. *Ibid.*, p. 369.

15. *Ibid.*, p. 342.

16. *Ibid.*, p. 299.

una historia, con inicio, planteamiento y desenlace, tal es el caso, por ejemplo, de: «—Envejezco mal —dijo; y se murió». ¹⁷ Se trata de un texto similar a «El dinosaurio», considerado el cuento más breve, conformado por apenas siete palabras: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». El cual es calificado por Martinet como ejemplo de perfección: «la frase es perfecta e integralmente representativa del discurso» ¹⁸. Además, como bien señala Gonzalo Celorio, aunque los textos sean breves, su densidad y constricción impiden el deslizamiento de una página a otra. «Para Monterroso la brevedad es la formalización de una poética que se cifra en la economía verbal y que anhela la perfección... la brevedad es un logro del estilo». ¹⁹ Y sí, en cada frase, cada texto, disfrutamos, leemos y releemos cada palabra, cada línea, de forma similar a los versos de un poema, que incluso intentamos aprender, hacerlos nuestros y memorizarlos.

En la deliciosa conversación-lectura con nuestro autor abundan la ironía, la crítica mordaz y el sarcasmo, perfectamente desarrollados en pasajes como el titulado *subcomedia*:

Hay un mundo de escritores, de traductores, de editores, de agentes literarios, de periódicos, de revistas, de suplementos, de reseñistas, de congresos, de críticos, de invitaciones, de promociones, de librerías, de derechos de autor, de anticipos, de asociaciones, de colegios, de academias, de premios, de condecoraciones. Si un día entras en él verás que es un mundo triste; a veces un pequeño infierno, un pequeño círculo infernal de segunda clase en el que las almas no pueden verse unas a otras entre la bruma de su propia inconsciencia. ²⁰

Ruffinelli considera que «*La letra e* es un libro peligroso». A su vez, Wilfrido H. Corral considera que en los diferentes textos de Monterroso encontramos «una teoría completa acerca del intelectual y su quehacer en el mal llamado tercer mundo». ²¹ Con Monterroso, experimentamos el poder transformativo de la literatura: «el drama mayor del escritor cosmopolita, modernista, serio y anticolonialista, en su combativo papel vital».

A lo largo de *La letra e* nos encontramos con un desfile de escritores y artistas, amigos del autor, o con quienes tiene encuentros y desencuentros, charlas o diferentes referencias: Franz Kafka, Juan José Arreola, Eduardo Lizalde, Alfonso Reyes, Juan Rulfo, José Antonio Robles, Ninfa Santos, José Emilio Pacheco, Julio Cortázar, Tomás Borge, Carlos Martínez Rivas, Manuel Puig, Vicente Leñero, Ernesto Sábato, entre muchos otros. Con estos autores, o bien con sus textos, Monterroso debate sobre múltiples temas, principalmente literarios, para luego sentenciar que: «la literatura no se hace con inteligencia sino con talento; aparte de que, bien visto, la literatura se ha ocupado siempre más de la tontería humana que de la inteligencia; es más parece que la tontería es su materia prima». ²² Este señalamiento es antecedido por un ensayo donde expone las características de la inteligencia, científicas, etimológicas y concretas, donde seriedad y burla se combinan. Para abonar a nuestro optimismo agrega que «la literatura está más hecha de lo negativo, de lo adverso y, sobre todo, de lo triste. El bienestar, y específicamente la alegría, carecen de prestigio literario, como si el regocijo y los momentos de felicidad fueran espacios vacíos... Parecería que sólo los bobos están contentos y hay que evitar a toda costa mostrarse tonto». ²³ En seguida, otra vez un amplio ensayo, al más claro estilo de Alfonso Reyes, para explicarnos por qué en la literatura no vende ni funciona la felicidad, ni el bienestar, ni la inteligencia:

17. *Ibid.*, p. 265.

18. Wilfrido H. Corral (comp.), *Refracción, Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM-Era, 1995, p. 24.

19. *Ibid.*, p. 265.

20. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 255.

21. W. Corral, *Refracción...*, op. cit., p. 16.

22. A. Monterroso, *Tríptico*, op. cit., p. 335.

23. *Ibid.*, p. 389.

Si declaro que me encuentro bien y feliz a nadie le importa; aparte de que la declaración misma de felicidad tiene algo de insultante; debo decir que estoy mal, o triste, para que mi posible lector tenga a quien compadecer y se alegre y acaso hasta me perdone que sea yo el que escribe y él el que lee. Los románticos salvaron a Cervantes del olvido cuando descubrieron que su libro es un libro triste.²⁴

Tempus fugit

Renato Leduc²⁵ dijo: «sabia virtud de conocer el tiempo», Monterroso posee esta virtud, conoce el tiempo, juega y reflexiona sobre él, sabe que inexorablemente se va, se oscurece: «El tiempo me pertenece cada vez menos. Antes, cuando leía un libro especialmente bueno, lo disfrutaba con la esperanza de releerlo algún día; si por acaso, por fin, ahora lo releo, siento que probablemente no habrá otra oportunidad».²⁶

La fragmentación de textos empleada por Monterroso le permite cambiar nuevamente de temas y géneros sin ningún problema, para volver al humor, a la sátira y al juego irónico de la «autoflagelación»: La burla de uno mismo, el reconocimiento abierto a los propios defectos como ideales masoquistas.²⁷ Como parte de esos ideales, como buen autodidacta, se burla también de la instrucción formal: «Paradójicamente, mientras la calidad universitaria retrocede, la poesía popular conserva su excelencia y hasta despliega una vitalidad sorprendente».²⁸ Aquí, el autor-narrador logra sembrarnos la incertidumbre acerca de todas las referencias de revistas, programas de radio y anuncios publicitarios que comenta, porque combina información *real* con metaliteratura, al incorporar al personaje-escritor Eduardo Torres, y a su casi mítica San Blas, S.B.

24. *Idem*.

25. Renato Leduc (1897-1986) escritor y poeta mexicano.

26. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 362.

27. *Ibid.*, p. 364.

28. *Ibid.*, p. 373.

La fragmentación empleada por Monterroso es total, no busca un principio de *unidad* literaria, experimenta la fragmentación textual a la vez que deshace los supuestos de coherencia narrativa y en algunos casos de filiaciones genéricas, además suele investir al segmento narrativo de una densidad significativa mayor. A esta capacidad de activación plural de significados se refiere Clark D'Lugo, quien señala que más que una condensación, la fragmentación resulta realmente una expansión más allá de los límites del texto, del material impreso. Los fragmentos sirven de anzuelo, ya que los lectores responden al discurso supliendo activamente elementos de la historia y buscando una totalidad. En este proceso los lectores están no sólo reordenando y repensando el texto sino avanzando más allá del texto mismo para contemplar y participar en el proceso narrativo. Francisca Noguero Jiméñez afirma en su libro *La trampa en la sonrisa*:

La obra de Monterroso se engloba plenamente en la estética contemporánea, en un nuevo marco ideológico caracterizado por la disolución de las normas estéticas clásicas... Se adecua a las características de la obra postmoderna porque presente los rasgos definitorios de esta corriente estética, sintetizados en el desplazamiento genérico y discursivo, la crítica de los discursos de autoridad, la disolución de las narrativas legitimizadas, el escepticismo, la heterodoxia (religiosa y política), el eclecticismo, la exigencia de la participación activa del lector en la obra, el pluralismo, el «collage», la utilización de la cultura de masas, el «pastiche», la conciencia de la inutilidad de la literatura, el saber enciclopédico y el recurso continuo de la transtextualidad. Todas estas características nos llevan a incluir la narrativa de Monterroso en la esfera de la sátira, un modo literario que en este caso encubre la trampa en la sonrisa.²⁹

A lo anterior, Corral agrega que la fascinación que despierta Monterroso se debe a que «ofusca, emociona, nos saca de

29. Francisca Noguero Jiméñez, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 113.

nuestra complacencia y casillas». ³⁰ Estos aspectos son lo que mantienen vigente su escritura, pues más allá de la experimentación textual, hay un contenido que estremece, que sacude conciencias y despierta la mente de quien cae rendido a la sinfonía de sus palabras encadenadas al encanto de una auténtica conversación.

Con la sentencia «*Comprender es perdonar. Cómo no comprendo tu libro, no te lo perdono*». ³¹ Monterroso concluye *La letra e*, el «inclasificable» libro que tanto nos ha gustado, conmovido y provocado. En él experimentamos la multiplicidad y viveza de una literatura viva, híbrida, irreverente, provocadora, emotiva, natural, experimental, emocionante, placentera, genial y peligrosa. Escritura breve y desafiante, que antepone la calidad sobre la cantidad, basada en una estética de la fragmentación, de palabras precisas, frases exactas; de mensajes claros, directos y ocultos, del arte de la conversación con el libro, del ideal de la verdadera comunicación autor-lector, de la mezcla de géneros, de la ironía y el humor, de un fascinante viaje por la literatura, de la seductora invitación a la vida. Del ideal literario de Monterroso: «Fijar escenas para preservarlas de la destrucción del tiempo». ³² De esta presencia-ausencia y de un tiempo sin tiempo: «todos hoy aquí hoy y mañana y ayer en un solo inmenso día de un minuto». ³³ El tiempo y la rapidez con el que pasa, las incertidumbres que se hacen mayores con cada lectura, nos obliga a preguntarnos: ¿cuál será la posición e intención de quien arma y publica *La letra e*? ¿Cuál es el desafío de este libro? ¿Por qué es tan peligrosa *la letra e*, escrita en el apellido Monterroso?

30. W. H. Corral, *Refracción...*, *op. cit.*, p. 13

31. A. Monterroso, *Tríptico*, *op. cit.*, p. 405.

32. *Ibid.*, p. 169.

33. *Ibid.*, p. 320.

BIBLIOGRAFÍA

Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, 1647, Centro Virtual Cervantes, disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxs5p7>

Corral, Wilfrido H. (comp.), *Refracción, Augusto Monterroso ante la crítica*, México, UNAM-Era, 1995.

D'Lugo, Carol Clark, *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*, Austin, University of Texas Press, 1997.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para contarla*, México, Diana, 2002.

Helguera L. I., «Tito Monterroso. Jinete a los 70 años», *Textual*, núm. 26, junio, 1991.

Huerta, David, «Ayotzinapa», *Tierra Adentro*, México, 2 de noviembre, 2014.

Manrique, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, Madrid, Ed. Castalia, 2010.

Monterroso, Augusto, *Tríptico. La letra e, fragmentos de un diario*, México, FCE-Editorial Tierra Firme, 2002.

_____, *Viaje al centro de la fábula*, México, Alfaguara, 2000.

_____, *Obras completas (y otros cuentos)*, México, Era, 1990.

Noguerol Jiménez, Francisca, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

Serna, Enrique, *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz, 1995.

CUARTA PARTE

PARATEXTO E INTERTEXTO

LA MAGIA DE LAS PALABRAS DE AUGUSTO
MONTERROSO: LA *TOPOIESIS* DE LOS DISPOSITIVOS
DE REGISTRO DEL TEXTO LITERARIO
EN LA *PALABRA MÁGICA*

SAMANTHA ESCOBAR FUENTES

En «La littérature et l'espace» Gérard Genette afirma que si bien la literatura es un fenómeno temporal pues se desarrolla en el tiempo de las acciones de la narración, también tiene una dimensión espacial. Según el francés:

Depuis Mallarmé, nous avons appris à reconnaître (à re-connaître) les ressources dites visuelles de la graphie et de la mise en page et l'existence du Livre comme une sorte d'objet total, et ce changement de perspective nous a rendus plus attentifs à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte.¹

A este tipo de espacialidad, el francés dedicará un libro completo –*Umbrales*– lo que atestigua su preocupación por la recepción de los textos a partir de lo que denomina paratextos que consisten en:

1. Gérard Genette, «La littérature et l'espace», *Figures II*, París, Seuil, 1969, p. 45. [«A partir de Mallarmé, hemos aprendido a reconocer (a re-conocer) los recursos, llamados visuales, de la grafía y de la puesta en página y la existencia del Libro como una especie de objeto total y este cambio de perspectiva nos ha vuelto más atentos a la espacialidad de la escritura, a la disposición intemporal y reversible de los signos, las palabras, las frases, del discurso en la simultaneidad de eso que llamamos texto». La traducción es mía.]

[...] el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etcétera; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.²

Genette afirma que el paratexto –dividido en peritexto y epitexto– «es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector»³ y ejemplifica el punto a partir del *Ulises* de Joyce y los cambios efectuados entre su versión por entregas y la edición completa. El francés ilustra así, cómo la forma de presentación de un texto –por decirlo de alguna manera– influye en la percepción de una obra. El texto que nos ocupa aquí, además de presentar estos cambios puede considerarse un claro ejemplo de reconocimiento de recursos visuales de los que hablaba Genette al hablar del «libro total».

Son muchas las características que remarcan el estatuto visual de *La palabra mágica*. No obstante, no somos los primeros en notar la importancia de la hechura del texto pues ya W. H. Corral, en 1984, reseñando el libro, afirmaba que:

No poco afectan a esta obvia consideración el diseño total del libro, los dibujos del autor, las fotografías y páginas en colores. Pero éste no es un libro-objeto, legajo frívolo en su preciosismo. El incipiente ¿«post-boom»? y la gran variedad de libros museo hispanoamericanos desplazados en su género(s) cuentan con pocos textos logrados porque tienden a ceder y que

darse en la fácil oscilación entre sacrificar el discurso narrativo y la demostración de una tesis, sin decirle nada al lector.⁴

Esta afirmación sobre la obra, si bien acertada, no es muy abundante por tratarse de una reseña del texto. A pesar de la gran diversidad de estudios dedicados a la obra de Monterroso, *La palabra mágica* en particular, no ha sido estudiada desde su estatus artístico y visual, aunque se ha reconocido de manera muy importante y recurrente el uso de la espacialidad del texto por Monterroso⁵ ya que, según An Van Hecke, «es precisamente la estructura espacial de una obra, su construcción, la que le interesa a Monterroso».⁶ Henos aquí intentando hacerle justicia a Monterroso, su «palabra mágica» y su genio. Con tal fin dividiremos el presente trabajo en cuatro partes: la primera enfocada en *La palabra mágica* y sus acercamientos desde la crítica. La segunda dedicada a los estudios relativos a la materialidad de los libros que sustente nuestra postura; una tercera meramente descriptiva de la obra en cuestión y una cuarta y última donde contextualizaremos al libro y su manifestación plástica.

1. *La palabra mágica*

Una búsqueda de las diferentes ediciones de *La palabra mágica* en catálogos virtuales nos ha dado como resultado al menos ocho ediciones en diferentes años (1983, 1984, 1985,

4. Wilfrido H. Corral, «Review», *Hispanamérica*, año 13, núm. 38, 1984, p. 104.

5. En su importante y certero trabajo, Van Hecke dedica el primero de cinco capítulos al espacio en la obra monterrosiana recuperando obras en las que la relevancia del espacio es notoria, sin embargo, se echa en falta la mención a *La palabra mágica*, ausencia que entendemos desde su interés central en *Movimiento perpetuo*.

6. An Van Hecke, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010, p. 67.

2. G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 11-12.

3. G. Genette, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, p. 12.

1990, 1991, 1996, 2003 y 2008), en dos idiomas distintos (español y francés), de, por lo menos cuatro casas editoriales (Era, Anagrama, Muchnik, Passage du nord-ouest) y publicadas en cuatro ciudades distintas (México, Barcelona, Madrid, Albi). Algunas de estas son reimpresiones de la edición *princeps* de 1983, mientras que otras son reediciones (como la francesa y la de Anagrama), que cambian parcialmente el trabajo de diseño original, como la portada. De este panorama la edición que nos interesa aquí es la de 1983 de la editorial Era, por ser la primera y por haber contado con la participación de Vicente Rojo, asunto que resultará evidente y relevante en la obra.

La palabra mágica es una colección de textos breves (muy a la manera de Monterroso) en el que, en la opinión de Corral, «se le revela al lector asiduo de sus obras un Monterroso nuevo; por la mayor cercanía entre autor y narrador, por la obvia intertextualidad (si se quiere) entre ésta y sus otras colecciones».⁷ Sobre los dibujos de Monterroso, Rita M. Palacios considera que si no han sido tan estudiados por la crítica se debe «probablemente por ser tan directos y tan sencillos»⁸ pero que no son menores pues «cumplen una función literaria complementaria».⁹

Para Noguerol, el texto es una especie de «collage» en el que se experimenta con el espacio, comparable al Último round de Julio Cortázar.¹⁰ En dicho libro, Cortázar hace un uso lúdico del espacio y, por mencionar los elementos más evidentes, divide el espacio físico del libro en dos textos diferentes que han sido llamados «Primer piso» y «Planta Baja» y que ya han sido estudiados desde la perspectiva del uso del espacio físico.¹¹

7. W. H. Corral, «Review», *op. cit.*, p. 103.

8. Rita M. Palacios, «De animales y significados: discursividades en la obra de Augusto Monterroso», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 125.

9. *Ibid.*, p. 126.

10. Francisca Noguerol, *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 14.

11. José Sánchez Carbó estudia el papel del espacio literario en tres obras

En el caso de Monterroso, esta experimentación del espacio físico del libro no será casual, pues como Ríos Baeza hace notar:

En un momento en que la literatura hispanoamericana había optado por viajar en vías rápidas hacia la consagración, y con carrocerías pesadas (*Paradiso, El siglo de las luces*), Monterroso, con libros como *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969) o *La palabra mágica* (1983), apostó por vehículos más compactos que se mueven, con aparente ironía, en carreteras más fatigosas.¹²

Esta circunstancia le permitiría llegar de manera más segura a su destino y con una clara conciencia del «vehículo» en el que se conduce la literatura, para hacer de él un elemento tan literario como su mismo contenido. Con esa conciencia estética y literaria, Monterroso echa mano de todos los recursos con que cuenta para hacer un constante guiño a autores, temas, géneros, dejando, así, testimonio de su compromiso y creatividad con la labor del escritor. Este compromiso muestra, para Ríos Baeza que en la obra de Monterroso «la literatura ocupa en ella un lugar central, no sólo como tema, sino como espacio crítico, una trinchera desde la cual se arrojan verdaderas granadas de mano».¹³

hispanoamericanas: *El movimiento estridentista* (1926), de Germán List Arzubide, *Último round* (1969), de Julio Cortázar, y *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2006). Sánchez Carbó destaca la edición de dicha obra de Siglo XXI, que «estuvo a cargo de Julio Silva, pintor y amigo cercano de Julio Cortázar con el que colaboró en varios proyectos», coincidencia significativa, pues en el caso de *La palabra mágica*, el diseño estuvo a cargo de Vicente Rojo, artista plástico con el que Monterroso participó de manera conjunta en diversos trabajos. Además de la evidente y llamativa edición Último Round y *La palabra mágica*, comparten otras similitudes: la diversidad genérica, y temática, aunque en el caso de *La palabra mágica*, el tema sea recurrentemente literario.

12. Felipe A. Ríos Baeza, «Monterroso, por una literatura menor», en A. R. Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon...*, *op. cit.*, pp. 70-71.

13. *Ibid.*, p. 71.

2. La materialidad de los textos y sus estudios

En *Umbrales* Genette se dedica al estudio de los elementos constitutivos de un libro, que, de manera consciente o inconsciente, influyen, facilitan, entorpecen, modulan, regulan, guían, etcétera, la recepción del mismo por un lector. Todos estos elementos —título, prefacio, ilustraciones, etcétera—, asegura Genette, son parte del texto pues «lo rodean y lo prolongan precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su «recepción» y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro».¹⁴ Todos estos elementos de presentación del texto son, para Genette, *peritextos* pues rodean al texto y se encuentran forzosamente en el mismo espacio del libro mientras que los *epitextos* son aquellos que, estrechamente vinculados con la obra, no están dentro del libro —entrevistas, reseñas, comentarios, etcétera—. De estas dos categorías, los que nos interesan aquí son los paratextos, definidos por el francés como «aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público».¹⁵ Los paratextos pueden ser públicos o privados, dependiendo de su intención, aunque Genette reconoce que hay ejemplos que no encajan ni en uno ni en otro y se encuentran en una especie de zona intermedia. Independientemente de su destinatario, los paratextos, afirma Genette, tienen una función comunicativa —en sus términos una «*fuerza ilocutoria*»— o performativa, dado que en tanto que mensajes, comunican de manera periférica algo:

[...] el paratexto, bajo todas sus formas, es un discurso fundamentalmente heterónimo, auxiliar, al servicio de otra cosa que constituye su razón de ser: el texto. Cualquier investidura estética o ideológica («bello título», prefacio-manifiesto), cual-

quier coquetería, cualquier inversión paradójica que pone el autor: siempre un elemento de paratexto está subordinado a «su» texto, y esta funcionalidad determina lo esencial de su conducta y de su existencia.¹⁶

Detrás de esta subordinación hay una significación particular de cada uno de los elementos paratextuales (título, dedicatoria, prefacio, etcétera) que conforman la obra. Aunque cada uno de ellos tiene una función general relativamente clara, su análisis no puede ser más que individual, atendiendo a las características del libro en cuestión pues, el título, por ejemplo, puede aludir a juegos de palabras internos al contenido de la obra o a referencias culturales que salen del ámbito libresco en el que se encuentra inserto. Así, el estudio de los paratextos se presenta como uno, que basado en una serie de consideraciones generales, particularice el uso de estos elementos y su significado en cada caso.

Sobre lo ya dicho por Genette y otros, como José Sánchez Carbó, han reflexionado y se han dado a la tarea de organizar los elementos susceptibles de estudio de lo que han llamado *topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario*. Su perspectiva considera «el soporte y el registro del texto escrito como una categoría de análisis; una categoría metalingüística y meta-literaria pero relevante en cuanto a que es valorado por muchos escritores y presenta, afecta, condiciona o moldea, la lectura del texto».¹⁷ Por ende, esta propuesta considera al espacio físico del texto como un elemento signifiicante en la obra literaria.

Para este tipo de estudio se distinguen cuatro categorías viables de análisis: 1) el soporte; 2) el formato; 3) el tipo de registro; y 4) los dispositivos de legibilidad y puesta en página.

El primer grupo considera los materiales sobre los que se encuentra registrada la obra: «existen soportes duros, como la piedra, la madera, la arcilla o el barro; flexibles y ligeros como

16. *Ibid.*, p. 16.

17. José Sánchez Carbó, *et al.*, «Topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario», inédito, 2015, p. 2.

14. G. Genette, *Umbrales*, *op. cit.*, p. 7.

15. *Idem.*

el papiro, el pergamino o el papel; y virtuales como el digital». ¹⁸ Estrechamente vinculado con el soporte, se encuentra el formato (libro, códice, rollo, etcétera) pues muchas veces los soportes «modelan espacios discursivos concretos y, en ocasiones, formatos específicos como el rollo, el códex y, recientemente, el hipertextual y la tuitera». ¹⁹ El tercer elemento de análisis de la *topoiesis* de los dispositivos de registro se ocupa de los procedimientos de registro del texto, es decir, las técnicas de «impresión», podríamos decir, sobre el soporte —como la escritura, el tallado, etcétera—. Su importancia radica en que «la interrelación entre la variedad de soportes, formatos y registros configura gran parte de la fisonomía del texto». ²⁰ Finalmente la categoría de los dispositivos de legibilidad tiene que ver con «un conjunto de detalles, “rudimentos” y operaciones, en ocasiones con un carácter meramente estético o visual, que en buena parte ultiman dicha fisonomía». ²¹ Así pues, el estudio de un texto desde la *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto literario privilegia los aspectos materiales de la obra literaria que abren las posibilidades artísticas más allá de las del mero contenido.

3. *Topoiesis de los dispositivos de registro de La palabra mágica*

La palabra mágica es un libro que consta de veinte textos, que aunque de extensión variable, tienen el sello de brevedad característico de Monterroso. La intención que anima todo el libro, es una preocupación literaria, o más allá, escrituraria. Títulos como «Los libros tienen su propia suerte», «Sobre un nuevo género literario», «Sobre la traducción de algunos

18. *Ibid.*, p. 6.

19. *Ibid.*, p. 8.

20. *Ibid.*, p. 9.

21. *Ibid.*, p. 10.

títulos» establecen un diálogo directo con la ocupación del escritor, su legado y recursos. El eje central de todas las reflexiones contenidas en el libro muestra diferentes caras de una misma temática: la literatura y sus incontables aristas. Pero, además de su contenido, la obra muestra su interés en la materialidad del libro y su confección.

3.1. Soporte

En el caso de *La palabra mágica* parecería evidente que no existe gran innovación a este respecto: el soporte es papel. Debo señalar, no obstante, que a pesar de ser papel común y corriente, el color cambia en cinco textos, dos de las cuales remiten a los únicos textos de ficción incluidos en el libro: «De lo circunstancial o lo efímero» y «Las ilusiones perdidas» que están en hojas de color amarillo-naranja. El tercer y cuarto caso ocurren al principio del libro en el texto-epitafio «Los libros tienen su propia suerte» que está sobre una hoja verde y otra café mientras que las ilustraciones en las páginas 43 y 44 están impresas en páginas azules. Hay además una hoja con degradación de color de azul a verde que tiene dos ilustraciones de animales (página 20).

3.2. Formato y tipo de registro

El formato del que estamos hablando es «libro», sin embargo, vale mencionar que los textos que lo integran fueron publicados en su mayoría en «el suplemento “Sábado” de *Unomásuno* y otras revistas». ²² Si atendemos a esta observación de Corral, su edición «libresca» indicaría la intención de unir lo disperso bajo un único criterio. El hecho de que esta serie de documentos fueran leídos en dos formatos diferentes —el de la columna de un periódico y el de libro— arrojaría resultados particulares en cada caso de recepción: básicamente

22. W. H. Corral, «Review», *op. cit.*, p. 104.

el formato del libro les provee de un estatus diferente. No es este el lugar para polémicas y disquisiciones filosóficas o históricas respecto al papel del libro en la sociedad, sin embargo, debemos puntualizar que, al menos en Occidente, este tiene connotaciones, no solamente literarias, sino también sociales, ideológicas y económicas, por decir lo menos. En general, el libro ostenta una especie de «prestigio» sobre el periódico pues es menos «democrático» —su costo los puede hacer inaccesibles para ciertos grupos— aunque más «permanente» que un suplemento de un periódico, que no obstante tendrá un carácter más amplio en términos de difusión. Dichas diferencias produciría un sesgo de mercado en cuanto a los públicos a los que están dirigidos y por ende a sus recepciones.

En lo que al tipo de registro se refiere, los textos incluidos en *La palabra mágica* están, en versión de imprenta regular, aunque con peculiaridades en la tipografía, títulos y paginación pero dichas características están más bien vinculadas con los dispositivos de legibilidad y puesta en página que a continuación tratamos.



Ilustración 1. *La palabra mágica*, portada

3.3. Dispositivos de legibilidad y puesta en página

Según Sánchez Carbó, los dispositivos de legibilidad y puesta en página pueden ser:

[...] la separación entre palabras, el uso de mayúsculas y minúsculas, los signos de puntuación, la segmentación del texto en párrafos, las letras capitulares, las notas a pie de página, las miniaturas medievales, la tipografía, las lustraciones, los números de páginas o índices, títulos y subtítulos, por citar unos cuantos.²³

En *La palabra mágica* encontramos muchos de éstos: hay ilustraciones, viñetas, cambios en la paginación, cambios de tipografía, etcétera. Aunque son muchas las características en las que se podría ahondar, por cuestiones de espacio trabajaremos aquí de forma general las principales.

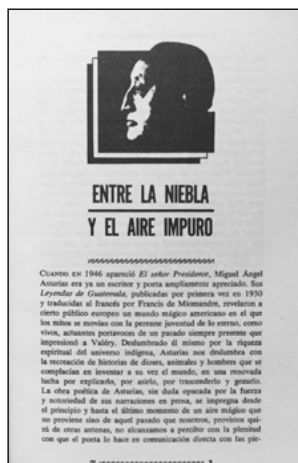
3.3.1. Tipografía

A pesar de la ya mencionada uniformidad tipográfica de los textos,²⁴ entendida principalmente por razones editoriales (facilidad de lectura, por ejemplo), sí encontramos variaciones: los títulos, por ejemplo, son todos de tamaño mayor que el cuerpo del texto por obvias razones y en ocasiones con tipografía diferente o la misma en diferente estilo (negritas sobre todo). Es notable, además, que muchos de los textos están impresos en diferentes colores (blanco, café, verde, sepia, azul, negro), lo que enriquece visualmente el conjunto.²⁵

23. J. Sánchez Carbó, «Topoiesis de los dispositivos...», *op. cit.*, pp. 10-11.

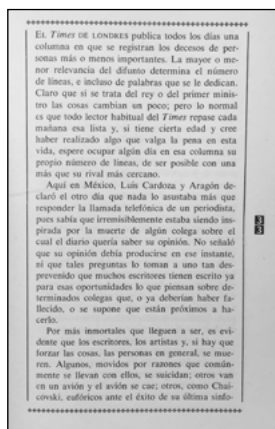
24. No podríamos asegurar que se use una sola tipografía dado nuestro desconocimiento del tema, pero se nota bastante regularidad.

25. Tanto los colores de la portada y contraportada, como las páginas en colores desaparecen en la segunda edición de Era del año 2003.

Ilustración 2. *La palabra mágica*, p. 71

3.3.2. Números de página

Singulares resultan al lector atento la disposición de la paginación: en cada relato cambian. Se pueden encontrar en la parte inferior interna de la página; en la parte inferior centrados o entre corchetes; separados por texto o por una viñeta; en la parte superior centrados, o en los márgenes izquierdos. Son muchos los juegos de distribución del número de páginas.

Ilustración 3. *La palabra mágica*, p. 33

3.3.3. Ilustraciones

El libro es una edición rústica de 119 páginas intercaladas por «dibujos del autor en las páginas 4, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 63, 65, 67, 88, 97, 109, y 113»,²⁶ según se nos advierte en la página de datos legales. Hay varios tipos de ilustraciones en el libro, algunas guardan estrecha relación con el texto que ilustran, otras no tanto, aunque para Francisca Noguerol «los dibujos que acompañan al texto desempeñan un papel importante, De ahí que haya sido definido como un “libro juguete”. En él se incluyen 23 bocetos del autor de trazo inocente y casi infantil que refuerzan en cada caso los contenidos».²⁷ Temáticamente hablando, las ilustraciones pertenecen a cuatro grupos diferentes: 1) retratos, 2) animales, 3) objetos, y 4) «lugares», prácticamente en todos los casos existen dibujos del autor y grabados (la única excepción es el grupo de los lugares).

1) Retratos. El primer grupo es de los más numerosos, y consiste en figuras humanas, rostros o bustos, básicamente de dos tipos: escritores o lectores (monjes, mujeres lectoras, o escritores). De hecho, el espacio de la segunda de forros y la portadilla muestran la imagen de una mujer leyendo, imagen que prepara al lector para el alto grado visual de la obra.²⁸

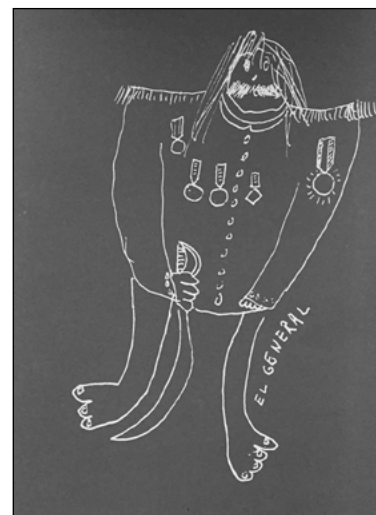
26. A. Monterroso, *La palabra mágica*, México, Era, 1983, p. 4.

27. F. Noguerol, *La trampa en la sonrisa...*, op. cit., p. 59.

28. Esta imagen también difiere en la edición de Era del 2003. En esta edición, la segunda de forros tiene la imagen de un hombre aparentemente árabe, leyendo a un jovencito que bosteza y la página 1 sólo contiene el nombre del autor, el título del libro y la editorial en un formato más amplio (ocupa prácticamente toda la página) que el de la edición de 1983 que usamos para este trabajo.

Ilustración 4. *La palabra mágica*, segunda de forros y portadilla

Entre los escritores dibujados por Monterroso se encuentran, Cervantes, Góngora, Alfonso Reyes y Joyce, destacando este último por sus dimensiones: los tres primeros, incluidos dentro de un mismo texto —«Los juegos eruditos»—, ocupan aproximadamente media página mientras que al de Joyce se le dedica una página completa, la 88.

Ilustración 5. *La palabra mágica*, p. 88Ilustración 6. *La palabra mágica* p. 43

Sin embargo, de todas estas ilustraciones de figuras humanas, para Nogueroles es la del general de la página 43 «el retrato más significativo»²⁹ que curiosamente es un dibujo original de Monterroso. Este dibujo está en estrecha relación con el contenido del texto: recuérdese que aquí Monterroso habla de un proyecto literario fallido sobre dictadores que rechazó porque, en sus palabras, «me dio miedo, miedo de meterme en el personaje, como inevitablemente hubiera sucedido, y de empezar con la tontería de buscar en su infancia, en sus posibles insomnios y en sus miedos y terminar “comprendiéndolo” y teniéndole lástima».³⁰ Para Nogueroles «el general aparece descalzo para suscitar la compasión de quien observa el dibujo. No obstante, la sátira se esconde tras la gran cantidad de zapatos que aparecen posteriormente en el texto, por lo que Monterroso invita a no sentir ningún tipo de compasión hacia la figura del tirano»,³¹ así se refuerza la perspectiva de descredito a la figura del dictador.

29. F. Nogueroles, *La trampa en la sonrisa...*, op. cit., p. 59.

30. A. Monterroso, *La palabra mágica*, op. cit., p. 52.

31. F. Nogueroles, *La trampa en la sonrisa...*, op. cit., pp. 59-60.

2) Las ilustraciones de animales son también diversas y aunque están más bien distribuidas en su mayoría en los márgenes de los textos, hay algunas que sí ocupan páginas completas como el gato y perro de la página 20 (en la imagen se puede ver además otro dibujo que acompaña al texto de la página 21).

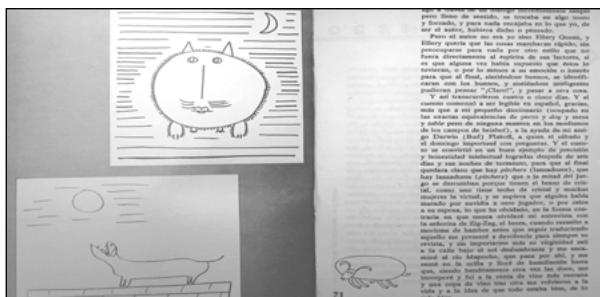


Ilustración 7. La palabra mágica, pp. 20-21

Están, asimismo los animales mitológicos como la sirena y los de raigambre clásica como la garza y el león en el texto «Cómo acercarse a las fábulas» género tan importante en la producción monterrosiana.

3) Los objetos consisten principalmente en zapatos, aunque también encontramos muebles y autos.



Ilustración 8. La palabra mágica, p. 53

4) Los lugares son tres: una postal de Guatemala que acompaña el texto dedicado a Miguel Ángel Asturias, un mapa de Roma para una reflexión titulada «Lo fugitivo permanece» sobre Quevedo, y un ring de boxeo —dibujado por el autor— en el texto de ficción «Las ilusiones perdidas» con el que culmina el libro.



Ilustración 9. La palabra mágica, p. 113

3.3.4. Márgenes, viñetas y otros elementos

Hay una gran variedad de elementos decorativos en los textos que conforman *La palabra mágica*: márgenes de colores.

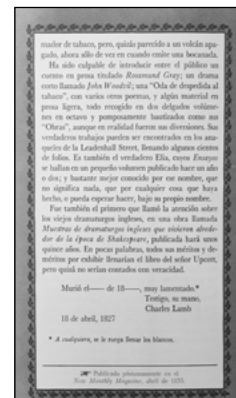


Ilustración 10. La palabra mágica, p. 42

Títulos enmarcados y distribución de imágenes rodeadas por texto:



Ilustración 11. *La palabra mágica*, p. 39

Epígrafes:

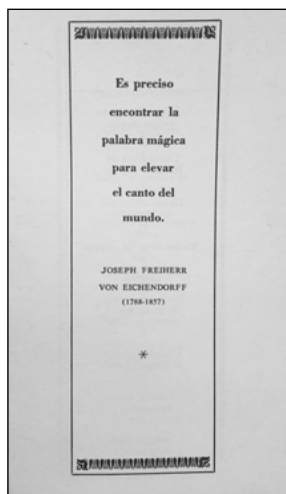


Ilustración 12. *La palabra mágica*, p. 5

Este epígrafe, de Joseph Freiherr von Eichendorff contiene el título que Monterroso daría a su libro, de manera que abre el diálogo entre la labor literaria y los textos que reflexionan sobre la misma. Desde esta perspectiva se entiende su posición privilegiada, al comienzo. Para Noguero, «aunque nunca se aclara, probablemente la palabra mágica que se esconde tras el título sea “iteratura”, pues este texto supone una meditación “sobre” y “para” el escritor»;³² sin embargo, Vicente Rojo señala que en el epígrafe inicial Monterroso insinúa que la clave del libro es la lectura: lo que se propone es la búsqueda de esa palabra mágica que sea capaz de elevar el canto del mundo a través de la lectura y que esta lectura sea la que pueda reunir lo aparentemente disperso dotándolo de organicidad.

4. Estatus artístico de La palabra mágica

Hemos hecho hasta aquí un breve inventario de los elementos artísticos más destacables de *La palabra mágica*. Nos parece que todo lo señalado deja clara la intención artística que anima la obra. Como hemos visto, el libro ostenta un gran trabajo y dedicación; se pensó prácticamente en todos y cada uno de sus detalles: la tipografía, la paginación, y por supuesto las ilustraciones. Éstas, para Palacios, aunque sencillas «apuntan hacia la inmediatez del significado deseado, sin un alto grado de mediación. En el laboratorio monterrosiano, el dibujo funciona como un instrumento prelingüístico, preliterario que explora el proceso de significación del mismo modo que el mundo animal (literario) de su obra».³³

Vicente Rojo hizo la selección de imágenes de los dibujos originales de Monterroso que este último le propuso. Para el resto de las ilustraciones, Rojo escogió otras de su biblioteca de imágenes, dependiendo de lo que el texto le sugiriera, estu-

32. *Ibid.*, p. 56.

33. R. M. Palacios, «De animales y significados...», *op. cit.*, p. 127.

vieran o no, relacionadas con él, según cuenta él mismo en una entrevista realizada a propósito de su relación con Monterroso.

El vínculo laboral entre Rojo y Monterroso ya había dado frutos: antes de *La palabra mágica* trabajaron en *La oveja negra*. Para esta última, cuenta Rojo, Monterroso, tenía la idea de elaborar un *nonbook*, es decir, una especie de libro que aunque unido fuera diverso. El Diccionario Merriam Webster ofrece dos acepciones para el término: «*being something other than a book; especially: being a library holding (as a microfilm) that is not a book*» o «*a book of little literary merit which is often a compilation (as of pictures, press clippings, or speeches)*».³⁴ Para la confección de la obra, Rojo cuenta que aunque ninguno de los dos consultaron ningún *nonbook* ambos tenían bastante clara la idea que regiría al suyo: Monterroso pensaba que los textos incluidos en *La palabra mágica* carecían de unidad estilística, de manera que su reunión haría notorias sus diferencias, por lo que el libro debía por un lado, acentuar las diferencias existentes y al mismo tiempo dotarlo de unidad. En realidad este deseo es muy coherente con el origen mismo de los textos si atendemos a su temprana publicación por separado. Su reunión dentro de *La palabra mágica*, implica una especie de reescritura que produciría, un cambio de lectura dado el cambio de soporte: del periódico económico, sin espacio para ilustraciones o innovaciones visuales editoriales, son recontextualizados dentro de un libro con una ordenación e ilustración propia del formato del códice. La edición libresca los dota del aura particular del libro como una especie de «fetiche» o «arte-objeto» literario.

Rojo trabajó en los proyectos de muchos escritores, sin embargo, sólo en dos casos reconoce explícitamente su participación:³⁵ el Libro-Maleta *Octavio Paz/Marcel Duchamp* y *La*

palabra mágica. Él explica que para el segundo la confección del libro fue una especie de labor lúdica: ambos –Monterroso y Rojo– sostuvieron una relación cercana pues convivían de manera familiar con sus parejas Bárbara Jacobs y Alba Rojo. Un guiño a esta relación es la contraportada de *La palabra mágica* que incluye fotos de los cuatro: al centro arriba la foto de Monterroso, abajo a la izquierda la foto de Bárbara Jacobs, frente a esta, es decir, abajo a la derecha, la de Vicente Rojo y debajo de él la de los ojos de Alba Rojo, hecho que hace del libro una obra personalísima.



Ilustración 13 *La palabra mágica*, contraportada.

De esta manera, nos parece que Monterroso hace una operación doble: por un lado al presentar textos dispersos, diferentes, con ilustraciones juguetonas, tipografías distintas, previamente publicados en otros formatos, desestabiliza el estatus unitario y desmitifica al «formato» libro dentro del canon occidental pensado con un aura cuasi sagrada –a través de su uso cuestionaría la institucionalidad del

34. Diccionario Merriam Webster. disponible en www.merriam-webster.com/dictionary/nonbook consultado el 20 de junio de 2015.

35. El libro está firmado por Vicente Rojo, es decir, se reconoce explícitamente su participación, como se puede leer en el colofón que a la letra dice: «esta edición especial de *La palabra mágica* de Augusto Monterroso diseñada por Rojo se acabó de imprimir en la Imprenta Madero Avena

102, 09810 México, D.F. el 25 de mayo de 1991 edición de 2000 ejemplares», A. Monterroso, *La palabra mágica*, op. cit., p. 120.

mismo— pero, por otro lado, al dotarlo de elementos paratextuales tan diversos, lo eleva y privilegia como espacio de nuevas posibilidades literarias y artísticas reforzando su uso, pero ahora con una perspectiva diferente, la de la labor dedicada y amorosa pero bastante mundana, terrenal y hasta lúdica, que no ingenua. Según Ignacio M. Sánchez Prado:

[...] la obra de Monterroso no se restringe a la crítica de las políticas de la escritura latinoamericana, sino, de manera más amplia, al cuestionamiento de las relaciones naturalizadas entre letra, imaginación, representación y poder que rigen el quehacer latinoamericano. Monterroso contribuye a la descolonización del imaginario, como sugiere González Zenteno, pero no erige un modo de escritura como forma de representación privilegiada, debido a que dicha operación acarrea en sí misma la construcción de nuevas estructuras de poder cultural y capital simbólico.³⁶

En el mismo tono, pero centrada en la cuestión animal de Monterroso, Palacios afirma que, no sólo en *La palabra mágica*, sino en toda la obra monterrosina:

[...] ante nosotros, lectores, críticos y autores, se exhibe una poética de la brevedad y simplicidad que desafía no sólo a una tradición literaria occidental, sino a todo un orden logocéntrico del cual Monterroso se mofa y cuidadosamente desarma. Con la ayuda de animales y sencillos trazos, el cuentista bota la pesadez del artificio y la tradición y busca un movimiento que precede el lenguaje escrito: las fábulas y los dibujos monterrosianos exploran una especie de retorno a un estado preliterario que es, incidentemente, precapitalista. Es en este espacio que Monterroso monta un laboratorio discursivo

36. Ignacio M. Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013, p. 134.

para medir y recalibrar la condición de animal social del ser humano.³⁷

Para concluir debemos considerar por lo menos dos cosas, 1) la concepción lúdica y consciente de la obra de Monterroso desde su génesis y; 2) su visión comprometida a) con el lector —del que poco nos hemos ocupado en este trabajo— al que busca asombrar, o por lo menos, sacar de la cotidianidad de su lectura y b) con su labor escrituraria. Para Sánchez Pardo:

El punto aquí es que la labor del escritor no es enunciar dichos valores, ni construir mundos imaginarios respecto a ellos, como harían los autores de la novela total latinoamericana. Por el contrario, la labor del escritor es desmontar las imaginaciones e ideologías que sustentan lo real para poder discernir, aunque sea efímeramente, el «trabajo del universal mismo».³⁸

Monterroso parece apelar al estatus privilegiado del libro en Occidente para hacer de él el lugar de confluencias de diferentes tradiciones visuales (la letra y la imagen, por lo menos), desestructurándolo, burlándose de él y renovándolo, explotando cada elemento libresco que tiene a su alcance de manera patente. Esto sitúa a Monterroso en otro extremo de la tradición literaria de su época (y de muchas otras) pues, en palabras de Palacios:

Más bien, Monterroso pertenece a una contra-tradición, no menos importante pero sí menos valorada, que diagnostica en su propia escritura la imposibilidad de producir memoria, y que asume de lleno su función de distanciar y extrañar al

37. R. M. Palacios, «De animales y significados...», *op. cit.*, p. 110.

38. I. M. Sánchez Prado, «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», *op. cit.*, p. 139.

lector frente a las narrativas constitutivas de la identidad continental y sus respectivas manifestaciones nacionales.³⁹

Queda sin duda mucho por decir de *La palabra mágica*, pero esperamos que este acercamiento sea sólo el comienzo de futuros trabajos y haya cumplido dos objetivos: realzar la importancia de la materialidad de la escritura en la obra monterrosiana y estudiar aspectos literarios —a través de la *topoiesis* de los dispositivos de registro del texto literario— que la mayor parte de las veces pasan desapercibidos por comunes: los libros y sus paratextos. *La palabra mágica* es un ejemplo del cuidado y esmero de Monterroso en sus obras. Quien se acerque a la obra se dará cuenta de su genuina dedicación a la labor escrituraria tanto por sus temas como por su presentación.

Los guiños literarios son muchos y variados y enriquecen la percepción del libro, ofreciendo a sus lectores diversas posibilidades de ejercer la lectura y de percibir la literatura, logrando lo que ya mencionábamos al principio del presente trabajo como «libro total», en palabras de Genette.

Sólo me resta apuntar que si bien la parte artística y visual es harto importante, no se debe olvidar, sin embargo, que está subordinada a la palabra, es decir, al contenido textual al que acompaña. Todos los elementos que hemos señalado en este trabajo carecerían de sentido si los aisláramos de los textos a los que se encuentran vinculados. Quizá el trabajo orgánico y artístico de Rojo y Monterroso pueda explicarse a través de uno de los ensayos del libro, «El juego erudito» en el que en sus propias palabras leemos la importancia del juego para él: «De la erudición, lo que más me atrae es el juego»⁴⁰ y después de glosar una estrofa difícil del «Polifemo» de Góngora, concluye que no vale la pena dar explicaciones literarias pues de hacerlo, «ya no sería juego».⁴¹ Se puede concluir entonces que si la literatura

perdiera su elemento lúdico, perdería gran parte de su esencia para Monterroso. Él, juguetón y erudito, nos plantea el placer de su literatura como un vaivén retrospectivo y prospectivo entre todas las formas visuales que puede tomar su palabra y cual mago que saca el conejo del sombrero, nos deja pasmados frente a las posibilidades mágicas de sus palabras.

39. *Ibid.*, p. 132.

40. A. Monterroso, *La palabra mágica*, op. cit., p. 62.

41. *Ibid.*, p. 67.

BIBLIOGRAFÍA

Corral, Wilfrido H., «Review», *Hispanamérica*, año 13, núm. 38, 1984.

Genette, Gérard, «La littérature et l'espace», *Figures II*, París, Seuil, 1969.

_____, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

_____, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

Monterroso, Augusto, *La palabra mágica*, México, Era, 1983.

Noguerol, Francisca, *Augusto Monterroso*, Madrid, Eneida, 2004.

_____, *La trampa en la sonrisa: Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

Palacios, Rita M., «De animales y significados: discursividades en la obra de Augusto Monterroso», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Ríos Baeza, Felipe, «Monterroso, por una literatura menor», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro.

Rojo, Vicente, *Entrevista*, México, mayo, inédito, 2015. Entrevista personal.

Sánchez Carbó, José, «Registros textuales excéntricos en la narrativa hispanoamericana: List Arzubide, Cortázar y Bellatin», inédito, 2014.

_____, «Topoiesis de los dispositivos de registro del texto literario», inédito, 2015.

Sánchez Prado, Ignacio M., «Monterroso y el dispositivo literario latinoamericano», en Alejandro Ramírez Lámbarry (comp.), *La mosca en el canon. Ensayos sobre Augusto Monterroso*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

Hecke, An Van, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

SEMBLANZA DE AUTORES

ALEJANDRO LÁMBARRY es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de París IV Sorbona. Desde 2013 es Profesor-Investigador en el departamento de Filosofía y Letras de la BUAP. Ha publicado artículos académicos en diversas publicaciones, como *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Bulletin of Hispanic Studies* y la *Princeton University Library Chronicle*. Ha editado un libro de ensayos sobre Augusto Monterroso (Tierra Adentro, 2014) y junto con Alejandro Palma Castro, Felipe Ríos Baeza y Alicia Ramírez Olivares, *Averías literarias. Ensayos Críticos sobre César Aira* (Afnita, 2014). Es autor del libro de cuentos *Testamento de la carne y el espíritu* (Tierra Adentro, 2005) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

ALICIA VERÓNICA RAMÍREZ OLIVARES es Doctora en Lingüística y Literatura Hispánica por la University of Kentucky. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores y es Profesora-Investigadora Tiempo Completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Junto con Alejandro Palma Castro publicó *Eslabones para una historia literaria de Puebla durante el siglo XIX* (Ediciones de Educación y Cultura, 2011), junto con Felipe A. Ríos Baeza y A. Palma, *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción* (Ediciones Eón, 2012) y junto con Lámbarry, Ríos Baeza y Palma, *Averías literarias. Ensayos Críticos sobre César Aira* (Afnita, 2014). Es, además Coordinadora del Doctorado de Literatura Hispanoamericana de la BUAP y responsable

del Cuerpo Académico “Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas”.

ALEJANDRO PALMA CASTRO es Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Doctor en Literatura y Lingüística Hispánica por la University of Kentucky (2001). Sus recientes publicaciones son *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)* (Coordinador, 2015), *La poesía al margen del canon* (Editor, 2015), *Averías literarias. Ensayos Críticos sobre César Aira* (coeditor, 2014), *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica Literaria* (Coautor, 2013). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores e integrante del Cuerpo Académico “Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas”.

FRANCISCA NOGUEROL es Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, pero ha ejercido asimismo la docencia en diferentes universidades americanas (Estados Unidos, Colombia, México, Brasil, Chile) y europeas (Francia, Italia y Alemania). Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa* (1995; 2ª edición en el año 2000), ha participado como autora y editora en *Los espejos las sombras. Mario Benedetti* (1999); *Augusto Monterroso* (2004); *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004), *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn* (2005), *Contraelegía. La poesía de José Emilio Pacheco* (2009), *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios* (2010), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI* (2011) y *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías* (2015). También es autora de más de 150 trabajos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales, en los que se manifiesta su especial interés por los movimientos estéticos más innovadores desde las vanguardias históricas hasta la narrativa reciente, la poesía de los siglos XX y XXI, los imaginarios culturales, las relaciones entre imagen y literatura y la minificción.

WILFRIDO H. CORRAL es ensayista. Sus libros recientes son *Condición crítica* (2015), *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (editor, 2013), y otros sobre la novela hispanoamericana, Roberto Bolaño y Mario Vargas Llosa. Es editor de la edición crítica de las *Obras completas* de Pablo Palacio (UNESCO) y co-autor de los seminales *Los novelistas como críticos* (I y II) y *Theory's Empire*. Se doctoró en Columbia University e impartió la Cátedra Abierta Roberto Bolaño en 2014, además de haber enseñado en universidades estadounidenses e hispanoamericanas. Colaborador habitual de *Letras Libres* y *Cuadernos Hispanoamericanos*, las Ediciones Universidad Diego Portales publicará su *Discípulos y maestros 2.0: Versión hispanoamericana* en 2016.

KEVIN PERROMAT es Licenciado en Filología Inglesa e Hispánica por la Universidad de Sevilla y Doctor por la Universidad de la Sorbona (París IV) con una tesis titulada *El Plagio en las Literaturas Hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*. Sus campos de investigación son las figuras de Autor, los discursos en torno a la propiedad literaria y las estrategias de legitimación del discurso. Ha publicado artículos en diversas revistas especializadas, además de participar en la coordinación de la obra *Hommage à Alejo Carpentier (1904-1980)*. En la actualidad es profesor titular de Literatura y Civilización Hispanoamericanas en la Universidad de Picardie-Jules Verne.

FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZA es Doctor en Teoría de la literatura y literatura comparada por la Universitat Autònoma de Barcelona. Especializado en literatura y crítica Literaria contemporáneas. Se ha desempeñado como docente. Es autor de los libros *El delirio ilustrado: ensayos sobre literatura hispanoamericana contemporánea* (Universidad Iberoamericana, 2014), *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen* (Tirant lo Blanch, 2013), y de volumen colectivo *Cuestiones al método. Atisbos a la crítica literaria* (Afinita, 2013). Además, es editor de los libros *Averías literarias. Ensayos Críticos sobre César Aira* (Afinita, 2014), *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción* (Ediciones Eón, 2012), *Juan Villoro: Rondas al vigía* (Ediciones Eón, 2011),

Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular (Ediciones Eón, 2010) y, junto con Alejandro Palma Castro, del volumen *Con/ersiones en la literatura hispanoamericana* (BUAP, 2009). Perteneció al grupo de investigación «La crítica como sabotaje y la red subalterna en América Latina», de la Universidad de Valencia, dirigido por Manuel Asensi Pérez. Desde el 2012 es parte del Sistema Nacional de Investigadores.

JONATHAN GUTIÉRREZ HIBLER es Doctor en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey. Su tesis trata sobre la representación del silencio en la escritura, específicamente en la literatura latinoamericana contemporánea. En su trabajo parte del supuesto de que el silencio en la narrativa es un juego de huellas en la orientación del texto. Fue editor de la sección de arte y cultura de la Revista *Deliberación*. Ha participado en otras revistas como *Los perros del alba*, *La otra revista*, *La Rocka* y *Revista Periplo* (España). Actualmente es profesor de Historia de México en la UVM, Campus Cumbres, en Monterrey.

AN VAN HECKE es Doctora en Letras por la Universidad de Amberes, con una tesis sobre el autor guatemalteco Augusto Monterroso, bajo la dirección de la profesora Rita De Maeseneer. Ha publicado artículos sobre literatura mexicana, guatemalteca y chicana. Fue ayudante de Letras Hispánicas en la Universidad de Amberes. Desde 2008 es profesora de español y coordinadora del Máster de Traducción en la Facultad de Letras de la Universidad de Lovaina. Es coeditora, junto con Rita De Maeseneer, de *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario* (Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2004) y autora de *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto* (Universidad Veracruzana, 2010). Su investigación está centrada en las relaciones interculturales, el desplazamiento, la identidad nacional, la intertextualidad y la traducción.

JUAN ROGELIO ROSADO MARRERO es Maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha publicado artículos en revistas y capítulos de libro.

JOSÉ SÁNCHEZ CARBÓ es Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros de cuentos *El maldito amor de mi abuelita* (2000 y 2003), *En realidad no es una historia de amor* (2005), *La reunión de los patéticos* (2010) y *Con las costillas intactas* (2012); así como el libro *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados* (2012) y ha coordinado el volumen *Narrativa vitral contemporánea* (en prensa). Ha sido colaborador en diversas revistas y suplementos literarios y publicado en varias antologías de cuento y crítica literaria nacionales e internacionales. Es Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

FERNANDO MORALES CRUZADO es Maestro en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Profesor-Investigador de esta misma universidad. Es titular del Seminario de Estudio «Análisis de la obra de Jorge Luis Borges» en el Colegio de Lingüística y Literatura desde el 2003 hasta la fecha.

MARCOS EYMAR es Doctor por la Universidad de París-III Sorbona. Es profesor titular en la Universidad de Orléans (Francia). Ha publicado la monografía *La langue plurielle. Le bilinguisme franco-espagnol dans la littérature hispano-américaine* (L'Harmattan, 2011) y numerosos artículos sobre el bilingüismo, la traducción y la literatura hispanoamericana. Es también autor de la novela *Hendaya* y de los libros de cuentos *Objetos encontrados* y *Llaves en mano*.

JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA es Profesor-Investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Baja California, campus Tijuana. Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Sus libros publicados son: «*No está en mis manos escribir sin vehemencia*». *Autobiografía y picaresca en las Memorias de fray Servando* (2003), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Ensayo Joven «José Vasconcelos»; *Lo mexicano en Paradiso* (2007), *La imago mexicana en la obra de*

José Lezama Lima (2011), *Kanji* (2014) y *Fauna. Un bestiario de la literatura mexicana* (2014). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores y pertenece al Cuerpo Académico «Literatura, discurso e identidad».

JOSEPH WAGER es Candidato al título de Magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Egresado de la Universidad de California (Berkeley). Profesor de Literatura Latinoamericana y Norteamericana. Traductor de artículos de ficción e ingeniería civil. Sus publicaciones recientes incluyen: «No hay salida fácil: crisis, excelencia, valor y el futuro de las humanidades en la educación universitaria», «Un libro es una conversación: creación y contexto como ética en Augusto Monterroso», y la traducción al inglés de la novela *Un regalo inesperado*.

ALMA GUADALUPE CORONA PÉREZ es Maestra en Literatura Mexicana por la BUAP. Diplomada en Estética Contemporánea. Profesora-Investigadora en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Desde el 2009 es representante del Cuerpo Académico «Márgenes al Canon Literario Hispanoamericano (siglos XIX al XXI)». Autora del libro *El manuscrito de doña Joana de Irazoque* (Fomento Editorial BUAP-Instituto Poblano de la Mujeres-Secretaría del Desarrollo Social del Gobierno del Estado de Puebla) y coeditora del texto *Informes del Recuerdo: Reflexiones Críticas sobre la narrativa y poesía de Mario Benedetti* (Ediciones Eón, 2011). Actualmente estudia el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP y se desempeña como coordinadora del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la BUAP.

DIANA ISABEL HERNÁNDEZ JUÁREZ es Maestra en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Profesora-Investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Es integrante del Cuerpo Académico «Márgenes al Canon en la Literatura Hispanoamericana». Sus líneas de investigación son: Lite-

ratura de vanguardia, feminismo y posmodernismo. Dentro de su trayectoria profesional ha sido Directora General de Comunicación Social en el Congreso del Estado de Puebla, subdirectora de Comunicación y Relaciones Públicas de la BUAP y coordinadora de Radio BUAP.

MARÍA SELENE ALVARADO SILVA es Maestra en Literatura Mexicana por la BUAP. Ha publicado varios artículos y capítulos de Libros. Sus líneas de investigación son: Rescate de la literatura femenina, Teoría y vanguardia literaria y Género. Actualmente estudia el Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

SAMANTHA ESCOBAR FUENTES es Maestra en Letras Iberoamericanas por la Universidad Iberoamericana (UIA), campus Puebla. Estudiante del Doctorado en Literatura Hispanoamericana en la FFYL-BUAP; Profesora del Colegio de Lingüística y Literatura hispánica de la misma universidad en materias de teoría literaria y literatura hispanoamericana. Es miembro del Seminario Espacio y Literatura de la BUAP y la UIA. Entre sus publicaciones están: “Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar a Lo anterior*”, en *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014)*, Alejandro Palma Castro, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares, Felipe Adrián Ríos Baeza (eds.) (Puebla, BUAP-Université de Poitiers, 2015); “*Todos Santos de California: el cronotopo del encuentro*”, en *Narrativa vitral contemporánea. Relatos integrados en la literatura hispanoamericana, 1990-2013*, José Sánchez Carbó (coord.) (Puebla, UIA-Puebla, 2015); y “El espacio en *Los fantasmas* de César Aira”, en *Averías literarias. Ensayos críticos sobre César Aira*, Felipe A. Ríos Baeza, Alicia V. Ramírez Olivares, Alejandro Palma Castro, Alejandro Ramírez Lámbarry (eds.) (Puebla, Afínita Editorial-BUAP, 2014).