

DOSSIER

Augusto MONTERROSO



Lectulandia

Recopilación de textos de y sobre el escritor guatemalteco Augusto Monterroso.

Augusto Monterroso

Dossier

ePub r1.0

Titivillus 28.04.2024

Augusto Monterroso, 2003

Ilustraciones: Carlos Mérida, Manolo Gallardo, Marco Augusto Quiroa, Alfredo Gálvez
Suárez, Andrés Curruchich Cúmez, Augusto Monterroso

Diseño de cubierta: Maugdo Vázquez

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1



Bio-bibliografía

AUGUSTO Monterroso (1921-2003), narrador y ensayista guatemalteco.

Nacido en Tegucigalpa (Honduras), a los 15 años se estableció con su familia en Guatemala. Desde muy joven se implicó en la vida política de su país, que compaginó con una temprana actividad en el campo de la literatura. Tras haber publicado algunos relatos, participó en 1941 en la fundación de la revista *Acento*, que se convertiría en uno de los núcleos intelectuales más inquietos de Guatemala en una época de incesantes convulsiones sociales. La controvertida presidencia del liberal Jorge Ubico Castañeda, los sucesivos cuartelazos y alzamientos populares, y la omnipresencia de la compañía estadounidense United Fruit Company en todos los órdenes de la vida del país, le llevaron a trasladar su residencia a la ciudad de México en 1944.

Ya en el exilio, Augusto Monterroso se graduó en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y desempeñó una activa labor como profesor en esta misma universidad.

En 1953 publicó *Uno de cada tres y el centenario*, y en 1959 saldrían a la luz sus *Obras completas (y otros cuentos)*, colección de historias donde se prefiguran los rasgos fundamentales de su personalísima narrativa.

Una prosa concisa, sencilla y accesible y una abierta inclinación hacia la parodia, la fábula y el ensayo, sientan los cimientos de un universo inquietante, que oscila entre el nonsense, el humor negro y la paradoja.

Otros títulos de su producción, signada siempre por la brevedad, son: *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Animales y hombres* (1971), *Movimiento perpetuo* (1972) o la novela *Lo demás es silencio* (1978), donde da vida al heterónimo Eduardo Torres. También inclasificables, aunque más próximos al área de la reflexión literaria, no exenta de creatividad y fantasía, son los

textos: *La letra e, fragmento de un diario* (1987), *Viaje al centro de la fábula* (entrevistas, 1981) o *La palabra mágica* (1983).

Su composición de una sola línea, *Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*, está considerada como el relato más breve de la literatura universal. En 1996 reunió en el volumen *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio* el conjunto de su obra de ficción. En 1999 publicó *La vaca*, una recopilación de «ensayos que parecen cuentos y cuentos que parecen ensayos», según sus propias palabras. En 2002 salió a la luz *Pájaros de Hispanoamérica*, una antología con textos de escritores latinoamericanos.

Es autor también del libro memorialístico *Los buscadores de oro* (1993).

Miembro de la Academia Hondureña de la Lengua, fue galardonado con el Premio Magda Donato en 1970 y con el Premio Xavier Villaurrutia en 1975. En 1988 recibió la Orden del Águila Azteca, condecoración que otorga el gobierno mexicano. En 1996, año en que dio por concluido su exilio, se le otorgó el Premio Juan Rulfo de narrativa, y al año siguiente, en 1997, el Premio Nacional de Literatura de Guatemala. En 2000 obtuvo el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. Monterroso actuó como intermediario en las negociaciones de paz entabladas entre el gobierno y la guerrilla revolucionaria de su país.

Fuente: Enciclopedia Encarta 2004.

BIBLIOGRAFÍA

Antología

- *Antología personal*, México. Fondo de Cultura Económica (FCE), 1975.
- *Las ilusiones perdidas*. México, FCE, 1985.

Cuento

- *El concierto y el eclipse*. México, Los Epígrafes, 1952.
- *Uno de cada tres y El centenario*. México, Los Presentes, 1953.
- *Obras completas (y otros cuentos)*. México, Imprenta Universitaria, 1959; 2.^a edición, 1960; México, Joaquín Mortiz, 1980.
- *La oveja negra y demás fábulas*. Joaquín Mortiz, 1969; 5.^a edición, 1977; México, Era, 1991; FCE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), Tezontle, 1991.

- *Animales y hombres*. Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1971.
- *Movimiento perpetuo*. México, Joaquín Mortiz, 1972; 2.^a edición, 1975.
- *El cuento 37*. México, UNAM, Contemporáneos, 1986.
- *Sinfonía concluida y otros cuentos*. 1994.

Novela

- *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)*. México, Joaquín Mortiz, 1978.

Ensayo

- *La palabra mágica*. México, Era, 1983.
- *La letra e, fragmento de un diario*. México, Era, 1987.
- *La literatura de Augusto Monterroso*. México, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), 1988.
- *Viaje al centro de la fábula*, México. UNAM, 1981; 2.^a edición, Martín Casillas, 1982; 3.^a edición, Era, 1989.
- *Dibujo. Fantasías de Augusto Monterroso*. México, Biblioteca de México, 1991.
- *De esa fauna*, México. Biblioteca de México/Era, 1992.
- *El resto es silencio*. Italia, Casa Sillerio, 1992.
- *La vaca*. México, Alfaguara, 2000.
- *Pájaros de Hispanoamérica*. México, Alfaguara, 2002

Memoria

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

Traducción

- *Poesía de nuestro tiempo*, de J. M. Cohen, México, FCE, Breviarios, 1963.



Cuentos y fábulas

BENEFICIOS Y MALEFICIOS DE JORGE LUIS BORGES

CUANDO descubrí a Borges, en 1945, no lo entendía y más bien me chocó. Buscando a Kafka, encontré su prólogo a *La Metamorfosis* y por primera vez me enfrenté a su mundo de laberintos metafísicos, de infinitos, de eternidades, de trivialidades trágicas, de relaciones domésticas equiparables al mejor imaginado infierno. Un nuevo universo, deslumbrante y ferozmente atractivo. Pasar de aquel prólogo a todo lo que viniera de Borges ha constituido para mí (y para tantos otros) algo tan necesario como respirar, al mismo tiempo que tan peligroso como acercarse más de lo prudente a un abismo. Seguirlo fue descubrir y descender a nuevos círculos: Chesterton, Melville, Bloy, Swedenborg, Joyce, Faulkner, Woolf; reanudar viejas relaciones: Cervantes, Quevedo, Hernández; y finalmente volver a su ilusorio Paraíso de lo cotidiano: el barrio, el cine, la novela policial.

Por otra parte, el lenguaje. Hoy lo recibimos con cierta naturalidad, pero entonces aquel español tan ceñido, tan conciso, tan elocuente, me produjo la misma impresión que experimentaría el que, acostumbrado a pensar que alguien está muerto y enterrado, lo ve de pronto en la calle, más vivo que nunca. Por algún arte misterioso, este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación, adquiría de súbito una fuerza y una capacidad para las cuales lo considerábamos ya del todo negado. Ahora resultaba que era otra vez capaz de expresar cualquier cosa con claridad y precisión y belleza; que alguien nuestro podía cantar nuevamente e interesarnos nuevamente en una aporía de Zenón, y que también alguien nuestro podía elevar (no sé si también

nuevamente) un relato policial a categoría artística. Súbditos de resignadas colonias, escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español.

Acostumbrados como estamos a cierto tipo de literatura, a determinadas maneras de conducir un relato, de resolver un poema, no es extraño que los modos de Borges nos sorprendan y desde el primer momento lo aceptemos o no. Su principal recurso literario es precisamente eso: la sorpresa. A partir de la primera palabra de cualquiera de sus cuentos, todo puede suceder. Sin embargo la lectura de conjunto nos demuestra que lo único que podía suceder era lo que Borges, dueño de un rigor lógico implacable, se propuso desde el principio. Así en el relato policial en que el detective es atrapado sin piedad (víctima de su propia inteligencia, de su propia trama sutil), y muerto, por el desdeñoso criminal; así con la melancólica revisión de la supuesta obra del gnóstico Nils Runeberg, en la que se concluye, con tranquila certidumbre, que Dios, para ser verdaderamente hombre, no encarnó en un ser superior entre los hombres, como Cristo, o como Alejandro o Pitágoras, sino en la más abyecta y por lo tanto más humana envoltura de Judas.

Cuando un libro se inicia, como *La Metarmofosis* de Kafka, proponiendo: «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse, en su cama convertido en un monstruoso insecto», al lector, a cualquier lector, no le queda otro remedio que decidirse, lo más rápidamente posible, por una de estas dos inteligentes actitudes: tirar el libro, o leerlo hasta el fin sin detenerse. Conocedor de que son innumerables los aburridos lectores que se deciden por la confortable primera solución, Borges no nos aturde adelantándonos el primer golpe. Es más elegante o más cauto. Como Swift en los *Viajes de Gulliver* principia contándonos con inocencia que éste es apenas tercer hijo de un inofensivo pequeño hacendado, para introducirnos a la mayoría de Tlon. Borges prefiere instalarse en una quinta de Ramos Mejía, acompañado de un amigo, tan real, que ante la vista de un inquietante espejo se le ocurre «recordar» algo como esto: «Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres». Sabemos que este amigo, Adolfo Bioy Casares, existe; que es un ser de carne y hueso, que escribe asimismo fantasías; pero si así no fuera, la sola atribución de esta frase justificaría su existencia. En las horrorosas alegorías realistas de Kafka se parte de un hecho absurdo o imposible para relatar en seguida todos los efectos y consecuencias de este hecho con lógica sosegada, con un realismo difícil de aceptar sin la buena fe o credulidad del lector; pero siempre tiene

uno la convicción de que se trata de un puro símbolo, de algo necesariamente imaginado.

Cuando se lee, en cambio, *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, de Borges, lo más natural es pensar que se está ante un simple y hasta fatigoso ensayo científico tendiente a demostrar, sin mayor énfasis, la existencia de un planeta desconocido. Muchos lo seguirán creyendo durante toda su vida. Algunos tendrán sus sospechas y repetirán con ingenuidad lo que aquel obispo de que nos habla Rex Warner, el cual, refiriéndose a los hechos que se relatan en los *Viajes de Gulliver*, declaró valerosamente que por su parte estaba convencido de que todo aquello no era más que una sarta de mentiras. Un amigo mío llegó a desorientarse en tal forma con el jardín de los senderos que se bifurcan, que me confesó que lo que más le seducía de la *Biblioteca de Babel*, incluido allí, era el rasgo de ingenio que significaba el epígrafe, tomado de la *Anatomía de la Melancolía*, libro según él a todas luces apócrifo. Cuando le mostré el volumen de Burton y creí probarle que lo inventado era lo demás, optó desde ese momento por creerlo todo, o nada en absoluto, no recuerdo.

A lograr este efecto de autenticidad contribuye en Borges la inclusión en el relato de personajes reales como Alfonso Reyes, de presumible realidad como George Berkeley, de lugares sabidos y familiares, de obras menos al alcance de la mano pero cuya existencia no es del todo improbable, como la enciclopedia británica, a la que se puede atribuir cualquier cosa; el estilo reposado y periodístico a la manera de De Foe; la constante firmeza en la adjetivación, ya que son incontables las personas a quienes nada convence más que un buen adjetivo en el lugar preciso.

Y por último, el gran problema: la tentación de imitarlo era casi irresistible; imitarlo, inútil. Cualquiera puede permitirse imitar impunemente a Conrad, a Greene, a Durrell; no a Joyce, no a Borges. Resulta demasiado fácil y evidente.

El encuentro con Borges no sucede nunca sin consecuencias. He aquí algunas de las cosas que pueden ocurrir, entre benéficas y maléficas:

1. Pasar a su lado sin darse cuenta (maléfica).
2. Pasar a su lado, regresarse y seguirlo durante un buen trecho para ver qué hace (benéfica)
3. Pasar a su lado, regresarse y seguirlo para siempre (maléfica).
4. Descubrir que uno es tonto y que hasta ese momento no se le había ocurrido una idea que más o menos valiera la pena (benéfica)
5. Descubrir que uno es inteligente, puesto que le gusta Borges (benéfica).

6. Deslumbrarse con la fábula de Aquiles y la Tortuga y creer que por ahí va la cosa (maléfica).
7. Descubrir el infinito y la eternidad (benéfica).
8. Preocuparse por el infinito y la eternidad (benéfica).
9. Creer en el infinito y en la eternidad (maléfica).
10. Dejar de escribir (benéfica).

CABALLO IMAGINANDO A DIOS

A PESAR de lo que digan, la idea de un cielo habitado por Caballos y presidido por un Dios con figura equina repugna al buen gusto y a la lógica más elemental, razonaba los otros días el Caballo.

Todo el mundo sabe —continuaba su razonamiento— que si los Caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios lo imaginaríamos en forma de Jinete.

DIÓGENES TAMBIÉN

Sooner murder an infant in its
cradle than nurse unacted desires.

WILLIAM BLAKE

EN CUANTO a tiempo, en cuanto a distancia, lo que se dice el hecho material de transportarse de un lugar a otro en el espacio, era ciertamente muy fácil para P. (como lo llamaba el Director de la escuela cuando, fuertes nudillos, bigote tembloroso, lo reprendía) llegar hasta su casa. Y sin embargo, ¡tan difícil! Y no; no es que fuera débil o enfermo. Aparte de una imperceptible y poco molesta deformación craneana era un niño como todos los demás.

Era el ambiente de su casa lo que le disgustaba; el aspecto no diré sombrío pero tampoco agradable de las dos habitaciones; su oscuridad y el fino polvo que lo invadía todo, hasta su nariz, haciéndole consciente la respiración; y algún mal olor indefinible, constante, que flotaba por todos los rincones; todo esto acompañado a la monótona insistencia de su madre: «Debes estudiar tus lecciones, debes estudiar, debes», eran motivos suficientes para convertir en difícil y odiosa la simple tarea del regreso.

Notaba en cambio el alborozo, el contento de sus compañeros —ocho, nueve, once años— cuando llegaba el momento en que todavía el sol bien alto abandonaban el viejo caserón de aulas estrechas y lleno de maestros —ahora tan distantes, tan irreales— cuyos nombres olvidaba, o ha olvidado, tan fácilmente como la precisa ubicación de mares de colores y ríos imposibles.

Mi casa —creo que ya lo dije— quedaba a unas pocas cuadras, tal vez cuatro y unos pasos más, de la escuela. Tal vez cinco. No lo puedo decir con certeza, pues es inútil que trate de recordar alguna vez en que haya hecho el recorrido directamente. Solía yo entonces, lo acostumbraba, lo necesitaba,

como se desprende de los primeros párrafos de este relato, hacer un gran rodeo antes de llegar.

Al salir de clases me iba por lo general a los mercados, donde me extasiaba viendo las frutas amarillas y rojas y oyendo —y aprendiendo— las bárbaras expresiones de las verduleras; o a los barrancos, en los que se escuchan extraños y misteriosos ruidos justo a la hora en que el sol se pone; o, a veces, a las iglesias, en las que había santos (algunos mutilados. Nunca supe si así fueron en vida o si su manquedad se debía a efectos del tiempo en el material de que estaban contruidos) y santas que me inspiraban un natural terror, que todavía siento.

Tenía como medida de tiempo esperar a que el sol se ocultara por completo antes de acercarme a mi casa. La puerta estaba siempre abierta; mi madre la abría desde temprano —quizá no la cerraba nunca— para que yo no interrumpiera con mi llamado su labor de crochet. No formaba parte de mis conocimientos en esa época el hecho de que la hora de la caída del sol va variando de día en día. Por esta razón, en junio, cuando los días se alargan y parece que no van a terminar nunca, llegaba tan tarde que mi madre algunas veces, preocupada por lo que pudiera acontecerme, estaba esperándome a la puerta. Entonces me azotaba con un poco de furia y me clavaba las uñas en los brazos mientras me reprendía. Pero a pesar de los golpes y de las reprimendas yo nunca entendí que el sol pudiera atrasarse y seguía llegando tarde, en ocasiones con los pies llenos de barro y empapado por los insultantes aguaceros del verano, que en mi país se llama invierno.

Fue durante unas vacaciones —ansiadas todo el año, pronto insoportables— cuando tuve conciencia cabal de que en mi casa no marchaban muy bien las cosas.

Mi padre estaba ausente. Recordé, confirmé entonces, que se ausentaba con frecuencia. Y tuve la sensación de que a pesar de que cuando no estaba, ella parecía más tranquila, mi madre —¡imposible, imposible!— mentía un poco al asegurarme que él estaba trabajando en tal o cual ciudad del interior, trabajando para traer muchas monedas de oro a la casa que —y esto sea dicho sin afán de crítica— bien las necesitaba, por lo que yo podía entender. Yo preguntaba entonces que cuándo iba a ser eso, y ella callaba, o hablaba de otra cosa, o me mandaba estudiar, o me regañaba (con la evidente intención de desviar el curso de mis pensamientos) por algo que yo había hecho —o deshecho— mucho tiempo atrás.

Estoy seguro de que no debería decir esto: ciertamente mi padre era un pícaro, lo que se llama un verdadero pícaro. Sentía el orgullo de serlo y

gozaba tratando de aumentar su mala fama, que por lo demás nadie le regateaba ya entre el vecindario.

Creo que ningún otro niño (excepto mi hijo) ha tenido un padre como el mío. ¿Se podría, acaso, llamar padre lo que yo tuve?

Él mismo, durante mucho tiempo, trató de que la idea de que yo era su hijo no se afirmara en mi cabeza. Aún puedo ver, sentir con claridad, esta escena repetida muchas veces en la misma forma: llegaba por las noches cuando ya todo el mundo dormía en la vieja casa de vecindad, completamente borracho, llenando toda la habitación, con su respirar fuerte y fatigado, de un abominable olor a vino devuelto. Cierro los ojos y puedo verlo caminar haciendo el menor ruido posible, como un fantasma, con el dedo índice puesto sobre los labios para indicar silencio, mientras se tambaleaba de un lado para otro sin perder jamás por completo el equilibrio.

Un extraño que lo viera entonces pensaría que se trataba de un borracho hasta cierto punto considerado y, sobre todo, respetuoso del sueño ajeno. Pero su silencio y sus ademanes no respondían por desgracia a cualidades tan recomendables en un bebedor. Encerraban más bien un sentido diabólico. No tenían más objeto que el de sorprender la presencia de un amante ilusorio en el cuarto de mi madre.

Era su obsesión por aquel tiempo. Más tarde he comprobado que no era ésta la única. En cierta ocasión (entre muchas), algún tiempo antes, había abandonado por completo nuestra casa seguro de que todos nosotros —mi madre, yo, el perro— tramábamos asesinarlo mientras estuviera dormido. Aunque después he pensado que mi madre debió haberlo hecho, tal sospecha era absurda e infundada, pues ella lo amaba.

Cuando terminaba por convencerse (él lo creía así) de que había sido burlado una vez más y de que el amante era más astuto o menos trasnochador que él, se llegaba hasta el catre en que yo dormía y me tomaba en sus brazos sacudiéndome con furia, haciéndome daño con su aliento y con sus suaves manos de holgazán. Yo prorrumpía entonces en interminables chillidos capaces de despertar a la ciudad entera. Pero él no quedaba contento hasta que me golpeaba a su gusto durante largo rato, gritando: «¡No eres hijo mío, no eres hijo mío!», como si quisiera convencer a los vecinos y convencerme a mí, un niño de seis años, de que era hijo no de una madre como todos los niños, sino de una (la palabra la aprendí más tarde) de una puta.

Mamá terminaba siempre por ir en mi rescate apartándome de aquella voz y de aquel aliento alcohólico, lo que yo le agradecía desde el fondo de mi corazón. Me quedaba entonces con el cuerpo recogido, temblando de frío y

sin poder dormir, nervioso, asustado, viendo extrañas cosas en la oscuridad hasta mucho tiempo después. Por lo general sollozaba largamente —a ratos ya sin ganas— para que mi madre me tuviera lástima, para que me compadeciera y para hacer que ella llorara, también, un poquito.

Por lo reiterado de aquellas situaciones llegué a pensar que en efecto mi padre no era mi padre. Sólo se me hacía difícil comprender cómo, no siendo yo su hijo, me pegaba en aquella forma sin que nunca se le hubiera ocurrido hacer lo mismo, ni una sola vez, con los otros chicos de la vecindad, que sin duda alguna tampoco lo eran.

A no ser a aquella hora, casi nunca lo veía. Acostumbraba levantarse muy tarde, cuando yo ya estaba en la escuela cayéndome de sueño y sin comprender las operaciones de aritmética que el maestro, sin duda seguro también de que nosotros no éramos hijos suyos, trataba de meternos en la cabeza a fuerza de golpes y coscorriones. Hoy me maravillo de haber aguantado tanto y de poder repetir, aunque con titubeos y con cierto temblor que no puedo dominar, las tablas de multiplicación.

Llego con los brazos cargados de paquetes. Arrojo algunos sobre la cama que parece una gran mesa de comedor cubierta con un extenso y liso mantel blanco de crochet. Hay sobre ella unos platos. Unos grandes platos llenos de fruta. Pero pronto descubro que no son platos sino enormes floreros con (extrañas) rosas verdes, bordadas con hilo de seda brillante.

Me quito el sombrero, lo tiro, y va a caer justamente en la cabeza del perro, que se lo sacude gruñendo. (Me fijo en los ojos del perro, tienen un raro fulgor.) Después, como quien se prepara a dar una sorpresa y con los ojos llenos de malicia, miro a mi esposa y a mi hijo (quien se me parece extraordinariamente) y me pongo a extraer como a escondidas, de un bolsillo interior de mi saco, algo que con gran lentitud —con gran lentitud— va adquiriendo la forma de un velocípedo. Mi hijo —yo— siempre ha querido uno, ¿por qué no se lo he de dar ahora que traigo dinero en abundancia? Sólo que debe de existir un error, pues en lugar de las tres ruedas necesarias, oportunas, clásicas, van saliendo muchas en número infinito, una tras otra, hasta inundar la habitación y convertirse en algo molesto, insoportable. Pienso: un error de construcción. Un poco avergonzado, sonrío y vuelvo a meter todo en la misma forma que antes, sólo que al revés, en el bolsillo de mi saco. Las ruedas van desapareciendo con metálico retintín dorado, pero las últimas —que fueron las primeras— entran con suma dificultad oprimiéndome el corazón, haciéndome respirar trabajosamente, casi ahogándome, asfixiándome como un bocado de carne demasiado grande que

se queda en la garganta. Siento cómo brotan unas gotitas de sudor en mi frente. Tengo que terminar pronto. Un rato más y caería desmayado echando a perder la alegría de mi esposa y de mi hijo. Me obsesiona el pensamiento de que si muero nadie sabrá desentrañar el mecanismo del velocípedo, explicado solamente en un pedazo de papel —o papiro— que el vendedor del aparato masticó y tragó, ruidosamente, para que nadie pudiera divulgar el secreto de su construcción.

Para sobrevivir tengo que volver a sacar las ruedas, pero el mecanismo tiene otra falla y ahora se resisten tanto a salir como a volver a su primitivo sitio. Inspirado —inspirado— decido quitarme el saco y arrojarlo lejos de mí —o cerca, lo mismo da—. No lo puedo hacer porque las mangas están sujetas a mi espalda con fuertes cintas blancas. No me gusta la camisa de fuerza. Es un aparato infernal. Me arrojo al suelo. No es la solución. Agito con furia los pies. Siento frío. Los dejo quietos. Cuando ya no puedo más, cuando ya no puedo menos, empapado de sudor, lloro y grito con todas mis fuerzas. Mi esposa y mi hijo me contemplan con enormes ojos azorados. Viene mi esposa —mi madre—; me pasa la mano por la frente, me limpia el sudor con suavidad, me da un poco de agua —muy poca— y me explica que aquello se llama una pesadilla.

En los últimos tiempos ya no me trataba tan mal, ni me insultaba. Sólo de vez en cuando me daba un puntapié sin mucha fuerza, cuando tenía la ocasión de hacerlo.

Mi madre y yo tardamos algunas semanas en darnos cuenta de que una nueva idea fija se había apoderado de su pensamiento. Ya no buscaba amantes debajo de las camas, ni olía los alimentos para comprobar que no habían sido previamente envenenados, como si con olerlos hubiera podido descubrirlo; ni tiraba los platos al suelo vociferando que no habían sido bien lavados y que se le trataba peor que a un extraño. Había encontrado una nueva víctima: los perros.

En efecto, de un día para otro fue apoderándose de mi alma un profundo desprecio por estos animales. Llegué a aborrecerlos como a ninguna otra cosa en el mundo.

Todas las pasiones que pude haber alimentado fueron formando en mí como un sedimento espeso y compacto para dejar en la superficie, en la primera capa de lo cotidiano, aquel asco, esta repulsión hacia animales tan serviles y bajos, cuyos ojos lacrimosos y mansos y cuyas lenguas exudantes están siempre prontos a lamer con gusto la planta que los hiere.

Mi primera víctima (y cuántas más no han caído ya) fue nuestro propio perro, cuyo nombre, demasiado denigrante, demasiado perruno^[1], no quiero declarar aquí. Ahora que lo pienso bien, creo que su nombre tuvo parte principalísima en el desenlace. Quizá si se hubiera llamado de otro modo yo no habría reparado en él. El nombre de un perro es tan importante como el perro mismo. Un hombre, una mujer, pueden, si les da la gana, y por motivos a cual más extraño y pintoresco, buscarse otro apelativo. Esto es cuestión de gustos y con tres publicaciones del Registro Civil en los diarios de menor circulación queda todo arreglado. Pero un perro tiene que sufrir su nombre de por vida, a menos que tome la decisión de lanzarse a la calle y convertirse en un perro vagabundo, huesoso, innominado; mas ésta es una vida dura y triste, y es evidente que son pocos los que se resignan a que los echen de los restaurantes y de los mingitorios de las cantinas con el genérico de «¡perro!», «¡perro!», cuando no con un mal golpe en el vientre. Recordaba yo que el viejo filósofo lo escogió como lo más bajo y despreciable que pudiera darse: can. Y me complacía en admirarlo por haberse dado a imitarlos para que los hombres lo despreciaran tanto como él despreciaba a los hombres. Llegué a leer en un libro: «Estando en una cena, hubo algunos que le arrojaron los huesos como a perro, y él acercándose a los tales, se les meó encima, como hacen los perros.» Odié también al viejo cínico, ¡tan cándido!

A veces tiene uno que decir cosas monstruosas. Esto que voy a decir es un poco monstruoso: creo que mi padre sentía celos del animal. Asociando algunas ideas he llegado a esta conclusión y no puedo explicarme la muerte de Diógenes de otro modo.

En todo caso, el perro tuvo una buena parte de culpa. ¿Quién les manda a los perros poseer esa mirada tan húmeda, tan tierna, tan amorosa, en fin? ¿Y quién le ordenaba al nuestro esconderse debajo de la cama en cuanto mi padre aparecía? ¿No fuera más conveniente salir a su encuentro (aun a riesgo de recibir una patada) en vez de provocarlo con su inútil huida? No. Hacía siempre lo menos indicado, lo más estúpido. En ocasiones se ponía a chillar antes de que mi padre le pegara. No duró mucho. Mi padre no pudo soportarlo.

Un día mi padre nos sorprendió a los tres.

Era una tarde calurosa. Yo repasaba con ahínco algunas tablas de multiplicar. Mi madre hacía su infinito trabajo de crochet. No puedo evocarla sin asociar su memoria con aquella aguja plateada y con el ovillo de hilo blanco tirado en el suelo, sobre un periódico. No me explico de qué modo salía de los otros deberes domésticos, ya que me es imposible recordarla de

otra manera que tejiendo o planchando sus tejidos. Mantenía las habitaciones inundadas de tapetes, lo que en vez de embellecerlas (como sin duda era su propósito) les daba un aspecto pueblerino de mal gusto.

Sus planchas, negras, de hierro colado, se encontraban en los lugares más inesperados y absurdos. Su labor era también una obsesión, supongo. Cuando no trabajaba en ella movía los dedos febrilmente como si lo estuviera haciendo, sin darse cuenta, tal como si no quisiera perder por ningún motivo el ritmo comenzado quién sabe cuántos años atrás. Si yo no me hubiera acostumbrado a ver la bola de hilo en el pavimento hubiera podido creer sin dificultad que ella misma lo producía, como las arañas.

El perro se había tirado en un rincón sudando copiosamente por la lengua y la nariz.

El ladrillo en que apoyaba la cabeza se llenaba de vapor a cada golpe de sus pulmones. Sobre este vapor me gustaba escribir con el dedo las iniciales de mi nombre, pero mi madre no siempre me permitía hacerlo: «Eres un niño muy sucio».

Digo que nos sorprendió a los tres. Lo que menos esperábamos era su llegada y la forma en que lo hizo. Llegó temprano y de muy buen humor. Sobrio. Limpio. Sonriente. La alegría se comunica con facilidad. Nos comunicó a todos su alegría. Daba gusto tener un padre así y por momentos me olvidé de sus golpes.

Se quitó el sombrero y lo lanzó con mucha gracia (así me pareció) hasta el gancho fijo que estaba en el otro extremo de la habitación.

Después se acercó a mi madre y la acarició pasándole la mano, lenta y suavemente, por el cabello. Inclinandose para besarla le dijo algunas palabras que no alcancé a oír o que no recuerdo, pero que siento no recordar porque estoy seguro de que eran dulces y bondadosas.

Cuando llegó mi turno vino hasta mí, me dio dos palmadas en el hombro y pronunció con una sonrisa:

—¿Qué tal?

Yo bajé la vista sintiendo un poco de fuego en las mejillas:

—Bien, papá.

Después se sentó. Parecía un poco avergonzado. Hacía varios meses (o años) que no lo veíamos. Se notaba que quería hablar, seguir diciendo cosas agradables; pero se estuvo quedo, con los ojos bien semicerrados o bien perdidos en las vigas (un poco sucias de humo se me ocurrió) que sostenían el techo.

Mi madre ofreció o simplemente dijo algo. Sólo se levantó para cerrar la ventana pues empezaba a oscurecer y un poco de viento frío había irrumpido en la habitación. Después de esto volvió a su trabajo, en silencio.

Todos oímos con claridad cuando el perro empezó a gruñir como acostumbran cuando sienten una calma pesada. Estaba en una esquina, echado al estilo de los lagartos, las cuatro patas estiradas y la panza pegada al piso, como si el calor aún fuera excesivo.

Cuando lo oí moví los ojos lentamente en dirección a mi padre. Sonreía. Mi madre también lo observaba; cuando lo vio sonreír, sonrió. Cuando yo la vi sonreír, sonreí. Entonces coincidimos todos en volver a ver al animal, que también sonrió a su modo. Qué alivio sentí al oír que mi padre rompía de nuevo el silencio haciendo sonar sus dedos con la evidente intención de que Diógenes se le acercara.

A su llamado el perro comenzó a moverse con lentitud, arrastrándose, empujándose con las patas traseras. Nunca esperó que lo llegara a tratar con tanto cariño. Imagino que hasta él mismo se daba cuenta de que mi padre no estaba borracho como siempre, de que aquel era un día distinto.

Mientras tanto, mi padre, sin duda para que perdiera por completo el miedo, seguía llamándolo con silbidos y diminutivos cariñosos: «perrito», «perrito».

Ese día tuve una vaga idea de lo que era la felicidad. Veía a mi madre contenta. Contemplaba a mi padre limpio y contento. Notaba el contento en los ojos del perro. Cuando éste recorrió toda la distancia que lo separaba de mi padre se veía feliz. Movía la cola con fuerza extraordinaria y emitía de vez en cuando uno que otro gruñido. Por un momento —quizá exagerando su papel— se dio vuelta y quedó con las patas para arriba, como queriendo demostrar todo su gozo; pero pronto volvió a su posición normal, tal vez un poco avergonzado. Mi padre lo acarició con un pie.

¿No tuvo él una parte de culpa, sin que esto sea estar, Dios sabe bien que no, en su contra? Hoy está muerto y yo debería respetar su memoria, pero ¿cómo conociendo a mi padre hizo lo que hizo? No lo afirmo, mas es posible que su único deseo haya sido el de compartir su alegría. El caso es que en cierto momento volvió su cabeza hacia mí. Cuando se cansó de mirarme, o cuando yo dejé de hacerle caso, volvió sus ojos estúpidos hacia mi madre y se estuvo así un rato, con la lengua colgando, en espera de alguna palabra.

Entonces fue cuando la expresión de mi padre cambió. Alargó con mucha calma su brazo derecho hacia la mesa que estaba a su lado, tomó una de las planchas de mi madre y la dejó caer como un rayo sobre la cabeza del animal.

Éste no tuvo la más pequeña oportunidad de defensa. Ni siquiera se movió del lugar en que estaba. Tampoco lo hizo mi madre. Ni yo. No era necesario.

Bueno, ya pueden imaginar esos minutos. Cuando la cola dejó de moverse, cuando mi padre se convenció de que estaba bien muerto, se levantó sencillamente, tomó su sombrero y se fue. Desde entonces no lo hemos vuelto a ver.

Tal vez, en realidad, mi marido no era tan malvado. Me inclino más bien a pensar que estaba un tanto enfermo, aunque fuera un poco, como él mismo diría. Su internamiento en un sanatorio, en el que después de infatigable búsqueda lo encontré, es una pequeña de las innumerables pruebas en que me fundo para afirmarlo.

Hoy es como un niño obstinado en la creencia de que su padre lo tortura a causa de algún imaginario delito cometido por su madre antes de que él naciera. Cuando esta idea desaparezca de su mente, sanará.

Yo, por mi parte, digo esto: uno no está libre nunca de la calumnia. Y ésta puede venir de donde menos se sospecha, hasta de los propios hijos. Espero que nadie dé crédito (porque hay personas dispuestas a creer cualquier cosa, hasta la más visible mentira) a toda esta insensata patraña, urdida con la pérfida intención de perjudicarme. Es fácil notar —y sería un insulto dudar de que todos lo advirtieron— que mi hijo empieza a mentir desde el principio, cuando se describe a sí mismo, a sabiendas de que miente, como víctima de una «imperceptible y poco molesta deformación craneana». La verdad es que su cabeza es monstruosa. Yo no tengo la culpa. Nació así. Ya desde el primer momento nos dimos cuenta, cuando su alumbramiento fue tan difícil.

Es inocentemente falso que asistiera a la escuela: aprendió a leer y a escribir en casa.

Soy agente viajero. Esto lo puede abonar la firma Rosenbaum & Co., de quienes estoy en capacidad de mostrar hermosas cartas que, sin que yo lo merezca, me favorecen.

Mi esposa murió hace mucho tiempo. Mi hijo no la conoció. Se crio en brazos de mi madre.

Y en cuanto a perros se refiere, estoy seguro, puedo certificarlo, de que nunca, excepción hecha de Diógenes, he matado a ningún otro. Tuve que hacerlo. Ningún perro está libre de la rabia. ¿Por qué él iba a ser una excepción? En cualquier momento podía atacarlo esta enfermedad que, como todos saben, se multiplica en progresión geométrica, con tal eficacia que en poco tiempo termina con poblaciones enteras.

Si esta inmoderada dolencia lo hubiera atacado algún día, no puedo ni siquiera pensar qué habría sido de todos nosotros. Las consecuencias serían incalculables.

EL APÓSTATA ARREPENTIDO

SE DICE que había una vez un católico, según unos, o un protestante, según otros, que en tiempos muy lejanos y asaltado por las dudas comenzó a pensar seriamente en volverse cristiano; pero el temor de que sus vecinos imaginaran que lo hacía para pasar por gracioso, o por llamar la atención, lo hizo renunciar a su extravagante debilidad y propósito.

EL BÚHO QUE QUERÍA SALVAR A LA HUMANIDAD

EN LO más intrincado de la Selva existió en tiempos lejanos un Búho que empezó a preocuparse por los demás.

En consecuencia se dio a meditar sobre las evidentes maldades que hacía el León con su poder; sobre la debilidad de la Hormiga, que era aplastada todos los días, tal vez cuanto más ocupada se hallaba; sobre la risa de la Hiena, que nunca venía al caso; sobre la Paloma, que se queja del aire que la sostiene en su vuelo; sobre la Araña que atrapa a la Mosca y sobre la Mosca que con toda su inteligencia se deja atrapar por la Araña, y en fin, sobre todos los defectos que hacían desgraciada a la Humanidad, y se puso a pensar en la manera de remediarlos.

Pronto adquirió la costumbre de desvelarse y de salir a la calle a observar cómo se conducía la gente, y se fue llenando de conocimientos científicos y psicológicos que poco a poco iba ordenando en su pensamiento y en una pequeña libreta.

De modo que algunos años después se le desarrolló una gran facilidad para clasificar, y sabía a ciencia cierta cuándo el León iba a rugir y cuándo la Hiena se iba a reír, y lo que iba a hacer el Ratón del campo cuando visitara al de la ciudad, y lo que haría el Perro que traía una torta en la boca cuando viera reflejado en el agua el rostro de un Perro que traía una torta en la boca, y el Cuervo cuando le decían qué bonito cantaba.

Y así, concluía: «Si el León no hiciera lo que hace sino lo que hace el Caballo, y el Caballo no hiciera lo que hace sino lo que hace el León; y si la

Boa no hiciera lo que hace sino lo que hace el Ternero y el Ternero no hiciera lo que hace sino lo que hace la Boa, y así hasta el infinito, la Humanidad se salvaría, dado que todos vivirían en paz y la guerra volvería a ser como en los tiempos en que no había guerra.» Pero los otros animales no apreciaban los esfuerzos del Búho, por sabio que éste supusiera que lo suponían; antes bien pensaban que era tonto, no se daban cuenta de la profundidad de su pensamiento y seguían comiéndose unos a otros, menos el Búho, que no era comido por nadie ni se comía nunca a nadie.

EL BURRO Y LA FLAUTA

TIRADA en el campo estaba desde hacía tiempo una Flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosos, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia.

EL CAMALEÓN QUE FINALMENTE NO SABÍA DE QUÉ COLOR PONERSE

EN UN país muy remoto, en plena Selva, se presentó hace muchos años un tiempo malo en el que el Camaleón, a quien le había dado por la política, entró en un estado de total desconcierto, pues los otros animales, asesorados por la Zorra, se habían enterado de sus artimañas y empezaron a contrarrestarlas llevando día y noche en los bolsillos juegos de diversos vidrios de colores para combatir su ambigüedad e hipocresía, de manera que cuando él estaba morado y por cualquier circunstancia del momento necesitaba volverse, digamos, azul, sacaban rápidamente un cristal rojo a través del cual lo veían, y para ellos continuaba siendo el mismo Camaleón morado, aunque se condujera como Camaleón azul; y cuando estaba rojo y por motivaciones especiales se volvía anaranjado, usaban el cristal correspondiente y lo seguían viendo tal cual.

Esto sólo en cuanto a los colores primarios, pues el método se generalizó tanto que con el tiempo no había ya quien no llevara consigo un equipo completo de cristales para aquellos casos en que el mañoso se tornaba simplemente grisáceo, o verdiazul, o de cualquier color más o menos indefinido, para dar el cual eran necesarias tres, cuatro o cinco superposiciones de cristales.

Pero lo bueno fue que el Camaleón, considerando que todos eran de su condición, adoptó también el sistema.

Entonces era cosa de verlos a todos en las calles sacando y alternando cristales a medida que cambiaban de colores, según el clima político o las opiniones políticas prevalecientes ese día de la semana o a esa hora del día o de la noche.

Como es fácil comprender, esto se convirtió en una especie de peligrosa confusión de las lenguas; pero pronto los más listos se dieron cuenta de que aquello sería la ruina general si no se reglamentaba de alguna manera, a menos de que todos estuvieran dispuestos a ser cegados y perdidos definitivamente por los dioses, y restablecieron el orden.

Además de lo estatuido por el Reglamento que se redactó con ese fin, el derecho consuetudinario fijó por su parte reglas de refinada urbanidad, según las cuales, si alguno carecía de un vidrio de determinado color urgente para disfrazarse o para descubrir el verdadero color de alguien, podía recurrir inclusive a sus propios enemigos para que se lo prestaran, de acuerdo con su necesidad del momento, como sucedía entre las naciones más civilizadas.

Sólo el León que por entonces era el Presidente de la Selva se reía de unos y de otros, aunque a veces socarronamente jugaba también un poco a lo suyo, por divertirse.

De esa época viene el dicho de que
todo Camaleón es según el color
del cristal con que se mira.

EL CENTENARIO

... LO QUE me recuerda dije yo la historia del malogrado sueco Orest Hanson, el hombre más alto del mundo (en sus días. Hoy la marca que impuso se ve abatida con frecuencia).

En 1892 realizó una meritoria gira por Europa exhibiendo su estatura de dos metros cuarenta y siete centímetros. Los periodistas, con la imaginación que los distingue, lo llamaban el hombre jirafa.

Imaginen. Como la debilidad de sus articulaciones no le permitía hacer casi ningún esfuerzo, para alimentarlo era preciso que algún familiar suyo se encaramara en las ramas de un árbol a ponerle en la boca bolitas especiales de carne molida, y pequeños trozos de azúcar de remolacha, como postre. Otros parientes le ataban las cintas de los zapatos. Otro más vivía siempre atento a la hora en que Orest necesitaba recoger del suelo algún objeto que por descuido, o por su peculiar torpeza, se le escapara de las manos. Orest atisbaba las nubes y se dejaba servir. En verdad, su reino no era de este mundo, y se podía adivinar en sus ojos tristes y lejanos una persistente nostalgia por las cosas terrenales. En el fondo de su corazón sentía especial envidia por los enanos, y se soñaba siempre tratando, sin éxito, de alcanzar los aldabones de las puertas y echando a correr, como en las tardes de su niñez.

Su fragilidad llegaba a extremos increíbles. Mientras iba de paseo por las calles cada paso suyo hacía temer, aun a los transeúntes escandinavos, un aparatoso desplome. Con el tiempo sus padres dieron muestras de ávido

pragmatismo (que mereció más de una crítica) al decidir que Orest saliera únicamente los domingos, precedido de su tío carnal, Erick, y seguido de Olaf, sirviente, quien recibía en un sombrero las monedas que las almas sentimentales se creían en la obligación de pagar por aquel espectáculo lleno de gravitante peligro. Su fama creció.

Pero es cierto que no hay dicha completa. Poco a poco en el alma infantil de Orest empezó a filtrarse una irresistible afición por aquellas monedas. Finalmente, esta legítima atracción por el metal acuñado vino a determinar su derrumbe y la razón de su extraño fin, que se verá en el lugar oportuno. Barnum lo convirtió en profesional. Pero Orest no sentía el llamado del arte, y el circo sólo le interesó como fuente de dinero. Por otra parte, su espíritu aristocrático no resistía ni el olor de los leones ni que la gente le tuviera lástima. Dijo adiós a Barnum.

A la edad de diecinueve años medía dos metros cuarenta y cinco. Después vino un receso tranquilizador, y sólo a los veinticinco descubrió su estatura normal de dos cuarenta y siete, que ya no lo abandonó hasta la hora de la muerte. El descubrimiento se produjo así. Invitado a visitar Londres por un gracioso capricho de Sus Majestades Británicas, se dirigió al consulado de Inglaterra en Estocolmo para obtener la visa. El cónsul inglés, como tal, lo recibió sin mayores muestras de asombro, y aun se atrevió a preguntarle por sus señas particulares, y a dudar de que midiera dos metros cuarenta y cinco a la hora de hacer la filiación. Cuando el cartabón reveló que eran dos cuarenta y siete, el cónsul hizo el tranquilo gesto que significa «Ya lo decía yo». Orest no dijo nada. Se acercó en silencio a la ventana y desde allí, resentido, contempló durante largos minutos el mar agitado y el cielo azul en calma.

En adelante la curiosidad de los reyes europeos elevó sus ingresos. En poco tiempo llegó a ser uno de los gigantes más ricos del Continente, y su fama se extendió incluso entre los patagones, los yaquis y los etíopes. En aquella revista que Rubén Darío dirigía en París pueden verse dos o tres fotografías de Orest, sonriente al lado de las más encumbradas personalidades de entonces; documentos gráficos que el alto poeta publicó en el décimo aniversario de su muerte, a manera de homenaje tan merecido como póstumo.

De pronto su nombre descendió de los periódicos.

Pero a pesar de todas las maniobras que se han fraguado para mantener en secreto las causas que concurrieron a su inesperado ocaso, hoy se sabe que murió trágicamente en México durante las Fiestas del Centenario, a las que asistió invitado de manera oficial. Las causas fueron veinticinco fracturas que sufrió por agacharse a recoger una moneda de oro (precisamente un

«centenario») que en medio de su rastrero entusiasmo patriótico le arrojó el chihuahuense y oscuro Silvestre Martín, esbirro de don Porfirio Díaz.

EL CERDO DE LA PIARA DE EPICURO

EN UNA quinta de los alrededores de Roma vivía hace veinte siglos un Cerdo perteneciente a la famosa piara de Epicuro.

Entregado por completo al ocio, este Cerdo gastaba los días y las noches revolcándose en el fango de la vida regalada y hozando en las inmundicias de sus contemporáneos, a los que observaba con una sonrisa cada vez que podía, que era siempre.

Las Mulas, los Asnos, los Bueyes, los Camellos y otros animales de carga que pasaban a su alrededor y veían lo bien que era tratado por su amo, lo criticaban acerbamente, cambiaban entre sí miradas de inteligencia, y esperaban confiados el momento de la degollina; pero entre tanto él de vez en cuando hacía versos contra ellos y con frecuencia los ponía en ridículo.

También se entretenía componiendo odas y escribiendo epístolas, en una de las cuales se animó inclusive a fijar las reglas de la poesía.

Lo único que lo sacaba de quicio era el miedo a perder su comodidad, que tal vez confundía con el temor a la muerte, y las veleidades de tres o cuatro cerditas, tan indolentes y sensuales como él.

Murió el año antes de Cristo. A este Cerdo se deben dos o tres de los mejores libros de poesía del mundo; pero el Asno y sus amigos esperan todavía el momento de la venganza.

EL CONCIERTO

DENTRO de escasos minutos ocupará con elegancia su lugar ante el piano. Va a recibir con una inclinación casi imperceptible el ruidoso homenaje del público. Su vestido, cubierto con lentejuelas, brillará como si la luz reflejara sobre él el acelerado aplauso de las ciento diecisiete personas que llenan esta pequeña y exclusiva sala, en la que mis amigos aprobarán o rechazarán —no lo sabré nunca— sus intentos de reproducir la más bella música, según creo, del mundo.

Lo creo, no lo sé. Bach, Mozart, Beethoven. Estoy acostumbrado a oír que son insuperables y yo mismo he llegado a imaginarlo. Y a decir que lo son. Particularmente preferiría no encontrarme en tal caso. En lo íntimo estoy seguro de que no me agradan y sospecho que todos adivinan mi entusiasmo mentiroso.

Nunca he sido un amante del arte. Si a mi hija no se le hubiera ocurrido ser pianista yo no tendría ahora este problema. Pero soy su padre y sé mi deber y tengo que oírla y apoyarla. Soy un hombre de negocios y sólo me siento feliz cuando manejo las finanzas. Lo repito, no soy artista. Si hay un arte en acumular una fortuna y en ejercer el dominio del mercado mundial y en aplastar a los competidores, reclamo el primer lugar en ese arte.

La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda. Con frecuencia, después de las audiciones, la he visto llorar, a pesar de los aplausos. Por otra parte, si alguno aplaude sin fervor, mi hija tiene la facultad de descubrirlo entre la concurrencia, y esto

basta para que sufra y lo odie con ferocidad de ahí en adelante. Pero es raro que alguien apruebe fríamente. Mis amigos más cercanos han aprendido en carne propia que la frialdad en el aplauso es peligrosa y puede arruinarlos. Si ella no hiciera una señal de que considera suficiente la ovación, seguirían aplaudiendo toda la noche por el temor que siente cada uno de ser el primero en dejar de hacerlo. A veces esperan mi cansancio para cesar de aplaudir y entonces los veo cómo vigilan mis manos, temerosos de adelantármese en iniciar el silencio. Al principio me engañaron y los creí sinceramente emocionados: el tiempo no ha pasado en balde y he terminado por conocerlos. Un odio continuo y creciente se ha apoderado de mí. Pero yo mismo soy falso y engañoso. Aplaudo sin convicción. Yo no soy un artista. La música es bella, pero en el fondo no me importa que lo sea y me aburre. Mis amigos tampoco son artistas. Me gusta mortificarlos, pero no me preocupan.

Son otros los que me irritan. Se sientan siempre en las primeras filas y a cada instante anotan algo en sus libretas. Reciben pases gratis que mi hija escribe con cuidado y les envía personalmente. También los aborrezco. Son los periodistas. Claro que me temen y con frecuencia puedo comprarlos. Sin embargo, la insolencia de dos o tres no tiene límites y en ocasiones se han atrevido a decir que mi hija es una pésima ejecutante. Mi hija no es una mala pianista. Me lo afirman sus propios maestros. Ha estudiado desde la infancia y mueve los dedos con más soltura y agilidad que cualquiera de mis secretarias. Es verdad que raramente comprendo sus ejecuciones, pero es que yo no soy un artista y ella lo sabe bien.

La envidia es un pecado detestable. Este vicio de mis enemigos puede ser el escondido factor de las escasas críticas negativas. No sería extraño que alguno de los que en este momento sonrían, y que dentro de unos instantes aplaudirán, propicie esos juicios adversos. Tener un padre poderoso ha sido favorable y aciago al mismo tiempo para ella. Me pregunto cuál sería la opinión de la prensa si ella no fuera mi hija. Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio. Pero nadie iba ni siquiera a soñar, hace veinte años, que yo llegaría adonde he llegado. Jamás podremos saber con certeza, ni ella ni yo, lo que en realidad es, lo que efectivamente vale. Es ridícula, en un hombre como yo, esa preocupación.

Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio. Que cuando la veo aparecer en el escenario un persistente rencor me hierve en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino tan

equivocado. Es mi hija, claro, pero por lo mismo no tenía derecho a hacerme eso.

Mañana aparecerá su nombre en los periódicos y los aplausos se multiplicarán en letras de molde. Ella se llenará de orgullo y me leerá en voz alta la opinión laudatoria de los críticos. No obstante, a medida que vaya llegando a los últimos, tal vez a aquellos en que el elogio es más admirativo y exaltado, podré observar cómo sus ojos irán humedeciéndose, y cómo su voz se apagará hasta convertirse en un débil rumor, y cómo, finalmente, terminará llorando con un llanto desconsolado e infinito. Y yo me sentiré, con todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente es una buena pianista y que Bach y Mozart y Beethoven estarían complacidos de la habilidad con que mantiene vivo su mensaje.

Ya se ha hecho ese repentino silencio que presagia su salida. Pronto sus dedos largos y armoniosos se deslizarán sobre el teclado, la sala se llenará de música, y yo estaré sufriendo una vez más.

EL CONEJO Y EL LEÓN

UN CÉLEBRE Psicoanalista se encontró cierto día en medio de la Selva, semiperdido.

Con la fuerza que dan el instinto y el afán de investigación logró fácilmente subirse a un altísimo árbol, desde el cual pudo observar a su antojo no sólo la lenta puesta del sol sino además la vida y costumbres de algunos animales, que comparó una y otra vez con las de los humanos.

Al caer la tarde vio aparecer, por un lado, al Conejo; por otro, al León.

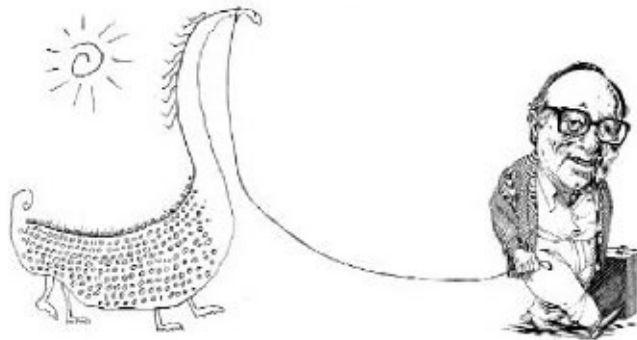
En un principio no sucedió nada digno de mencionarse, pero poco después ambos animales sintieron sus respectivas presencias y, cuando toparon el uno con el otro, cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre.

El León estremeció la Selva con sus rugidos, sacudió la melena majestuosamente como era su costumbre y hendió el aire con sus garras enormes; por su parte, el Conejo respiró con mayor celeridad, vio un instante a los ojos del León, dio media vuelta y se alejó corriendo.

De regreso a la ciudad el célebre Psicoanalista publicó *cum laude* su famoso tratado en que demuestra que el León es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el Conejo el más valiente y maduro: el León ruge y hace gestos y amenaza al universo movido por el miedo; el Conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acabar con aquel ser extravagante y fuera de sí, al que comprende y que después de todo no le ha hecho nada.

EL DINOSAURIO

CUANDO despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.



EL ECLIPSE

CUANDO fray Bartolomé Arrazola se sintió perdido aceptó que ya nada podría salvarlo. La selva poderosa de Guatemala lo había apresado, implacable y definitiva. Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte. Quiso morir allí, sin ninguna esperanza, aislado, con el pensamiento fijo en la España distante, particularmente en el convento de los Abrojos, donde Carlos Quinto condescendiera una vez a bajar de su eminencia para decirle que confiaba en el celo religioso de su labor redentora.

Al despertar se encontró rodeado por un grupo de indígenas de rostro impassible que se disponían a sacrificarlo ante un altar, un altar que a Bartolomé le pareció como el lecho en que descansaría, al fin, de sus temores, de su destino, de sí mismo.

Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. Dijo algunas palabras que fueron comprendidas.

Entonces floreció en él una idea que tuvo por digna de su talento y de su cultura universal y de su arduo conocimiento de Aristóteles. Recordó que para ese día se esperaba un eclipse total de sol. Y dispuso, en lo más íntimo, valerse de aquel conocimiento para engañar a sus opresores y salvar la vida.

—Si me matáis —les dijo— puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura.

Los indígenas lo miraron fijamente y Bartolomé sorprendió la incredulidad en sus ojos. Vio que se produjo un pequeño consejo, y esperó confiado, no sin cierto desdén.

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

EL ESPEJO QUE NO PODÍA DORMIR

HABÍA una vez un espejo de mano que cuando se quedaba solo y nadie se veía en él se sentía de lo peor, como que no existía, y quizá tenía razón; pero los otros espejos se burlaban de él, y cuando por las noches los guardaban en el mismo cajón del tocador dormían a pierna suelta satisfechos, ajenos a la preocupación del neurótico.

EL FABULISTA Y SUS CRÍTICOS

EN LA Selva vivía hace mucho tiempo un Fabulista cuyos criticados se reunieron un día y lo visitaron para quejarse de él (fingiendo alegremente que no hablaban por ellos sino por otros), sobre la base de que sus críticas no nacían de la buena intención sino del odio.

Como él estuvo de acuerdo, ellos se retiraron corridos, como la vez que la Cigarra se decidió y dijo a la Hormiga todo lo que tenía que decirle.

EL GRILLO MAESTRO

ALLÁ en tiempos muy remotos, un día de los más calurosos del invierno el Director de la Escuela entró sorpresivamente al aula en que el Grillo daba a los Grillitos su clase sobre el arte de cantar, precisamente en el momento de la exposición en que les explicaba que la voz del Grillo era la mejor y la más bella entre todas las voces, pues se producía mediante el adecuado frotamiento de las alas contra los costados, en tanto que los Pájaros cantaban tan mal porque se empeñaban en hacerlo con la garganta, evidentemente el órgano del cuerpo humano menos indicado para emitir sonidos dulces y armoniosos.

Al escuchar aquello, el Director, que era un Grillo muy viejo y muy sabio, asintió varias veces con la cabeza y se retiró, satisfecho de que en la Escuela todo siguiera como en sus tiempos.

EL MONO PIENSA EN ESE TEMA

¿POR QUÉ será tan atractivo —pensaba el Mono en otra ocasión, cuando le dio por la literatura— y al mismo tiempo como tan sin gracia ese tema del escritor que no escribe, o el del que se pasa la vida preparándose para producir una obra maestra y poco a poco va convirtiéndose en mero lector mecánico de libros cada vez más importantes pero que en realidad no le interesan, o el socorrido (el más universal) del que cuando ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada qué decir, o el del que entre más inteligente es, menos escribe, en tanto que a su alrededor otros quizá no tan inteligentes como él y a quienes él conoce y desprecia un poco publican obras que todo el mundo comenta y que en efecto a veces son hasta buenas, o el del que en alguna forma ha logrado fama de inteligente y se tortura pensando que sus amigos esperan de él que escriba algo, y lo hace, con el único resultado de que sus amigos empiezan a sospechar de su inteligencia y de vez en cuando se suicida, o el del tonto que se cree inteligente y escribe cosas tan inteligentes que los inteligentes se admiran, o el del que ni es inteligente ni tonto ni escribe ni nadie conoce ni existe ni nada?

EL MONO QUE QUISO SER ESCRITOR SATÍRICO

EN LA Selva vivía una vez un Mono que quiso ser escritor satírico.

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.

Como era de veras gracioso y sus ágiles piruetas entretenían a los otros animales, en cualquier parte era bien recibido y él perfeccionó el arte de ser mejor recibido aún.

No había quien no se encantara con su conversación y cuando llegaba era agasajado con júbilo tanto por las Monas como por los esposos de las Monas y por los demás habitantes de la Selva, ante los cuales, por contrarios que fueran a él en política internacional, nacional o doméstica, se mostraba invariablemente comprensivo; siempre, claro, con el ánimo de investigar a fondo la naturaleza humana y poder retratarla en sus sátiras.

Así llegó el momento en que entre los animales era el más experto conocedor de la naturaleza humana, sin que se le escapara nada.

Entonces un día dijo voy a escribir en contra de los ladrones, y se fijó en la Urraca, y principió a hacerlo con entusiasmo y gozaba y se reía y se encaramaba de placer a los árboles por las cosas que se le ocurrían acerca de la Urraca; pero de repente reflexionó que entre los animales de sociedad que lo agasajaban había muchas Urracas y especialmente una, y que se iban a ver retratadas en su sátira, por suave que la escribiera, y desistió de hacerlo.

Después quiso escribir sobre los oportunistas, y puso en ojo en la Serpiente, quien por diferentes medios auxiliares en realidad de su arte adulatorio lograba siempre conservar, o sustituir, mejorándolos, sus cargos; pero varias Serpientes amigas suyas, y especialmente una, se sentirían aludidas y desistió de hacerlo.

Después deseó satirizar a los laboriosos compulsivos y se detuvo en la Abeja, que trabajaba estúpidamente sin saber para qué ni para quién; pero por miedo de que sus amigos de este género, y especialmente uno, se ofendieran, terminó comparándola favorablemente con la Cigarra, que egoísta no hacía más que cantar y cantar dándose las de poeta, y desistió de hacerlo.

Después se le ocurrió escribir contra la promiscuidad sexual y enfiló su sátira contra las Gallinas adúlteras que andaban todo el día inquietas en busca de Gallitos; pero tantas de éstas lo habían recibido que temió lastimarlas, y desistió de hacerlo.

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

EL MUNDO

DIOS todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso.

EL PARAÍSO IMPERFECTO

—ES CIERTO —dijo mecánicamente el hombre, sin quitar la vista de las llamas que ardían en la chimenea aquella noche de invierno—; en el Paraíso hay amigos, música, algunos libros; lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve.

EL PERRO QUE DESEABA SER UN SER HUMANO

EN LA casa de un rico mercader de la ciudad de México, rodeado de comodidades y de toda clase de máquinas, vivía no hace mucho tiempo un Perro al que se le había metido en la cabeza convertirse en un ser humano, y trabajaba con ahínco en esto.

Al cabo de varios años, y después de persistentes esfuerzos sobre sí mismo, caminaba con facilidad en dos patas y a veces sentía que estaba ya a punto de ser un hombre, excepto por el hecho de que no mordía, movía la cola cuando encontraba a algún conocido, daba tres vueltas antes de acostarse, salivaba cuando oía las campanas de la iglesia, y por las noches se subía a una barda a gemir viendo largamente la luna.

EL RAYO QUE CAYÓ DOS VECES EN EL MISMO SITIO

HUBO una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho.

EL SABIO QUE TOMÓ EL PODER

UN DÍA, hace muchos años, el Mono advirtió que entre todos los animales era él quien contaba con la descendencia más inteligente, o sea el hombre.

Animado por esta revelación empezó a estudiar un gran lote de libros arrumbados desde antiguo en su casa y, a medida que aprendía, a conducirse como ser importante frente a las situaciones más comunes.

Fue tal su empeño que en poco tiempo hizo enormes progresos, aconsejado por la Zorra en política y en saber por el Búho y la Serpiente.

De esta manera, ante el asombro de los inocentes, pronto inició su ascenso a la cumbre, hasta que llegó el día en que amigos y enemigos lo saludaron secretario del León.

Sin embargo, durante un insomnio (en los que había caído desde que sabía que sabía tanto), el Mono hizo aún otro descubrimiento sensacional: la injusticia de que el León que contaba únicamente con su fuerza y el miedo de los demás, fuera su jefe; y él, que si quisiera, según leyó no recordaba dónde, con un poco de tesón podía escribir otra vez los sonetos de Shakespeare, un mero subalterno. A la mañana siguiente, armado de valor y aclarando una y otra vez la garganta, durante más de una hora expuso al León con largas y elaboradas razones la teoría de que de acuerdo con la lógica más elemental los papeles debían cambiarse, pues para cualquiera con dos dedos de frente era fácil ver cómo lo aventajaba en descendencia y, por supuesto, en sabiduría.

El León, que intrigado por el vuelo de una Mosca en ningún momento había bajado la vista del techo, estuvo conforme con todo, en ese mismo

instante le cambió la corona por la pluma y, asomándose al balcón, anunció el cambio a la ciudad y al mundo.

De ahí en adelante, cuando el Mono le ordenaba algo, el León, siempre de acuerdo, asentía invariablemente con un zarpazo; y cuando el Mono lo regañaba por alguna orden mal entendida o por un discurso mal redactado, con dos o tres; hasta que, pasado poco tiempo, en el cuerpo del nuevo rey, o sea el Mono sabio, no iba quedando sitio del que no manara sangre, o cosas peores. Por último el Mono, casi de rodillas, rogó al León volver al anterior estado de cosas, a lo que el León, aburrido como desde hacía mil años, le respondió con un bostezo que sí, y con otro que estaba bien, que volvieran al anterior estado de cosas, y le recibió la corona y le devolvió la pluma, y desde entonces el Mono conserva la pluma y el León la corona.

EL SALVADOR RECURRENTE

EN LA Selva se sabe, o debería saberse, que ha habido infinitos Cristos, antes y después de Cristo. Cada vez que uno muere nace inmediatamente otro que predica siempre lo mismo que su antecesor y es recibido de acuerdo con las ideas imperantes en el momento de su llegada, y jamás comprendido. Adopta diferentes nombres y puede pertenecer a cualquier raza, país, e incluso religión, porque no tiene religión. En todas las épocas son rechazados; en ocasiones, las más gloriosas, por la violencia, ya sea en forma de cruz, de hoguera, de horca o de bala. Consideran esto una bienaventuranza, porque abrevia el término de su misión y parten seguros del valor de su sacrificio. Por el contrario, los entristecen los tiempos de «comprensión», en los que no les sucede nada y transcurren ignorados. Prefieren el repudio decidido a la aceptación pasiva, y el patíbulo o el fusilamiento al psiquiatra o el púlpito. Lo que más temen es morir demasiado viejos, ya sin predicar ni esforzarse en enseñar nada a quienes ni lo desean ni lo merecen; abrumados porque saben que como ellos en su oportunidad, alguien, en alguna parte, espera ansioso el instante de su muerte para salir al mundo y comenzar de nuevo.

EL ZORRO ES MÁS SABIO

UN DÍA que el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba este tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resultó muy bueno, un éxito; todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo 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 aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir «¿Qué pasa con el Zorro?», y cuando lo encontraban en los cócteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

—Pero si ya he publicado dos libros —respondía él con cansancio.

—Y muy buenos —le contestaban—; por eso mismo tiene usted que publicar otro.

El Zorro no lo decía, pero pensaba: «En realidad lo que estos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer».

Y no lo hizo.

FECUNDIDAD

HOY ME siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

GALLUS AUREORUM OVORUM

EN UNO de los inmensos gallineros que rodeaban a la antigua Roma vivía una vez un Gallo en extremo fuerte y notablemente dotado para el ejercicio amoroso, al que las Gallinas que iban conociendo se aficionaban tanto que después no hacían otra cosa que mantenerlo ocupado de día y de noche.

El propio Tácito, quizá con doble intención, lo compara al Ave Fénix por su capacidad para reponerse, y añade que este Gallo llegó a ser sumamente famoso y objeto de curiosidad entre sus conciudadanos, es decir, los otros Gallos, quienes procedentes de todos los rumbos de la República acudían a verlo en acción, ya fuera por el interés del espectáculo mismo como por el afán de apropiarse de algunas de sus técnicas.

Pero como todo tiene un límite, se sabe que a fin de cuentas el nunca interrumpido ejercicio de su habilidad lo llevó a la tumba, cosa que le debe de haber causado no escasa amargura, pues el poeta Estacio, por su parte, refiere que poco antes de morir reunió alrededor de su lecho a no menos de dos mil Gallinas de las más exigentes, a las que dirigió sus últimas palabras, que fueron tales: «Contemplad vuestra obra. Habéis matado al Gallo de los Huevos de Oro», dando así pie a una serie de tergiversaciones y calumnias, principalmente que atribuye esta facultad al rey Midas, según unos, o, según otros, a una Gallina inventada más bien por la leyenda.

HOMENAJE A MASOCH

LO QUE acostumbraba cuando se acababa de divorciar por primera vez y se encontraba por fin solo y se sentía tan contento de ser libre de nuevo, era, después de estar unas cuantas horas haciendo chistes y carcajeándose con sus amigos en el café, o en el cóctel de la exposición tal, donde todos se morían de risa de las cosas que decía, volver por la noche a su departamento nuevamente de soltero y tranquilamente y con delectación morosa ponerse a acarrear sus instrumentos, primero un sillón, que colocaba en medio del tocadiscos y una mesita, después una botella de ron y un vaso mediano, azul, de vidrio de Carretones, después una grabación de la Tercera Sinfonía de Brahms dirigida por Felix Weingartner, después su gordo ejemplar empastado Editorial Nueva España S.A., México, 1944, de *Los hermanos Karamazov*; y en seguida conectar el tocadiscos, destapar la botella, servirse un vaso, sentarse y abrir el libro por el capítulo III del Epílogo para leer reiteradamente aquella parte en que se ve muerto al niño Ilucha en un féretro azul, con las manos plegadas sobre el pecho y los ojos cerrados, y en la que el niño Kolya, al saber por Aliocha que Mitya su hermano es inocente de la muerte de su padre y sin embargo va a morir, exclama emocionado que le gustaría morir por toda la humanidad, sacrificarse por la verdad aunque fuese con afrenta; para seguir con las discusiones acerca del lugar en que debía ser enterrado Ilucha, y con las palabras del padre, quien les cuenta que Ilucha le pidió que cuando lo hubiera cubierto la tierra desmigajara un pedazo de pan para que bajaran los gorriones y que él los oiría y se alegraría sintiéndose acompañado,

y más tarde él mismo, ya enterrado Ilucha, parte y esparce en pedacitos un pan murmurando: «Venid, volad aquí, pajaritos, volad gorriones», y pierde a cada rato el juicio y se desmaya y se queda como ido y luego vuelve en sí y comienza de nuevo a llorar, y se arrepiente de no haber dado a la madre de Ilucha una flor de su féretro y quiere ir corriendo a ofrecérsela, hasta que por último Aliocha, en un raptó de inspiración, al lado de la gran piedra en donde Ilucha quería ser enterrado, se dirige a los discípulos de éste y pronuncia el discurso en que les dice aquellas esperanzadas cosas relativas a que pronto se separarán, pero que de todos modos, cualesquiera que sean las circunstancias que tengan que enfrentar en la vida, no deben olvidar ese momento en que se sienten buenos, y que si alguna vez cuando sean mayores se ríen de ellos mismos por haber sido buenos y generosos, una voz dirá en su corazón: «No, no hago bien en reírme, pues no es esto cosa de risa», y que se lo dice por si llegan a ser malos, pero no hay motivo para que seamos malos, verdad muchachos, y que aun dentro de treinta años recordará esos rostros vueltos hacia él, y que a todos los quiere, y que de ahí en adelante todos tendrán un puesto en su corazón, con la final explosión de entusiasmo en que los niños conmovidos gritan a coro ¡viva Karamazov!; lectura que desarrollaba a un ritmo tal y tan bien calculado que los vivos a Karamazov terminaban exactamente con los últimos acordes de la sinfonía, para volver nuevamente a empezar según el efecto del ron lo permitiera, sobre todo que permitiera por último apagar el tocadiscos, tomar una copa final e irse a la cama, para ya en ella hundir minuciosamente la cabeza en la almohada y sollozar y llorar amargamente una vez más por Mitya, por Ilucha, por Aliocha, por Kolya, por Mitya.

IMAGINACIÓN Y DESTINO

EN LA calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol; una manzana cae sobre su cabeza; tiene imaginación, se va a su casa y escribe la Oda a Eva.

En la calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol; una manzana cae sobre su cabeza; tiene imaginación, se va a su casa y establece la Ley de la Gravitación Universal.

En la calurosa tarde de verano un hombre descansa acostado, viendo al cielo, bajo un árbol; una manzana cae sobre su cabeza; tiene imaginación, observa que el árbol no es un manzano sino una encina y descubre, oculto entre las ramas, al muchacho travieso del pueblo que se entretiene arrojando manzanas a los señores que descansan bajo los árboles, viendo al cielo, en las calurosas tardes del verano.

El primero era, o se convierte entonces para siempre en el poeta sir James Calisher; el segundo era, o se convierte entonces para siempre en el físico sir Isaac Newton; el tercero pudo ser o convertirse entonces para siempre en el novelista sir Arthur Conan Doyle; pero se convierte, o lo era ya irremediabilmente desde niño, en el Jefe de Policía de San Blas, S.B.

LA BUENA CONCIENCIA

... EN EL centro de la Selva existió hace mucho tiempo una extravagante familia de plantas carnívoras que, con el paso del tiempo, llegaron a adquirir conciencia de su extraña costumbre, principalmente por las constantes murmuraciones que el buen Céfiro les traía de todos los rumbos de la ciudad.

Sensibles a la crítica, poco a poco fueron cobrando repugnancia a la carne, hasta que llegó el momento en que no sólo la repudiaron en el sentido figurado, o sea el sexual, sino que, por último, se negaron a comerla, asqueadas a tal grado que su simple vista les producía náuseas.

Entonces decidieron volverse vegetarianas.

A partir de ese día se comen únicamente unas a otras y viven tranquilas, olvidadas de su infame pasado.

LA CENA

TUVE un sueño. Estábamos en París participando en el Congreso Mundial de Escritores. Después de la última sesión, el 5 de junio, Alfredo Bryce Echenique nos había invitado a cenar en su departamento de 8 bis, 2º piso izquierda, rue Amyot, a Julio Ramón Ribeyro, Miguel Rojas-Mix, Franz Kafka, Bárbara Jacobs y yo. Como en cualquier gran ciudad, en París hay calles difíciles de encontrar; pero la rue Amyot es fácil si uno baja en la estación Monge del Metro y después, como puede, pregunta por la rue Amyot.

A las diez de la noche, todavía con sol, nos encontrábamos ya todos reunidos, menos Franz, quien había dicho que antes de llegar pasaría a recoger una tortuga que deseaba obsequiarme en recuerdo de la rapidez con que el Congreso se había desarrollado.

Como a las once y cuarto telefoneó para decir que se hallaba en la estación Saint Germain de Prés y preguntó si Monge era hacia Fort d'Aubervilliers o hacia Mairie d'Ivry. Añadió que pensándolo bien hubiera sido mejor usar un taxi. A las doce llamó nuevamente para informar que ya había salido de Monge, pero que antes tomó la salida equivocada y que había tenido que subir 93 escalones para encontrarse al final con que las puertas de hierro plegadizas que dan a la calle Navarre estaban cerradas desde las ocho treinta, pero que había desandado el camino para salir por la escalera eléctrica y que ya venía con la tortuga, a la que estaba dando agua en un café, a tres cuadras de nosotros. Nosotros bebíamos vino, *whisky*, coca cola y perrier.

A la una llamó para pedir que lo disculpáramos, que había estado tocando en el número 8 y que nadie había abierto, que el teléfono del que hablaba estaba a una cuadra y que ya se había dado cuenta de que el número de la casa no era el 8 sino el 8 bis.

A las dos sonó el timbre de la puerta. El vecino de Bryce, que vive en el mismo 2º piso, derecha, no izquierda, dijo en bata y con cierta alarma que hacía unos minutos un señor había tocado insistentemente en su departamento; que cuando por fin le abrió, ese señor, apenado sin duda por su equivocación y por haberlo hecho levantar, inventó que en la calle tenía una tortuga; que había dicho que iba por ella, y que si lo conocíamos.

LA CUCARACHA SOÑADORA

ERA UNA vez una cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha.

LA EXPORTACIÓN DE CEREBROS

EL FENÓMENO de la exportación de cerebros ha existido siempre, pero parece que en nuestros días empieza a ser considerado como un problema. Sin embargo, es un hecho bastante común, y suficientemente establecido por la experiencia universal, que todo cerebro que de veras vale la pena o se va por su cuenta, o se lo llevan, o alguien lo expulsa. En realidad lo primero es lo más usual; pero en cuanto un cerebro existe, se encuentra expuesto a beneficiarse con cualquiera de estos tres acontecimientos.

Ahora bien, yo considero que la preocupación por un posible *brain drain* hispanoamericano nace del planteamiento de un falso problema, cuando no de un desmedido optimismo sobre la calidad o el volumen de nuestras reservas de esta materia prima. Es lógico que estemos cansados ya de que países más desarrollados que nosotros acarreen con nuestro cobre o nuestro plátano en condiciones de intercambio cada vez más deterioradas; pero cualquiera puede notar que el temor de que además se lleven nuestros cerebros resulta vagamente paranoico, pues la verdad es que no contamos con muchos muy buenos. Lo que sucede es que nos complace hacernos ilusiones; pero, como dice el refrán, el que vive de ilusiones muere de hambre. Sospechar que alguien está ansioso de apropiarse de nuestros genios significa suponer que los tenemos y, por tanto, que podríamos seguir permitiéndonos el lujo de no importarlos.

Pero hay que examinar las cosas más a fondo.

Si en los próximos censos generales lográramos en Hispanoamérica computar unos doscientos cerebros de primera, dignos de y dispuestos a ser atraídos por las vanas tentaciones del dinero del exterior, deberíamos darnos por contentos, pues ya es hora de ver las cosas con objetividad y de reconocer que mientras sigamos exportando solamente estaño o henequén nuestras economías permanecerán en su deplorable estado actual.

El cerebro es una materia prima como cualquier otra. Para refinarlo se necesita enviarlo afuera para que algún día nos sea devuelto elaborado, o bien transformarlo nosotros mismos; pero, como en tantos otros campos, por desgracia las instalaciones con que contamos para esto último o son obsoletas, o de segunda, o sencillamente no existen.

Como alguien podría suponer que todo lo dicho hasta aquí ha sido dicho en broma, es bueno acudir a los ejemplos.

La exportación de cada racimo de plátanos le ha estado produciendo a Guatemala alrededor de un centavo y medio de dólar, que la United Fruit Company paga como impuesto, y que sirve sobre todo al gobierno para mantener la tranquilidad social y el orden policiaco que hacen posible producir otra vez sin tropiezos ese mismo racimo de plátanos. Los racimos se exportan por miles cada año, es cierto, pero hay que reconocer que aparte de aquel orden, los beneficios obtenidos han sido más bien escasos, si uno no toma en cuenta el agotamiento de la tierra sometida a esta siembra. ¡Qué diferencia cuando se exporta un cerebro! Es evidente que la exportación del cerebro de Miguel Ángel Asturias le ha dejado a Guatemala beneficios más notables, un premio Nobel incluido. Por otra parte, muchos otros cerebros han salido de ese país sin que, por lo menos que se sepa, la estructura de éste se haya resquebrajado en lo mínimo; antes por el contrario, sin ellos parece estar cada vez mejor y progresando como nunca.

¿A qué debemos dedicarnos entonces? ¿A producir plátanos o cerebros? Para cualquier persona que maneje medianamente el suyo, la respuesta es obvia.

Examinemos un ejemplo más.

Durante la Segunda Guerra Mundial y los años subsiguientes, México exportó braceros en escala considerable. Aun cuando no faltó en ese tiempo, por razones humanitarias, quien impugnara las ventajas de esta exportación, o *arm drain*, lo cierto es que cada uno de estos braceros aportaba al país un promedio de 300 dólares anuales que enviaba a su familia. Hoy nadie puede negar que estas remesas contribuyeron en gran medida a resolver los problemas de divisas que México enfrentó en los últimos años para lograr el

impresionante desarrollo económico que ahora experimenta. Si esto se logró con la contribución de los humildes y sencillos campesinos, la mayoría de las veces analfabetos, imagínense lo que significaría la exportación anual de unos 26,000 cerebros. La relación de pago de 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.

1) A nuestros cerebros no se los lleva nadie o, si esto sucede, es en mínima escala. Cuando buenamente pueden, nuestros cerebros simplemente se van, en la mayoría de los casos porque su consumo en Hispanoamérica está lejos todavía de ser importante.

2) La historia muestra en buena medida que la fuga de determinado cerebro beneficia mayormente al país que lo deja marcharse que su permanencia en éste, Joyce hizo más por la literatura irlandesa desde Suiza que desde Dublín; Marx fue más útil para los obreros alemanes desde Londres que desde su patria; es probable que si Martí no hubiera vivido en los Estados Unidos y en otros países la Revolución cubana no tendría en él a tan grande ideólogo; Andrés Bello transformó la gramática española desde Inglaterra; Rubén Darío hizo lo mismo con el verso español desde Francia; y no quisiera mencionar a Einstein, por lo de la bomba atómica. Son casos aislados, se dirá; sí, pero qué casos. Si Hispanoamérica cree tener en la actualidad unos veinte cerebros como éstos, y no los deja escapar, se estará jugando torpemente su destino.

3) Quedan los expulsados. Lo único positivo que los gobiernos dictatoriales de Hispanoamérica han hecho por esta región es expulsar cerebros. A veces se equivocan de buena fe y expulsan a muchos que no lo merecen; pero cuando aciertan y destierran a un buen cerebro están haciendo más por su país que los Benefactores de la Cultura, que convierten a los talentos de la localidad en monumentos nacionales incapaces de decir una frase o dos que no se parezcan peligrosamente al lugar común o, en el mejor de los casos, al rebuzno, que, viéndolo bien, no ofende nunca a nadie y a veces puede incluso embellecer la caída de la tarde.

Finalmente, y si es que la preocupación es correcta, como en muchas ocasiones la solución está a la mano y nadie la ve, quizá porque choca con nuestros moldes mentales en materia económica: por cada cerebro exportado importemos dos.

LA FE Y LAS MONTAÑAS

AL PRINCIPIO la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios.

Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía.

La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora montañas permanecen por lo general en su sitio.

Cuando en la carrera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe.

LA HONDA DE DAVID

HABÍA una vez un niño llamado David N., cuya puntería y habilidad en el manejo de la resortera despertaba tanta envidia y admiración en sus amigos de la vecindad y de la escuela, que veían en él —y así lo comentaban entre ellos cuando sus padres no podían escucharlos— un nuevo David.

Pasó el tiempo.

Cansado del tedioso tiro al blanco que practicaba disparando sus guijarros contra latas vacías o pedazos de botella, David descubrió que era mucho más divertido ejercer contra los pájaros la habilidad con que Dios lo había dotado, de modo que de ahí en adelante la emprendió con todos los que se ponían a su alcance, en especial contra Pardillos, Alondras, Ruiseñores y Jilgueros, cuyos cuerpecitos sangrantes caían suavemente sobre la hierba, con el corazón agitado aún por el susto y la violencia de la pedrada.

David corría jubiloso hacia ellos y los enterraba cristianamente.

Cuando los padres de David se enteraron de esta costumbre de su buen hijo se alarmaron mucho, le dijeron que qué era aquello, y afearon su conducta en términos tan ásperos y convincentes que, con lágrimas en los ojos, él reconoció su culpa, se arrepintió sincero y durante mucho tiempo se aplicó a disparar exclusivamente sobre los otros niños.

Dedicado años después a la milicia, en la Segunda Guerra Mundial David fue ascendido a general y condecorado con las cruces más altas por matar él solo a treinta y seis hombres, y más tarde degradado y fusilado por dejar escapar con vida una Paloma mensajera del enemigo.

LA JIRAFAS QUE DE PRONTO COMPRENDIÓ QUE TODO ES RELATIVO

HACE mucho tiempo, en un país lejano, vivía una Jirafa de estatura regular pero tan descuidada que una vez se salió de la Selva y se perdió.

Desorientada como siempre, se puso a caminar a tontas y a locas de aquí para allá, y por más que se agachaba para encontrar el camino no lo encontraba.

Así, deambulando, llegó a un desfiladero donde en ese momento tenía lugar una gran batalla.

A pesar de que las bajas eran cuantiosas por ambos bandos, ninguno estaba dispuesto a ceder un milímetro de terreno.

Los generales arengaban a sus tropas con las espadas en alto, al mismo tiempo que la nieve se teñía de púrpura con la sangre de los heridos.

Entre el humo y el estrépito de los cañones se veía desplomarse a los muertos de uno y otro ejército, con tiempo apenas para encomendar su alma al diablo; pero los sobrevivientes continuaban disparando con entusiasmo hasta que a ellos también les tocaba y caían con un gesto estúpido pero que en su caída consideraban que la Historia iba a recoger como heroico, pues morían por defender su bandera; y efectivamente la Historia recogía esos gestos como heroicos, tanto la Historia que recogía los gestos del uno, como la que recogía los gestos del otro, ya que cada lado escribía su propia Historia; así, Wellington era un héroe para los ingleses y Napoleón era un héroe para los franceses.

A todo esto, la Jirafa siguió caminando, hasta que llegó a una parte del desfiladero en que estaba montado un enorme Cañón, que en ese preciso instante hizo un disparo exactamente unos veinte centímetros arriba de su cabeza, más o menos. Al ver pasar la bala tan cerca, y mientras seguía con la vista su trayectoria, la Jirafa pensó: «Qué bueno que no soy tan alta, pues si mi cuello midiera treinta centímetros más esa bala me hubiera volado la cabeza; o bien, qué bueno que esta parte del desfiladero en que está el Cañón no es tan baja, pues si midiera treinta centímetros menos la bala también me hubiera volado la cabeza. Ahora comprendo que todo es relativo.»

LA MOSCA QUE SOÑABA QUE ERA UN ÁGUILA

HABÍA una vez una Mosca que todas las noches soñaba que era un Águila y que se encontraba volando por los Alpes y por los Andes.

En los primeros momentos esto la volvía loca de felicidad; pero pasado un tiempo le causaba una sensación de angustia, pues hallaba las alas demasiado grandes, el cuerpo demasiado pesado, el pico demasiado duro y las garras demasiado fuertes; bueno que todo ese gran aparato le impedía posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como surgir a conciencia dándose topes contra los vidrios de su cuarto.

En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos.

Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Águila para remontar montañas, y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada.

LA OVEJA NEGRA

EN UN lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

LA PARTE DEL LEÓN

LA VACA, la Cabra y la paciente Oveja se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas.

Con la conocida habilidad cinegética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían) y de acuerdo con el convenio dividieron el vasto cuerpo en partes iguales.

Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron a vociferar acaloradamente, confabuladas de antemano para quedarse también con la parte del León, pues, como enseñaba la Hormiga, querían guardar algo para los días duros del invierno.

Pero esta vez el León ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones por las cuales el Ciervo le pertenecía a él solo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como contrato social, Constitución, derechos humanos y otras igualmente fuertes y decisivas.

LA SIRENA INCONFORME

Usó TODAS sus voces, todos sus registros; en cierta forma se extralimitó; quedó afónica quién sabe por cuánto tiempo.

Las otras pronto se dieron cuenta de que era poco lo que podían hacer, de que el aburridor y astuto Ulises había empleado una vez más su ingenio, y con cierto alivio se resignaron a dejarlo pasar.

Ésta no; ésta luchó hasta el final, incluso después de que aquel hombre tan amado y deseado desapareció definitivamente.

Pero el tiempo es terco y pasa y todo vuelve.

Al regreso del héroe, cuando sus compañeras, aleccionadas por la experiencia, ni siquiera tratan de repetir sus vanas insinuaciones, sumisa, con la voz apagada, y persuadida de la inutilidad de su intento, sigue cantando.

Por su parte, más seguro de sí mismo, como quien había viajado tanto, esta vez Ulises se detuvo, desembarcó, le estrechó la mano, escuchó el canto solitario durante un tiempo según él más o menos discreto, y cuando lo consideró oportuno la poseyó ingeniosamente; poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó. De esta unión nació el fabulosos Hygrós, o sea, «el Húmedo» en nuestro seco español, posteriormente proclamado patrón de las vírgenes solitarias, las pálidas prostitutas que las compañías navieras contratan para entretener a los pasajeros tímidos que en las noches deambulan por las cubiertas de sus vastos trasatlánticos, los pobres, los ricos y otras causas perdidas.

LA TORTUGA Y AQUILES

POR FIN, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta.

En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder, pues su contrincante le pisó todo el tiempo los talones.

En efecto, una diezmiltrillonésima de segundo después, como una flecha y maldiciendo a Zenón de Elea, llegó Aquiles.

LA TELA DE PENÉLOPE O QUIÉN ENGAÑA A QUIÉN

HACE muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

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.

LA RANA QUE QUERÍA SER UNA RANA AUTÉNTICA

HABÍA una vez una Rana que quería ser una Rana auténtica, y todos los días se esforzaba en ello.

Al principio se compró un espejo en el que se miraba largamente buscando su ansiada autenticidad. Unas veces parecía encontrarla y otras no, según el humor de ese día o de la hora, hasta que se cansó de esto y guardó el espejo en un baúl.

Por fin pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente, y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una Rana auténtica.

Un día observó que lo que más admiraban de ella era su cuerpo, especialmente sus piernas, de manera que se dedicó a hacer sentadillas y a saltar para tener unas ancas cada vez mejores, y sentía que todos la aplaudían.

Y así seguía haciendo esfuerzos hasta que, dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena rana, que parecía pollo.

LA VACA

CUANDO iba el otro día en el tren me erguí de pronto feliz sobre mis dos patas y empecé a manotear de alegría y a invitar a todos a ver el paisaje y a contemplar el crepúsculo que estaba de lo más bien. Las mujeres y los niños y unos señores que detuvieron su conversación me miraban sorprendidos y se reían de mí pero cuando me senté otra vez silencioso no podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido y por todos los chorrillos de humeante leche con que contribuyó a que la vida en general y el tren en particular siguieran su marcha.

LAS CRIADAS

AMO a las sirvientas por irreales, porque se van, porque no les gusta obedecer, porque encarnan los últimos vestigios del trabajo libre y la contratación voluntaria y no tienen seguro ni prestaciones ni; porque como fantasmas de una raza extinguida llegan, se meten a las casas, husmean, escarban, se asoman a los abismos de nuestros mezquinos secretos leyendo en los restos de las tazas de café o de las copas de vino, en las colillas, o sencillamente introduciendo sus miradas furtivas y sus ávidas manos en los armarios, debajo de las almohadas, o recogiendo los pedacitos de los papeles rotos y el eco de nuestros pleitos, en tanto sacuden y barren nuestras porfiadas miserias y las sobras de nuestros odios cuando se quedan solas toda la mañana cantando triunfalmente; porque son recibidas como anunciaciones en el momento en que aparecen con su caja de Nescafé o de Kellog's llena de ropa y de peines y de mínimos espejos cubiertos todavía con el polvo de la última irrealidad en que se movieron; porque entonces a todo dicen que sí y parece que ya nunca nos faltará su mano protectora; 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 nuestras señoras no saben qué hacer sin el Mal y se aferran a él le ruegan que por favor no abandone esta tierra; porque son los únicos seres que nos vengán de los agravios de esas mismas señoras yéndose simplemente, recogiendo otra vez sus ropas de colores, sus cosas, sus frascos de crema de tercera clase ocupados ahora con crema de primera clase ahora un poquito

sucia, fruto de sus inhábiles hurtos. Me voy, le dicen vigorosamente llenando una vez más sus cajas de cartón. Pero por qué. Porque sí (¡oh libertad inefable!) Y allá van, ángeles malignos, en busca de nuevas aventuras, de una nueva casa, de un nuevo catre, de un nuevo lavadero, de una nueva señora que no pueda vivir sin ellas y las ame; planeado una nueva vida, negándose al agradecimiento por lo bien que las trataron cuando se enfermaron y les dieron amorosamente su aspirina por temor a que al otro día no pudieran lavar los platos, que es lo que en verdad cansa, hacer la comida no cansa. Amo verlas llegar, llamar, sonreír, entrar, decir que sí; pero no, siempre resistiéndose a encontrar a su Mary Poppins-Señora que les resuelva todos los problemas, los de sus papás, los de sus hermanos menores y mayores, entre los cuales uno las violó en su oportunidad; que por las noches les enseñe en la cama a cantar do-re-mi, do-re-mi hasta que se queden dormidas con el pensamiento puesto dulcemente en los platos de mañana sumergidos en una nueva ola de espuma de detergente fa-sol-la-si, y les acaricie con ternura el cabello y se aleje sin hacer ruido, de puntillas, y apague la luz en el último momento antes de abandonar la recámara de contornos vagamente irreales.

LAS DOS COLAS, O EL FILÓSOFO ECLÉCTICO

CUENTA la leyenda que en el populoso mercado de una antigua ciudad se paseaba todas las mañanas un filósofo ecléctico, célebre observador de la Naturaleza, a quienes muchos se acercaban para exponerle los más peregrinos conflictos y dudas.

Cierta vez que un Perro daba vueltas sobre sí mismo mordiéndose la cola ante la risa de los niños que lo rodeaban, varios preocupados mercaderes preguntaron al filósofo a qué podía obedecer todo aquel movimiento, y que si no sería algún funesto presagio.

El filósofo les explicó que al morderse la cola el perro trataba tan sólo de quitarse las Pulgas.

Con esto, la curiosidad general quedó satisfecha y la gente se retiró tranquila.

En otra ocasión, un domador de Serpientes exhibía varias en un canasto, entre las cuales una se mordía la cola, lo que provocaba la seriedad de los niños y las risas de los adultos.

Cuando los niños preguntaron al filósofo a qué podía deberse aquello, él les respondió que la Serpiente que se muerde la cola representa el Infinito y el Eterno Retorno de las personas, hechos y cosas, y que esto quieren decir las Serpientes cuando se muerden la cola. También en esta oportunidad la gente se retiró satisfecha e igualmente tranquila.

LAS MOSCAS

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. Hace años tuve la idea de reunir una antología universal de la mosca. La sigo teniendo. Sin embargo, pronto me di cuenta de que era una empresa prácticamente infinita. La mosca invade todas las literaturas y, claro, donde uno pone el ojo encuentra la mosca. No hay verdadero escritor que en su oportunidad no le haya dedicado un poema, una página, un párrafo, una línea; y si eres escritor y no lo has hecho te aconsejo que sigas mi ejemplo y corras a hacerlo; las moscas son Euménides, Erinias; son castigadoras. Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán para siempre. Ellas vigilan. Son las vicarias de alguien innombrable, buenísimo o maligno.

Te exigen. Te siguen. Te observan. Cuando finalmente mueras es probable, y triste, que baste una mosca para llevar quién puede decir a dónde tu pobre alma distraída. Las moscas transportan, heredándose infinitamente la carga, las almas de nuestros muertos, de nuestros antepasados, que así continúan cerca de nosotros, acompañándonos, empeñados en protegernos. Nuestras pequeñas almas transmigran a través de ellas y ellas acumulan sabiduría y conocen todo lo que nosotros no nos atrevemos a conocer. Quizá el último transmisor de nuestra torpe cultura occidental sea el cuerpo de esa

mosca, que ha venido reproduciéndose sin enriquecerse a lo largo de los siglos. Y, bien mirada, creo que dijo Milla (autor que por supuesto desconoces pero que gracias a haberse ocupado de la mosca oyes mencionar hoy por primera vez), la mosca no es tan fea como a primera vista parece. Pero es que a primera vista no parece fea, precisamente porque nadie ha visto nunca una mosca a primera vista. A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca. (Era casi imposible que no apareciera aquí eso de que en el principio fue la mosca o cualquier otra cosa. De esas frases vivimos. Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros.) Olvídalo. Es más fácil que una mosca se pare en la nariz del papa que el papa se pare en la nariz de una mosca. El papa, o el rey o el presidente (el presidente de la república, claro; el presidente de una compañía financiera o comercial o de productos equis es por lo general tan necio que se considera superior a ellas) son incapaces de llamar a su guardia suiza o a su guardia real o a sus guardias presidenciales para exterminar una mosca. Al contrario, son tolerantes y, cuando más, se rascan la nariz. Saben. Y saben que también la mosca sabe y los vigila; saben que lo que en realidad tenemos son moscas de la guarda que nos cuidan a toda hora de caer en pecados auténticos, grandes, para los cuales se necesitan ángeles de la guarda de verdad que de pronto se descuiden y se vuelvan cómplices, como el ángel de la guarda de Hitler, o como el de Jonhson. Pero no hay que hacer caso. Vuelve a las narices. La mosca que se posó en la tuya es descendiente directa de la que se paró en la de Cleopatra. Y una vez más caes en las alusiones retóricas prefabricadas que todo el mundo ha hecho antes. Pues a pesar tuyo haces literatura. La mosca quiere que la envuelvas en esa atmósfera de reyes, papas y emperadores. Y lo logra. Te domina. No puedes hablar de ella sin sentirte inclinado hacia la grandeza. Oh, Melville, tenías que recorrer los mares para instalar al fin esa gran ballena blanca sobre tu escritorio de Pittsfield, Massachussetts, sin darte cuenta de que el Mal revoleteaba desde mucho antes alrededor de tu helado de fresa en las calurosas tardes de niñez y, pasados los años, sobre ti mismo en el crepúsculo te arrancabas uno que otro pelo de la barba dorada leyendo a Cervantes y puliendo tu estilo; y no necesariamente en aquella enormidad informe de huesos y esperma incapaz de hacer mal alguno sino a quien interrumpiera su siesta, como el loquito Ahab. ¿Y Poe y su cuervo? Ridículo. Tú mira la mosca. Observa. Piensa.

LEOPOLDO (SUS TRABAJOS)

UFANAMENTE, casi con orgullo, Leopoldo Ralón empujó la puerta giratoria y efectuó por enésima vez su triunfal entrada en la biblioteca. Recorrió las mesas, con un amplio y cansado vistazo, en busca de un lugar cómodo y tranquilo; saludó a dos o tres conocidos con su resignado gesto habitual de «pues bien, aquí me tienen de nuevo en la tarea», y avanzó sin prisa, seguro de sí mismo, abriéndose paso por medio de repetidos «con permiso, con permiso», que sus labios no pronunciaban, pero que eran fáciles de adivinar en su expresión amable y conciliadora. Tuvo la fortuna de encontrar su lugar preferido. Le gustaba sentarse frente a la puerta de calle, lo que le ofrecía la oportunidad de hacer un descanso en sus fatigosas investigaciones cada vez que entraba una persona. Cuando ésta era del género femenino, Leopoldo dejaba momentáneamente el libro y se dedicaba a observarla con su penetración de costumbre, con esa mirada llena del brillo que da la inteligencia alerta. A Leopoldo le gustaban los cuerpos bien formados; pero no era éste el principal motivo de su observación.

Lo movían razones literarias. Está bien leer mucho, estudiar con ahínco, se decía con frecuencia: pero observar a las personas le sirve más a un escritor que la lectura de los mejores libros. El autor que se olvide de esto está perdido. La cantina, la calle, las oficinas públicas, rebosan de estímulos literarios. Se podría por ejemplo, escribir un cuento sobre la forma que tienen algunas personas de llegar a una biblioteca, o sobre su modo de pedir un libro, o sobre la manera de sentarse de algunas mujeres. Estaba convencido de que

podía escribirse un cuento sobre cualquier cosa. Había descubierto (y tomado certeras notas sobre ello) que los mejores cuentos, y aun las mejores novelas, están basados en hechos triviales, en acontecimientos cotidianos y sin importancia aparente. El estilo, cierta gracia para hacer resaltar los detalles, lo era todo. La obra superaba a la materia. No cabía duda, el mejor escritor era el que de un asunto baladí hacía una obra maestra, un objeto de arte perdurable. «El escritor —dijo una tarde en el café— que más se parece a Dios, el más grande creador, es don Juan Valera: no dice absolutamente nada. De esa nada ha creado una docena de libros.» Lo había dicho por casualidad, casi sin sentirlo. Pero esta frase hizo reír a sus amigos y confirmó con ella su fama de ingenioso. Por su parte, Leopoldo tomó nota de aquellas memorables palabras y esperó la oportunidad para usarlas en un cuento.

Dejó sus papeles sobre la mesa. Una vez asegurado de que nadie se atrevería a usurpar sus derechos, se levantó y dirigió sus pasos hacia la bibliotecaria. Tomó una boleta. Extrajo con elegancia del bolsillo su fiel estilográfica y con su mejor letra, con lentitud cuidadosa, escribió: E-42-326. Katz, David. *Animales y hombres*. Leopoldo Ralón. Estudiante. 32 años.

Desde hacía ocho se venía quitando dos. Desde hacía ocho ya no era estudiante.

Poco después Leopoldo estaba otra vez sentado, con el libro abierto por el índice, en busca del capítulo relativo a los perros. Varias hojas de papel blanco y su estilográfica esperaban impacientes sobre la mesa el momento de registrar cualquier dato de interés. Leopoldo era un escritor minucioso, implacable consigo mismo. A partir de los diecisiete años había concedido todo su tiempo a las letras. Durante todo el día su pensamiento estaba fijo en la literatura. Su mente trabajaba con intensidad y nunca se dejó vencer por el sueño antes de las diez y media, Leopoldo adolecía, sin embargo, de un defecto: no le gustaba escribir. Leía, tomaba notas, observaba, asistía a ciclos de conferencias, criticaba acerbamente el deplorable castellano que se usa en los periódicos, resolvía arduos crucigramas como ejercicio (o como descanso) mental; sólo tenía amigos escritores, pensaba, hablaba, comía y dormía como escritor; pero era presa de un profundo terror cuando se trataba de tomar la pluma. A pesar de que su más firme ilusión consistía en llegar a ser un escritor famoso, fue postergando el momento de lograrlo con las excusas clásicas, a saber: primero hay que vivir, antes se necesita haberlo leído todo, Cervantes escribió el *Quijote* a una edad avanzada, sin experiencias no hay artista, y otras por el estilo. Hasta los diecisiete años no había pensado en ser un creador. Su vocación le vino más bien de fuera. Lo obligaron las

circunstancias. Leopoldo rememoró cómo había sido la cosa y pensó que hasta podía escribirse un cuento. Por unos instantes distrajo su atención del libro de Katz.

Vivía entonces en una pensión. Era estudiante de secundaria y estaba enamorado del cine y de la hija de su patrona. Al esposo de ésta le decían «el licenciado» porque en un tiempo estudió durante seis meses en la Facultad de Leyes. Esta razón, ya poderosa, unida al hecho de que los demás pensionistas eran un médico, un ingeniero, un estudiante de leyes y un caballero que leía a todas horas las poesías de Juan de Dios Peza, determinaron que Leopoldo se sintiera desde el principio en una atmósfera particularmente intelectual.

Aquí Leopoldo no pudo evitar una sonrisa. Pensaba en un cuento sobre su primer impulso de convertirse en escritor (que intentaría por segunda vez); pero el recuerdo del médico desvió sus pensamientos. Sin duda, era otro buen tema.

«R. F., el médico, había terminado sus estudios desde hacía nueve años; pero siguió de pensionista, seguramente porque al verse convertido en profesional consideró que eran tantos en el edificio y con tantas probabilidades de enfermar, que salir en busca de clientela a la calle hubiera sido una tontería palpable. De manera que a pesar de la amistad que decía profesar a todos no prestaba nunca un servicio gratuito. Así que manifestar falta de apetito y encontrarse purgado jamás estaban separados; quejarse de fatiga y tener su oreja en los pulmones eran como hermanos; demostrar cansancio y estar inyectado por él venían a ser la misma cosa. Y lo bueno era que no quejarse no servía de nada pues tenía por lema que la salud completa no existe y que sentirse enteramente sano es peor que una enfermedad conocida y, por lo tanto, controlable; y en fin, que de los confiados estaba lleno el cementerio.»

Leopoldo tomó algunas notas y escribió en su libreta: «Consultar si un cuento sobre un médico así no ha sido escrito. En caso negativo reflexionar alrededor del tema y trabajarlo desde mañana mismo».

Podía comenzar ridiculizando el odio que el médico profesaba a la cirugía, y luego entrar de lleno con el momento en que su patrona declaró que tenía apendicitis y que debía operarse, y con la explosión de ira del doctor al oír esto. Nueva nota de Leopoldo: «Ocho días estuvo sin dirigirle la palabra, después de anunciar que se marcharía de la casa si ella llevaba a cabo semejante estupidez». Una nota más: «Tratar con ironía el hecho de que cuando la señora, a pesar de todo, fue operada, él no cumplió su amenaza sino que, por el contrario, cuando ella regresó trató de convencerla de que la herida

no tardaría en abrirse de nuevo, lo que hacía indispensable su presencia, porque nunca se puede saber... Aquí un poco de diálogo:

»—No, señora, entiéndalo. La herida es peor que la enfermedad. La forma más certera de matar a una persona es la que consiste en inferirle una herida en el vientre. Eso lo comprende hasta un niño.

»—Pero si ya me siento bien. Si nunca he estado mejor que ahora.

»—Señora, puede usted pensar lo que desee; pero mi deber es cuidarla, evitar un desenlace fatal.»

Tranquilo ante la perspectiva de desarrollar esta maravilla, Leopoldo abrió el libro de Katz y buscó, sin impaciencia, el capítulo referente a los instintos de los perros. Antes, movido por el inconsciente deseo de no enfrentarse con su problema del momento, se detuvo en las páginas alusivas al picoteo de las gallinas. Era curioso. Esta picoteaba a la otra, la otra a aquella, aquella a la de más allá, en una sucesión que sólo terminaba con el cansancio o el aburrimiento. Leopoldo, triste, relacionó este aflictivo hecho con la cadena de picoteos irrecíprocos que se observa en la sociedad humana. De inmediato vislumbró las posibilidades que una observación de esta naturaleza prestaba para escribir un cuento satírico. Tomó notas. El presidente de una negociación cualquiera hace venir al gerente y le reprocha su lenidad, al mismo tiempo que señala con cólera una gráfica en descenso.

«—Usted comprende mejor que yo que si las cosas siguen así, el negocio se vendrá abajo. En tal caso, me veré obligado a sugerir en la próxima junta de accionistas la conveniencia de buscar un gerente más apto.

»El gerente, aturdido por el picotazo, quiere decir algo, pero su jefe está dictando ya y la taquígrafa recogiendo sus palabras: “La prosperidad que se ha observado en nuestra negociación durante los últimos tres meses me obliga a pensar que la amenaza de usted de separarse nace, más bien que de un natural temor de su parte, de un inadecuado punto de vista. El hecho de que las ventas hayan bajado en los últimos días obedece a un simple fenómeno observado ya por Adam Smith, fenómeno que consiste en la variabilidad de la oferta y la demanda. Cuando el mercado se satura...”

»El gerente llama entonces al jefe de ventas:

»—Usted debe comprender mejor que yo que si las cosas siguen, etc., me veré obligado, etc., la conveniencia, etc.

»El picotazo hace reaccionar al jefe en dirección de la gallina vendedora principal:

»—Si en la próxima semana no suben las ventas en un veinte por ciento, mucho me temo que usted, etc.

»Con unas plumas menos, la vendedora principal picotea a su más cercana subordinada, quien picoteará a su novio, quien picoteará a su madre, quien...»

En efecto, concluyó Leopoldo, podría escribirse un buen cuento con este movido asunto. La psicología comparada era algo que todo escritor debía conocer. Tomó nota de que necesitaba tomar algunas notas y escribió en su cartera: CUENTO DE LOS PICOTAZOS. Visitar dos o tres grandes almacenes. Observar. Tomar notas. De ser posible, hablar con un gerente. Penetrar su psicología y compararla con la de una gallina.

Todavía, antes de llegar al capítulo de los perros, Leopoldo miró detenidamente a una muchacha que entraba. Ahora sí. Ahí estaba el capítulo. Trasladaría desde luego a su libreta cualquier dato utilizable. Sus ojos cansados, circuidos por profundas ojeras azules que le daban un notorio aspecto intelectual, recorrieron metódicamente las páginas. De vez en cuando se detenía, con una sagaz expresión de triunfo, para escribir algunas palabras. Entonces se oía el rasgar de la pluma en toda la sala. Su mano, cuidadosa, cubierta de fino vello revelador de un carácter fuerte y tenaz, trazaba los signos con firmeza y decisión. Evidentemente, Leopoldo gozaba prolongando este placer.

Estaba escribiendo un cuento sobre un perro desde hacía más o menos siete años. Escritor concienzudo, su deseo de perfección lo había llevado a agotar, casi, la literatura existente sobre estos animales. En realidad, el argumento era muy sencillo, muy de su gusto. Un pequeño perro de la ciudad se veía de repente trasladado al campo. Allí, por una serie de sucesos que Leopoldo tenía ya bien claros en la cabeza, la pobre bestia citadina se encontraba en la desdichada necesidad de enfrentarse en lucha a muerte con un puercoespín. Decidir quién resultaba vencedor en la pelea fue algo que a Leopoldo le costó muchas noches de implacable insomnio, pues su obra corría el riesgo de ser tomada simbólicamente por más de un lector desprevenido. Si eso llegaba a suceder, su responsabilidad de escritor se volvía inconmensurable. Si el perro salía victorioso podía interpretarse como la demostración de que la vida en las ciudades no menoscaba el valor, la fuerza, el deseo de lucha, ni la acometividad de los seres vivientes ante el peligro. Si, por el contrario, era el puercoespín el que llevaba la mejor parte, era fácil pensar (festinada, equivocadamente) que su cuento encerraba en el fondo una amarga crítica a la Civilización y el Progreso. Y entonces, ¿en qué quedaba la Ciencia? ¿En qué los ferrocarriles, el teatro, los museos, los libros y el estudio? En el primer caso, podía dar lugar a que se pensara que él estaba abogando por una vida supercivilizada, alejada de todo contacto con la Madre

Tierra, sin el cual, el triunfo del perro lo decía a gritos, era factible pasarse. Una resolución inmeditada lo comprometería en ese sentido. Y, sin embargo, Dios lo sabía bien, nada más lejos de su pensamiento. Ya veía las despiadadas críticas en los periódicos: «Leopoldo Ralón, el supercivilizado, ha escrito un atentatorio cuento en el cual, con una afectación y una pedantería sin límites, se permite etc.» Por otro lado, si el puercoespín daba cuenta del perro, no pocos supondrían que estaba sosteniendo que un animal salvaje e hirsuto era capaz de echar por tierra los X años de esfuerzo humano por una vida más confortable, más fácil, más culta, más espiritual, en fin. Durante meses este dilema absorbió todo su tiempo. A través de noches enteras Leopoldo dio infinitas vueltas en su cama de insomne, en busca de la luz. Sus amigos lo vieron preocupado y más ojeroso y pálido que nunca. Los más allegados le aconsejaron que viera un médico, que se tomara un descanso; pero como en otras ocasiones (el cuento del avión interplanetario, el cuento de la señora que bajo un farol, en medio de un frío inclemente, tenía que ganar el pan de sus desventurados hijos) Leopoldo los tranquilizó con su peculiar aire abatido: «Estoy escribiendo un cuento; no es nada». Ellos, es verdad, se hubieran alegrado mucho de ver uno de esos cuentos terminado; pero Leopoldo no los mostraba; Leopoldo era en extremo modesto. A Leopoldo no le preocupaba la gloria. Un día vio su nombre en el periódico: «El escritor Leopoldo Ralón publicará en breve un libro de cuentos». Solamente estas palabras, en medio del aciago anuncio de que un artista de cine se había roto un pie y de que una bailarina tenía catarro. Pero ni aun este claro reconocimiento a su genio envaneció a Leopoldo. Desdeñaba tanto la gloria que, generalmente, ni siquiera terminaba sus obras. Había veces, incluso, en que ni se tomaba el trabajo de comenzarlas. Y luego, no era cuestión de apresurarse. Había oído, o leído, que Joyce y Proust corregían mucho. Por eso en todas sus creaciones acostumbraba dejar un detalle suelto, algún matiz pendiente. Uno no sabía nunca el momento de acertar. El talento tenía ciclos de esplendor cada siete años. ¡Cuántas veces era necesario que pasaran semanas y meses antes de que la palabra justa viniera a colocarse como por ella misma en el sitio preciso, en el lugar único e insustituible!

Aun cuando Leopoldo podía haberse resuelto por la muerte del perro (después de todo, también tenía poderosas razones para ello) optó, al fin, por su triunfo. Viéndolo bien, si él mismo escribía sus obras con una estilográfica que no derramaba la tinta en los aviones; si con sólo dar unas cuantas vueltas en un disco podía comunicarse a través de tres mil millas de montañas y valles con un amigo querido; si a una simple orden suya la obra de alguien

que había escrito en tablillas de cera dos mil años antes podía estar en sus manos, y todo eso le parecía perfecto, hubo un momento en que le resultó clarísimo que el perro tenía que triunfar. «Sí, querido y bondadoso animal — pensó Leopoldo—, es ineludible que triunfes. Yo te aseguro que triunfarás.» Y el perro estaba a punto de triunfar. En cuanto Leopoldo terminara de leer el libro de Katz, el perro, definitivamente, triunfaría.

No obstante, cuando Leopoldo llegó a esta intrépida determinación se vio asaltado por una dificultad inesperada: no había visto nunca un puercoespín.

Entonces se dijo que tenía que buscar algo sobre los puercoespines. Creía forzoso que fuera un puercoespín el rival de su perro. Era más sugerente. El detalle de que este singular animal estuviera armado de púas lo sedujo desde el primer momento. El puercoespín disparando sus dardos le daría oportunidad de referirse, como de pasada, a las sociedades de hombres, felizmente ya casi extinguidas, que durante milenios usaron las flechas para hacerse la guerra. Sin contar con que, desplegando cierta habilidad, podía encontrar la manera de hacer una velada alusión a aquella magnífica respuesta de (¿quién había sido?, consultarlo), a aquella arrogante respuesta de X ante la amenaza del enemigo de cubrir el sol con sus flechas: «Mejor; peharemos a la sombra». Se le hacía evidente, además, que si el rival del perro era un león (aun cuando este animal fuese más rico en alusiones histórico-literarias), la victoria del primero resultaba ligeramente más problemática. Es cierto que había visto un león en el zoológico; pero un león, en definitiva, no servía. Las serpientes podrían ser útiles, pero se prestaban a demasiadas reminiscencias teológicas que era forzoso eludir en un cuento como el que se proponía hacer. Bastante tenía ya con el problema ciudad-campo. Y ni pensar en una araña o en cualquier otro bicho venenoso. La desleal competencia en este caso haría decaer el interés del lector. Estaba demostrado que tenía que ser un puercoespín. En el puercoespín las probabilidades de derrota, sin contar con lo de «peharemos a la sombra», eran más numerosas y factibles.

Leopoldo sufrió una desilusión al enterarse en el libro de que los perros eran menos inteligentes de lo que la generalidad de las personas se imagina. Es verdad que el desarrollo de sus instintos era asombroso, casi tan sorprendente como el de los caballos, que son capaces, con un poco de práctica, de resolver problemas matemáticos. Pero de inteligencia, señores, lo que se llama inteligencia, nada, absolutamente nada. De modo que tenía que hacer triunfar a su héroe conforme a lo que la ciencia decía, y no de acuerdo con sus proyectos y en la forma que él hubiera querido. Pensó con tristeza que el pobre animal acosado era capaz de morder el pescuezo de un jabalí, pero

nunca, ni remotamente, de levantar una piedra del suelo y tirársela a su enemigo a la cabeza (tomó una nota). Y sin embargo, su manera de purgarse cuando se sienten enfermos ¿no comportaba un acto inteligente? ¿Cuántos de sus conocidos eran capaces de una actitud así? Recordó al ingeniero. Podía escribirse un cuento. Toda su adolescencia, si bien se veía, estaba llena de excelentes temas para cuentos.

En la mesa, al lado del médico, se sentaba el ingeniero. A diferencia del «licenciado», no hablaba casi nunca. Su modo de ser, silencioso, no exento de misterio, podía aprovecharse hasta para una buena novela. El relato podía iniciarse así, con la mayor naturalidad:

«Un mediodía caluroso, cuando empezábamos a comer, vimos por vez primera al ingeniero. Al verlo, ¿quién hubiera pensado que se albergaba en él un criminal? Recuerdo que la cosa principió cuando el médico, con su solicitud de costumbre, reveló al ingeniero que el color de sus ojos lo intranquilizaba un poco:

»—No quisiera alarmarlo, cuando apenas si hace dos días que usted nos honra con su presencia en esta casa.

»De ninguna manera. Pero sería después un grave cargo de conciencia para mí, como amigo y como profesional, no haberle advertido a tiempo del mal que adivino en sus cansados ojos; permítame decirle, señor, que su hígado no marcha bien.»

Y dejar el diálogo para relatar con minuciosidad las diferentes etapas del odio que fue creándose entre los dos. Que el ingeniero jamás se dejó intimidar ni recetar nada, y que esto no podía perdonárselo el doctor. Que si el ingeniero se enfermaba hacía como los perros: dejaba de comer. Que cuando más, iba él mismo a la farmacia, pedía un purgante y se lo tomaba sin decir nada a ninguno y sin que nadie se diera cuenta, salvo por sus frecuentes y silenciosos paseos nocturnos por los corredores. ¡Qué bárbaro, qué buen cuento! —se dijo Leopoldo. Y vio, como si hubiera sido ayer, el odio del médico hacia el ingeniero y cómo aquél vaticinaba, con irritante frecuencia, la próxima muerte del segundo, sin imaginar que la suya propia estaba tan cercana.

Y luego, que el ingeniero vivía metido en su cuarto, en el que proyectaba incansable (y de donde sin duda le venía la irritación ocular) un túnel subterráneo para el Canal de la Mancha y un canal subterráneo para el Istmo de Tehuantepec. Para concluir, dejar pasar un tiempo y reunirlos a todos en la sala con el pretexto de una fiesta familiar. El médico tardaría. También el ingeniero. Después, con sencillez, describir cómo habían encontrado a este

último en su cuarto con un puñal ensangrentado en la mano, y contemplando fijamente (como una gallina hipnotizada, anotó) el cadáver de su enemigo tendido boca abajo sobre un espantoso charco de sangre bien roja.

Desgraciadamente, Leopoldo no podía solucionar su cuento haciendo que el perro se purgara por puro instinto, o que venciera al puercoespín a puñaladas. Su perro gozaba de una salud a toda prueba. El problema consistía en hacerlo pelear sin más armas que las propias; colocarlo en trance de lucha a muerte con un animal que vería por primera vez. Esto le produjo el abatimiento y la depresión de costumbre. A cada paso topaba con dificultades casi imposibles de vencer, con aterradores escollos que le impedían dar cima a su relato. Había recorrido vastas bibliotecas en busca de información sobre los perros. Y ahora, cuando se consideraba bien documentado, se daba cuenta de que apenas si sabía nada acerca de los puercoespines. La de nunca acabar; hoy una duda, mañana un nuevo escrúpulo. Tenía que emprender otra vez una prolija investigación para imponerse de las costumbres del puercoespín; de sus formas de vida, de sus instintos; de si son capaces de vencer a un perro o si siempre sucumben a las dentelladas caninas; de su mayor o menor grado de inteligencia. Dudó con desagrado de si este tema, como le sucediera en otras ocasiones, no habría sido usado ya por otros cuentistas, cosa que anularía de golpe sus esfuerzos de tantos años; pero se consoló con la idea de que aun cuando ese cuento ya hubiese sido escrito, nada le impedía escribirlo otra vez, a la manera de Shakespeare o León Felipe, quienes, como todos saben, tomaban asuntos de otros autores, los rehacían, les comunicaban su aliento personal y los convertían en tragedias de primer orden. Consideró que, de todos modos, había avanzado ya demasiado para resultar ahora desistiéndose, después de tan largos años de continua labor. Hacía poco que comprobara, no sin amargura, que sus vecinos se permitían cambiar miradas de inteligencia cada vez que él anunciaba que estaba escribiendo un cuento. Ya verían ellos si no lo estaba escribiendo. ¿Y no tendrían razón?, se sonrojó. Sin sentirlo, paso a paso, se había metido en un laberinto de apariencias del cual, se daba perfecta cuenta, forzosamente tenía que salir si no quería volverse loco. Y la mejor forma de evadirse era enfrentar el problema, escribir algo, cualquier cosa que justificara sus ojeras, su palidez y sus anuncios de una obra siempre inminente y a punto de ser terminada. Imposible que después de todo resultara diciendo con tranquilidad: «Pues bien, renuncio a escribir. No soy escritor. Es más, no quiero serlo». Por otra parte, tenía un compromiso consigo mismo y ya era inaplazable que le demostrara a Leopoldo Ralón que su vocación no era equivocada, que sí era escritor, y lo que era más, que sí quería serlo.

Entonces fue cuando por primera vez pensó relatar la forma en que se determinó su entrada en la república literaria. Había acudido a su diario, y leído:

Martes 12

Hoy me levanté temprano, pero no me sucedió nada.

Miércoles 13

Anoche dormí toda la noche. Cuando me levanté estaba yoviendo, así que no tengo aventuras que anotar en mi querido diario. Solamente que como a las siete hubo temblor y todos salimos a la calle corriendo, pero como también hoy estaba lloviendo, nos mojamos un poco.

Ahora, querido diario, te diga hasta mañana.

Viernes 15

Ayer se me olvidó apuntar mis aventuras, pero como no tuve ninguna aventura no importa. Ojalá que mañana consiga los cincuenta centavos, pues quiero ver una película que dicen que está muy bonita y el bandido muere al final buenas noches.

Sábado 16

Hoy en la mañana salí con un libro debajo del brazo para venderlo, a ver si así conseguía los cincuenta c. Ya iba llegando cuando me encontré con don Jacinto, el señor que vive aquí, y me dio mucha vergüenza porque él lee mucho, esto sí lo voy a poner porque es una aventura, cuando me vio el libro me dijo conque le gusta la literatura. A mí me dio mucha vergüenza y le dije «sí». Entonces me siguió preguntando y yo le seguí contestando. ¿Y le gusta escribir amiguito? Yo le dije sí todo el tiempo me estoy escribiendo. Y que escribe poesías o cuentos. Cuentos. Me gustaría ver algunos. Pero no, son muy malos apenas estoy empesando. Déjese de cosas no sea modesto, he notado en usted mucho talento y desde hace mucho tiempo lo vengo observando como que escribe mucho. Yo le dije que un poquito. ¿Cuándo me enseña uno? Cuando termine el que estoy haciendo. Debe ser muy bonito; está un poco regular. «Hoy mismo les contaré a todos en la mesa que entre nosotros hay un gran escritor innorado, a la hora de comer les dije a todos en la mesa que yo era un escritor innorado» y a mí me dio mucha vergüenza y dije sí. Mañana voy a empesar a escribir un cuento, es fácil sólo tengo que imaginar una cosa y escribirla.

Después la voy a pasar en limpio. No pude ver la película pero Juan me la contó toda desde la mitad porque llegó tarde, me dijo que al bandido lo matan al final. Mejor voy a borrar todo lo que escribí hoy pues eso no es aventura, hoy no me pasó ninguna aventura.

Así había nacido su vocación de escritor. Desde aquel día tomaba notas todo el tiempo, urdía argumentos de cine, obras teatrales, novelas policiales y de misterio, de amor o científicas; en primera persona, en estilo indirecto, en forma epistolar o de diario, dialogadas o sin diálogo; relatos espeluznantes encontrados dentro de una botella en una playa; o, a veces, apacibles descripciones de ciudades y de costumbres. Pero el momento de tomar la pluma iba alejándose a medida que los años transcurrían. Registraba datos y temas; observaba y pensaba con hondura en todas partes y a toda hora; pero la verdad es que a pesar de su indudable vocación no escribía casi nunca. Jamás quedaba satisfecho y no se atrevía a dar ningún trabajo por terminado. No; no había que apresurarse. Entre sus amigos su fama de escritor era indudable. Esto lo confortaba. Un día cualquiera los sorprendería a todos con la obra maestra que esperaban de él. Su esposa se había casado con él atraída, en parte, por su fama. Nunca vio nada de su marido publicado en ninguna parte; pero a ella, más que a ningún otro, le constaba cómo tenía una caja llena de fichas, cómo a cada momento llenaba su estilográfica con inspirada tinta azul, cómo su imaginación estaba siempre despierta, cómo de cualquier cosa, del hecho más trivial, decía él que se podía escribir un cuento.

Demostrarse a sí mismo que en efecto era un escritor, llevó a Leopoldo un día a comenzar un relato. Cierta mañana, después de dejar que su subconsciente trabajara durante la noche, Leopoldo amaneció inspirado. Se le ocurrió que la lucha de un perro con un puercoespín era un tema espléndido. Leopoldo no lo dejó escapar y se entregó a la tarea con ahínco frenético. Pronto se dio cuenta, empero, de que era mucho más fácil encontrar los temas que desarrollarlos y darles forma. Entonces se dijo que lo que le faltaba era cultura y se puso a leer con furia todo lo que caía en sus manos; pero principalmente lo que se refería a perros. Algún tiempo después se sintió más o menos seguro. Preparó una buena cantidad de papel, ordenó silencio en toda la casa, se puso una visera verde para preservar los ojos de la nociva luz eléctrica, limpió su estilográfica, se acomodó en la silla lo mejor que pudo, se mordió las uñas, contempló con inteligencia una parte del cielo raso, y despacio, interrumpido tan sólo por los latidos de su corazón emocionado, escribió:

«Había una vez un perro muy bonito que vivía en una casa. Era de raza fina y como tal, bastante chiquito. Su dueño era un señor muy rico con un hermoso anillo en el dedo meñique que tenía una casa de campo, pero un día le dio gana de ir a pasar unos días en el campo para respirar aire puro, pues se sentía enfermo, pues trabajaba mucho en sus negocios que eran de telas por lo

que podía comprar buenos anillos y también ir al campo, entonces pensó que tenía que llevar al perrito pues si él no lo cuidaba la criada lo descuidaba y el perrito iba a sufrir pues estaba acostumbrado a ser cuidado con cuidado. Cuando llegó al campo siempre con su mejor amigo que era el perrito pues era viudo las flores estaban muy bonitas pues era primavera y en este tiempo las flores están muy bonitas pues es su tiempo.»

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. Ambas lo confundieron más. Ambas enseñaban cómo se escribía bien; pero ninguna cómo no se escribía mal.

No obstante, un año después, sin tantos preparativos, estuvo en condiciones de escribir:

«El perro es un animal hermoso y noble. El hombre no cuenta con mejor amigo ni aun entre los hombres, en los que se dan con dolorosa frecuencia la deslealtad y la ingratitud. En una elegante y bien situada mansión de la populosa ciudad vivía un can. De raza fina, era bastante pequeño, pero fuerte y valiente en extremo. El dueño de este generoso animal, caballero rico y pudiente, tenía una casa de campo. Fatigado por sus múltiples e importantes ocupaciones, un día decidió pasar una temporada en su quinta campestre; mas preocupado por el trato que el perro podía recibir durante su ausencia de parte de la servidumbre desenfrenada, el bondadoso y próspero industrial llevó consigo al agradecido perro. Sí; temía que los groseros criados lo hicieran sufrir con su indolencia y descuido.

»El campo en primavera es muy bello. En esta dulce estación abundan las pintadas flores de deslumbrantes corolas que extasían la vista del polvoriento peregrino; y el melifluo gorjeo de los alegres y confiados pajarillos es una fiesta para los delicados oídos del sediento viajero. ¡Fabio, qué bello es el campo en primavera!»

La retórica y la gramática estaban dominadas.

Salvado este importante punto, Leopoldo llegó hasta el momento en que el animal hermoso y noble tenía que enfrentarse al puercoespín. A todo esto llevaba más de ciento treinta y dos cuartillas llenas de su letra firme y clara; de las cuales, es cierto, había sacrificado unas cincuenta y tres. Aspiraba a que su obra fuera perfecta. Su deseo era abarcarlo todo con aquel sencillo tema. Sus especulaciones sobre el tiempo y el espacio le llevaron no menos de seis meses de estudio. Sus prolongadas digresiones sobre cuál es el mejor amigo del hombre, el perro o el caballo; sobre la vida en el campo y la vida en las ciudades; sobre la salud del cuerpo y la salud del alma (sin contar con su

novedosa traducción del aforismo *mens sana in corpore sano*); sobre Dios y sobre los perros amaestrados; sobre el aullar de los perros a la luna; sobre el cortejar de los animales; sobre los trineos y sobre Diógenes; sobre Rin Tin Tin y su época (el perro escalando las sublimes cumbres del arte); sobre las fábulas y sobre a quién pertenecen en realidad las de Esopo, con las innumerables variantes que este nombre ha soportado en castellano, le tomaron más allá de dos años de fructuosa labor. Anhelaba hacer de su obra una sutil mezcla de *Moby Dick*, *La comedia humana* y *En busca del tiempo perdido*.

De esto hacía ya algunos meses.

Por la época en que lo encontramos había cambiado de parecer. Ahora estaba por la síntesis. ¿A qué escribir tanto sí todo, absolutamente todo, puede expresarse en la sobriedad de una cuartilla? Convencido de esta verdad, se lanzó a borrar y a tachar sin misericordia, con entera fe en su nueva dirección artística, y, no pocas veces, con un elegante espíritu de sacrificio.

El día en que lo hemos visto entrar en la biblioteca, su obra, considerablemente reducida, se encontraba, palabra más, palabra menos, en el siguiente estado:

«Era un buen perro. Pequeño, alegre. Un día se encontró en un ambiente que no era el suyo: el campo. Cierta mañana, un puercoespín...»

Leopoldo cerró el libro de Katz, en el que no encontró nada referente a los puercoespines. Pidió algunas obras que los estudiaran; pero lo informaron de que, injustamente, se había escrito muy poco sobre ellos. De manera que por el momento se tuvo que conformar con las precarias noticias que imparte el *Pequeño Larousse Ilustrado*:

«PUERCO m. (*Lat. porcus*). Cerdo, mamífero paquidermo doméstico. *Fig. y fam.* Hombre sucio y grosero: *Portarse como un puerco. Puercoespín*, mamífero roedor del norte de África, que tiene el cuerpo cubierto de púas: *el puercoespín es inofensivo, nocturno, y se alimenta de raíces y frutos. Amer.* El coendú. *Prov.* A cada puerco le llega su San Martín, a todo el mundo le llega la hora de padecer. Al más ruin puerco la mejor bellota, muchas veces logran fortuna los que no la merecen. El puerco es un animal precioso: todas las partes de su cuerpo son comestibles. Su carne, que debe comerse siempre muy cocida, se conserva en sal. La grasa, adherente a la piel forma el *tocino*; derretida y conservada, constituye la manteca de cerdo. Las cerdas o pelos del animal sirven para fabricar cepillos y escobas. La cría del puerco es fácil y rápida; este animal se contenta con residuos de toda clase a falta de las bellotas, castañas y patatas, por las que tiene gran afición.»

—Mañana —se dijo Leopoldo—, mañana haré un viaje al campo para documentarme.

¡Un viaje al campo! Qué hermoso cuento podía escribir.

LOS CUERVOS BIEN CRIADOS

CERCA del Bosque de Chapultepec vivió hace tiempo un hombre que se enriqueció y se hizo famoso criando Cuervos para los mejores parques zoológicos del país y del mundo y los cuales resultaron tan excelentes que a la vuelta de algunas generaciones y a fuerza de buena voluntad y perseverancia ya no intentaban sacar los ojos a su criador sino que por lo contrario se especializaron en sacárselos a los mirones que sin falta y dando muestras del peor gusto repetían delante de ellos la vulgaridad de que no había que criar Cuervos porque le sacaban a uno los ojos.

LOS OTROS SEIS

DICE la tradición que en un lejano país existió hace algunos años un Búho que a fuerza de meditar y quemarse las pestañas estudiando, pensando, traduciendo, dando conferencias, escribiendo poemas, cuentos, biografías, crónicas de cine, discursos, ensayos literarios y algunas cosas más, llegó a saberlo y a tratarlo prácticamente todo en cualquier género de los conocimientos humanos, en forma tan notoria que sus entusiastas contemporáneos pronto lo declararon uno de los Siete Sabios del País, sin que hasta la fecha se haya podido averiguar quiénes eran los otros seis.

PARÉNTESIS

A VECES por las noches —meditaba aquella ocasión la Pulga— cuando el insomnio no me deja dormir como ahora y leo, hago un paréntesis en la lectura, pienso en mi oficio de escritor y, viendo largamente al techo, por breves instantes imagino que soy, o que podría serlo si me lo propusiera con seriedad desde mañana, como Kafka (claro que sin su existencia miserable), o como Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad), o como Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza), o como Catulo (aun en contra o quizá por ello mismo, de su afición a sufrir por las mujeres), o como Swift (sin la amenaza de la locura), o como Goethe (sin su triste destino de ganarse la vida en Palacio), o como Bloy (a pesar de sus decidida inclinación a sacrificarse por las putas), o como Thoreau (a pesar de nada), o como Sor Juana (a pesar de todo), nunca Anónimo, siempre Lui Môme, el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre.

MÍSTER TAYLOR

—MENOS rara, aunque sin duda más ejemplar —dijo entonces el otro—, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica.

Se sabe que en 1937 salió de Boston, Massachusetts, en donde había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo. En 1944 aparece por primera vez en América del Sur, en la región del Amazonas, conviviendo con los indígenas de una tribu cuyo nombre no hace falta recordar.

Por sus ojeras y su aspecto famélico pronto llegó a ser conocido allí como «el gringo pobre», y los niños de la escuela hasta lo señalaban con el dedo y le tiraban piedras cuando pasaba con su barba brillante bajo el dorado sol tropical. Pero esto no afligía la humilde condición de Mr. Taylor porque había leído en el primer tomo de las *Obras Completas* de William G. Knight que si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonra.

En pocas semanas los naturales se acostumbraron a él y a su ropa extravagante. Además, como tenía los ojos azules y un vago acento extranjero, el Presidente y el Ministro de Relaciones Exteriores lo trataban con singular respeto, temerosos de provocar incidentes internacionales.

Tan pobre y mísero estaba, que cierto día se internó en la selva en busca de hierbas para alimentarse. Había caminado cosa de varios metros sin atreverse a volver el rostro, cuando por pura casualidad vio a través de la maleza dos ojos indígenas que lo observaban decididamente. Un largo estremecimiento recorrió la sensitiva espalda de Mr. Taylor. Pero Mr. Taylor,

intrépido, arrojó el peligro y siguió su camino silbando como si nada hubiera pasado.

De un salto (que no hay para qué llamar felino) el nativo se le puso enfrente y exclamó:

—*Buy head? Money, money.*

A pesar de que el inglés no podía ser peor, Mr. Taylor, algo indispuerto, sacó en claro que el indígena le ofrecía en venta una cabeza de hombre, curiosamente reducida, que traía en la mano.

Es innecesario decir que Mr. Taylor no estaba en capacidad de comprarla; pero como aparentó no comprender, el indio se sintió terriblemente disminuido por no hablar bien el inglés, y se la regaló pidiéndole disculpas.

Grande fue el regocijo con que Mr. Taylor regresó a su choza. Esa noche, acostado boca arriba sobre la precaria estera de palma que le servía de lecho, interrumpido tan solo por el zumbar de las moscas acaloradas que revoloteaban en torno haciéndose obscenamente el amor, Mr. Taylor contempló con deleite durante un buen rato su curiosa adquisición. El mayor goce estético lo extraía de contar, uno por uno, los pelos de la barba y el bigote, y de ver de frente el par de ojillos entre irónicos que parecían sonreírle agradecidos por aquella deferencia.

Hombre de vasta cultura, Mr. Taylor solía entregarse a la contemplación; pero esta vez en seguida se aburrió de sus reflexiones filosóficas y dispuso obsequiar la cabeza a un tío suyo, Mr. Rolston, residente en Nueva York, quien desde la más tierna infancia había revelado una fuerte inclinación por las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos.

Pocos días después el tío de Mr. Taylor le pidió —previa indagación sobre el estado de su importante salud— que por favor lo complaciera con cinco más. Mr. Taylor accedió gustoso al capricho de Mr. Rolston y —no se sabe de qué modo— a vuelta de correo «tenía mucho agrado en satisfacer sus deseos». Muy reconocido, Mr. Rolston le solicitó otras diez. Mr. Taylor se sintió «halagadísimo de poder servirlo». Pero cuando pasado un mes aquel le rogó el envío de veinte, Mr. Taylor, hombre rudo y barbado pero de refinada sensibilidad artística, tuvo el presentimiento de que el hermano de su madre estaba haciendo negocio con ellas.

Bueno, si lo quieren saber, así era. Con toda franqueza, Mr. Rolston se lo dio a entender en una inspirada carta cuyos términos resueltamente comerciales hicieron vibrar como nunca las cuerdas del sensible espíritu de Mr. Taylor.

De inmediato concertaron una sociedad en la que Mr. Taylor se comprometía a obtener y remitir cabezas humanas reducidas en escala industrial, en tanto que Mr. Rolston las vendería lo mejor que pudiera en su país.

Los primeros días hubo algunas molestas dificultades con ciertos tipos del lugar. Pero Mr. Taylor, que en Boston había logrado las mejores notas con un ensayo sobre Joseph Henry Silliman, se reveló como político y obtuvo de las autoridades no sólo el permiso necesario para exportar, sino, además, una concesión exclusiva por noventa y nueve años. Escaso trabajo le costó convencer al guerrero Ejecutivo y a los brujos Legislativos de que aquel paso patriótico enriquecería en corto tiempo a la comunidad, y de que luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) de beber un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría.

Cuando los miembros de la Cámara, después de un breve pero luminoso esfuerzo intelectual, se dieron cuenta de tales ventajas, sintieron hervir su amor a la patria y en tres días promulgaron un decreto exigiendo al pueblo que acelerara la producción de cabezas reducidas.

Contados meses más tarde, en el país de Mr. Taylor las cabezas alcanzaron aquella popularidad que todos recordamos. Al principio eran privilegio de las familias más pudientes; pero la democracia es la democracia y, nadie lo va a negar, en cuestión de semanas pudieron adquirirlas hasta los mismos maestros de escuela.

Un hogar sin su correspondiente cabeza tenía por un hogar fracasado. Pronto vinieron los coleccionistas y, con ellos, las contradicciones: poseer diecisiete cabezas llegó a ser considerado de mal gusto; pero era distinguido tener once. Se vulgarizaron tanto que los verdaderos elegantes fueron perdiendo interés y ya sólo por excepción adquirían alguna, si presentaba cualquier particularidad que la salvara de lo vulgar. Una, muy rara, con bigotes prusianos, que perteneciera en vida a un general bastante condecorado, fue obsequiada al Instituto Danfeller, el que a su vez donó, como de rayo, tres y medio millones de dólares para impulsar el desenvolvimiento de aquella manifestación cultural, tan excitante, de los pueblos hispanoamericanos.

Mientras tanto, la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo. Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del

Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios, riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía.

Pero, ¿qué quieren? No todos los tiempos son buenos. Cuando menos lo esperaban se presentó la primera escasez de cabezas.

Entonces comenzó lo más alegre de la fiesta.

Las meras defunciones resultaron ya insuficientes.

El Ministro de Salud Pública se sintió sincero, y una noche caliginosa, con la luz apagada, después de acariciarle un ratito el pecho como por no dejar, le confesó a su mujer que se consideraba incapaz de elevar la mortalidad a un nivel grato a los intereses de la Compañía, a lo que ella le contestó que no se preocupara, que ya vería cómo todo iba a salir bien, y que mejor se durmieran.

Para compensar esa deficiencia administrativa fue indispensable tomar medidas heroicas y se estableció la pena de muerte en forma rigurosa.

Los juristas se consultaron unos a otros y elevaron a la categoría de delito, penado con la horca o el fusilamiento, según su gravedad, hasta la falta más nimia.

Incluso las simples equivocaciones pasaron a ser hechos delictuosos. Ejemplo: si en una conversación banal, alguien, por puro descuido, decía «Hace mucho calor», y posteriormente podía comprobársele, termómetro en mano, que en realidad el calor no era para tanto, se le cobraba un pequeño impuesto y era pasado ahí mismo por las armas, correspondiendo la cabeza a la Compañía y, justo es decirlo, el tronco y las extremidades a los dolientes.

La legislación sobre las enfermedades ganó inmediata resonancia y fue muy comentada por el Cuerpo Diplomático y por las Cancillerías de potencias amigas.

De acuerdo con esa memorable legislación, a los enfermos graves se les concedían veinticuatro horas para poner en orden sus papeles y morir; pero si en este tiempo tenían suerte y lograban contagiar a la familia, obtenían tantos plazos de un mes como parientes fueran contaminados. Las víctimas de enfermedades leves y los simplemente indispuestos merecían el desprecio de la patria y, en la calle, cualquiera podía escupirle el rostro. Por primera vez en la historia fue reconocida la importancia de los médicos (hubo varios candidatos al premio Nobel) que no curaban a nadie. Fallecer se convirtió en ejemplo del más exaltado patriotismo, no sólo en el orden nacional, sino en el más glorioso, en el continental.

Con el empuje que alcanzaron otras industrias subsidiarias (la de ataúdes, en primer término, que floreció con la asistencia técnica de la Compañía) el

país entró, como se dice, en un periodo de gran auge económico. Este impulso fue particularmente comprobable en una nueva veredita florida, por la que paseaban, envueltas en la melancolía de las doradas tardes de otoño, las señoras de los diputados, cuyas lindas cabecitas decían que sí, que sí, que todo estaba bien, cuando algún periodista solícito, desde el otro lado, las saludaba sonriente sacándose el sombrero.

Al margen recordaré que uno de estos periodistas, quien en cierta ocasión emitió un lluvioso estornudo que no pudo justificar, fue acusado de extremista y llevado al paredón de fusilamiento. Sólo después de su abnegado fin los académicos de la lengua reconocieron que ese periodista era una de las más grandes cabezas del país; pero una vez reducida quedó tan bien que ni siquiera se notaba la diferencia.

¿Y Mr. Taylor? Para ese tiempo ya había sido designado consejero particular del Presidente Constitucional. Ahora, y como ejemplo de lo que puede el esfuerzo individual, contaba los miles por miles; mas esto no le quitaba el sueño porque había leído en el último tomo de las *Obras completas* de William G. Knight que ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres.

Creo que con ésta será la segunda vez que diga que no todos los tiempos son buenos. 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 Mr. 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. Mr. Taylor saboreó la gloria de extender sus dominios. 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.

Las vereditas empezaron a languidecer. Sólo de vez en cuando se veía transitar por ellas a alguna señora, a algún poeta laureado con su libro bajo el brazo. La maleza, de nuevo, se apoderó de las dos, haciendo difícil y espinoso el delicado paso de las damas. Con las cabezas, escasearon las bicicletas y casi desaparecieron del todo los alegres saludos optimistas.

El fabricante de ataúdes estaba más triste y fúnebre que nunca. Y todos sentían como si acabaran de recordar de un grato sueño, de ese sueño

formidable en que tú te encuentras una bolsa repleta de monedas de oro y la pones debajo de la almohada y sigues durmiendo y al día siguiente muy temprano, al despertar, la buscas y te hallas con el vacío.

Sin embargo, penosamente, el negocio seguía sosteniéndose. Pero ya se dormía con dificultad, por el temor a amanecer exportado.

En la patria de Mr. Taylor, por supuesto, la demanda era cada vez mayor. Diariamente aparecían nuevos inventos, pero en el fondo nadie creía en ellos y todo exigían las cabecitas hispanoamericanas.

Fue para la última crisis. Mr. Rolston, desesperado, pedía y pedía más cabezas. A pesar de que las acciones de la Compañía sufrieron un brusco descenso, Mr. Rolston estaba convencido de que su sobrino haría algo que lo sacara de aquella situación.

Los embarques, antes diarios, disminuyeron a uno por mes, ya con cualquier cosa, con cabezas de niño, de señoras, de diputados.

De repente cesaron del todo.

Un viernes áspero y gris, de vuelta de la Bolsa, aturdido aún por la gritería y por el lamentable espectáculo de pánico que daban sus amigos, Mr. Rolston se decidió a saltar por la ventana (en vez de usar el revólver, cuyo ruido lo hubiera llenado de terror) cuando al abrir un paquete del correo se encontró con la cabecita de Mr. Taylor, que le sonreía desde lejos, desde el fiero Amazonas, con una sonrisa falsa de niño que parecía decir:

«Perdón, perdón, no lo vuelvo a hacer.»

NO QUIERO ENGAÑARLOS

LOS PRELIMINARES de la función no se desarrollaban como fue previsto. En la sala llena, el público, impaciente y acalorado, se removía inquieto en los asientos. Al centro del escenario había un micrófono, del que de vez en cuando salía un angustioso zumbido.

De pronto una voz metálica anunció a través del amplificador que los protagonistas de la película, que acababan de llegar de Francia, subirían al proscenio a decir algunas palabras y —aunque esto no se mencionó, a pesar de ser lo más atractivo— a mostrarse un poco en carne y hueso. El maestro de ceremonias, un hombre diligente y calvo, mezcla de timidez y seguridad, comenzó a hablar, fingiendo cierto tono profesional que denunció desde el primer momento su escasa experiencia.

Como si no estuviera todo preparado de antemano, la estrella femenina aparentó sorpresa desde su butaca cuando fue llamada; pero pronto subió, radiante, y dijo que muchas gracias, entre la general aprobación. Después apareció el actor principal, quien al cabo de un corto silencio y no hallando otra cosa mejor que declarar gritó en su mal español: «¡Viva México!» y fue muy aplaudido.

Posteriormente se presentaron los artistas de menor magnitud y, por supuesto, cantidad de personas que no tenían nada que ver, entre ellas un individuo bajito que se dio importancia confesando que podía imitar voces de artistas de la radio y de animales, y lo hizo. Por último, y como después de haber sido penosamente olvidados, el productor de la película y su esposa.

El maestro de ceremonias presentaba a cada uno con intrépidas frases de elogio y pedía aplausos para todos. No era muy hábil, pero disimulaba su ineptitud ensalzando a todo el mundo y moviendo afanosamente los brazos en demanda de una aprobación que el público estaba cada vez con menos ganas de otorgarle.

—Tenemos también con nosotros —anunció finalmente— a la señora esposa del productor, la gran actriz —consultó con apremio un papelito—, la gran actriz, señora de Fuchier, quien va a dirigirnos unas palabras y para quien pido un fuerte aplauso.

Desde las butacas ocho o diez personas respondieron con cansancio a su insinuante palmoteo.

La señora de Fuchier tuvo oportunidad de lucir su belleza rubia y su fulgurante vestido y sus joyas cuando se acercó al micrófono. Insegura y torpe, movió nerviosamente una clavijita durante varios segundos, hasta lograr poner el aparato a la altura de la boca; sonrió apenada como diciendo «¡al fin!», y el público sonrió con ella comprensivo.

—Mi querido público, muchas gracias —comenzó—. Ante todo, quiero aclarar que yo no soy una gran actriz como acaba de afirmar mi querido amigo, el señor, el señor —y señaló al maestro de ceremonias—. No soy ni siquiera actriz. Claro que me gustaría serlo y poder dar a ustedes con frecuencia unos minutos de alegría; pero, bueno, creo que el arte es algo muy difícil y, francamente, bueno, pues pienso que el arte es algo muy difícil y tiemblo ante la simple idea de estar frente a una cámara con los reflectores encima, como si me fueran a fusilar. Supongo que ésa sería la sensación. De modo que no sé, realmente, por qué ha asegurado él que soy una gran actriz. No solamente una actriz, fíjense, sino una gran actriz. Bien quisiera yo que fuera cierto, porque a pesar de todo, bueno, siento una grandísima atracción por las tablas. En la escuela, hace ya bastantes años, teníamos un grupo y representábamos unas pastorelas muy bonitas, ya pueden imaginar ustedes; pero yo nunca logré vencer mi timidez, y en cuanto estaba ante el público sentía que las ideas se me iban no sé a dónde, y sudaba porque me daba cuenta de que todos se estaban fijando en mí como si estuviera desnuda, y después ya no sabía si estaba haciendo el papel de pastora, de oveja o de Niño Dios. Piensen. Cuando olvidaba mi parte y por qué estaba allí, lo que se me ocurría era inventar algo y hablar y hablar cualquier cosa para no quedarme callada como una tonta. Bueno, por eso les ruego no creer que les va a hablar una artista, por decirlo así, hecha y derecha.

Se escucharon en la sala débiles aplausos entre murmullos de impaciencia y de aprobación. Un señor flaco se volvió a su mujer y le susurró: «Pues, ¿y ésta?».

—Yo sólo quiero decir que me siento muy contenta de estar aquí con ustedes esta noche; pero de ahí a que yo sea una gran actriz, bueno, pues dista mucho de la verdad. ¡Qué esperanza! Si no fuera por mi esposo, el señor Fuchier, que maneja la empresa, bueno, creo que ni siquiera estaría aquí. Es más, cuando él me propuso insistentemente que encarnara en la sábana de plata a la protagonista de *Vientos de libertad*, que ahora vamos a ver, recordé mis experiencias de la escuela y me dije: «¿Qué vas a hacer tú? ¿Y si fracasas?». Y por más que él me estimulaba con sus repetidos «Anda, ánimo, en el cine no se necesita saber actuar», yo tomaba eso como una indirecta a mi incapacidad artística, bueno, que él no creía en mí, y nunca quise, porque me conozco. La verdad es que sí me gusta actuar, y, a veces, cuando estoy sola en mi casa, me paro ante el espejo y sin que nadie se dé cuenta, porque me daría mucha vergüenza, ensayo algunos papeles de pastorela para no perder la costumbre. Entonces me olvido de todo y soy feliz. Pero sí alguien entra en esos momentos y me sorprende en ademán de recitar, hago como que me estoy peinando, o tratando de matar una mosca. Lo que más me gustaría hacer es comedia. Es más fácil porque si uno tropieza, por ejemplo, con una pared, el público se ríe y no se echa de ver. En el drama es otra cosa.

Los asistentes más respetuosos lograron acallar el rumor que empezaba a levantarse en la sala. Resignados, los impacientes se conformaron con oír un poco más a la señora de Fuchier, entre divertidos y confusos. Sólo el señor flaco insistió en hacer ruido con un periódico, pero su mujer le dijo: «¡Cómo eres!».

—Por temporadas me entraron deseos de ponerme a estudiar. Pero no; nunca me hubiera atrevido. Tenía deseos, sí, pero, «¿qué vas a hacer tú?», me decía. Y pasaba todo el día pensando tal vez mañana, tal vez mañana. Esto es lo que quiero aclarar; porque no me gusta atribuirme méritos que no tengo. Todos son muy buenos conmigo; pero de ahí a que yo esté al servicio de Talía, que es la musa del teatro, pues hay una distancia enorme.

Las recomendaciones de cordura fueron desechadas por la mayoría, y los aplausos volvieron a sonar, esta vez más fuertes y mezclados con silbidos. Un grito desde el anfiteatro remedó la voz de la señora de Fuchier, y todos se rieron creyendo que era el hombre que imitaba voces de artistas y animales de la radio.

—En primer lugar, hay que estudiar mucho; y yo no sirvo, bueno, no he servido nunca para el estudio, pues me distraigo con frecuencia; como quien dice, pierdo el hilo y me pongo a pensar en otra cosa y como que no me concentro. Y el arte lo que requiere sobre todo es concentración y esfuerzos prolongados y no pensar en otra cosa. Eso es, me decía, lo que a ti te falta es constancia; la verdad es que no tienes vocación. Es cierto, te gusta el teatro, pero no tanto, y así, ¿para qué te empeñas? ¿Y si fracasas? Si es por dar gusto a tu marido, que ya ves cómo te quiere, está bien; pero si se trata de una simple vanidad, ¿para qué te empeñas? Eso me digo cuando lo medito en las noches. Y supongo que eso piensa también mi marido. Quién sabe. No crean, en el fondo no deja de darme una como ganita de llorar.

El maestro de ceremonias, atento a su responsabilidad, miraba a todos y gesticulaba en su afán de explicar: «¿Qué hacemos? Yo no tengo la culpa. La situación es penosa, me doy cuenta, pero no puedo hacer nada».

—Me he acercado a este micrófono, bueno pues porque quiero que sepan lo contenta que estoy de encontrarme esta noche entre tan grandes artistas; pero de ahí a lo que dijo este señor, pues, la verdad, no quiero que ustedes se formen una falsa idea de mí. Si fuera posible, yo les prometo que me esforzaré, que estudiaré, y que algún día seré digna, bueno, del nombre de actriz; pero por ahora tengo que ser franca y no engañarme a mí misma ni engañarlos a ustedes.

Mientras tanto, y preocupado por su propio problema, el maestro de ceremonias seguía tratando de darse a entender con gestos y miradas de inteligencia. Le interesaba que el público captara este mensaje: «Comprendan. Hacerla callar no me parece correcto. Quizá si ustedes aplauden más fuerte, o silban más fuerte, o hacen algo. Claro, yo soy el maestro de ceremonias, pero todo esto es tan raro. ¿Se dan cuenta de mi situación? Sólo una vez, hace algunos años, tuve una experiencia parecida. Bueno, era cuando yo comenzaba a trabajar en esto y me turbaba. Un día el Presidente de la República llegó a mi pueblo, en ocasión en que un tío mío, por pura coincidencia, cumplía años, y al ver al Presidente creyó que iba al pueblo a felicitarlo, y se puso a decirle por el micrófono que él no merecía tanto honor y que no era quién para que el Presidente fuera a verlo, y yo no hallaba cómo arreglar la cosa. Bueno, qué quieren que haga, yo también estoy muy apenado. Lo de gran actriz, bueno, pues era una cortesía».

—Quiero insistir, pues, en que me siento muy contenta de estar aquí esta noche en que inauguramos este festival de cine italiano. De repente pienso que quizá en una película neorrealista me sería más fácil trabajar, pero me

digo: «¿Qué vas a hacer tú? ¿Y si fracasas?». No sé, tal vez ése sea mi camino: un papel sencillo, sin complicaciones; bueno, en el que pueda improvisar un poco sin ningún temor, dejar suelta mi personalidad. En fin, no sé.

Los gestos del maestro de ceremonias eran a cada momento más desesperados. Se retorció las manos y guiñaba los ojos; pero un observador atento hubiera podido comprender que ya su tío estaba otra vez enredado en algo con el Presidente de la República.

Llegó un instante en que el público no supo ya a quién atender, si a la señora de Fuchier con el discurso de sus aspiraciones, sus miedos y sus disculpas, o al maestro de ceremonias con su gesticulación desconcertada. Optó por la risa franca y el pataleo. El señor flaco daba rienda suelta a sus instintos y trataba de pararse en el asiento, pero su mujer lo tironeaba de una manga y le decía: «¿Qué te pasa?».

—Tal vez si estudiara con un buen maestro podría acostumbrarme al público y a concentrar, porque lo que me falta sobre todo es concentración, y el arte, ustedes lo saben bien, lo que requiere es concentración.

Los otros invitados de honor, maniobrando hábilmente, se habían retirado del escenario, uno por uno. El señor Fuchier fue hasta la cabina de operadores y ordenó que empezara la película. Entonces, sobre un fondo movedizo y musical, se vieron las sombras del maestro de ceremonias y de la señora de Fuchier, cada una por su lado, corriendo y manoteando y dando las últimas explicaciones.

MONÓLOGO DEL BIEN

«LAS COSAS no son tan simples», pensaba aquella tarde el Bien, «como creen algunos niños y la mayoría de los adultos.» «Todos saben que en ciertas ocasiones yo me oculto detrás del Mal, como cuando te enfermas y no puedes tomar un avión y el avión se cae y no se salva ni Dios; y que a veces por lo contrario, el Mal se esconde detrás de mí, como aquel día en que el hipócrita Abel se hizo matar por su hermano Caín para que éste quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás.» «Las cosas no son tan simples.»

MONÓLOGO DEL MAL

UN DÍA el Mal se encontró frente a frente con el Bien y estuvo a punto de tragárselo para acabar de una buena vez con aquella disputa ridícula; pero al verlo tan chico el Mal pensó: «Esto no puede ser más que una emboscada; pues si yo ahora me trago al Bien, que se ve tan débil, la gente va a pensar que hice mal, y yo me encogeré tanto de vergüenza que el Bien no desperdiciará la oportunidad y me tragará a mí, con la diferencia de que entonces la gente pensará que él si hizo bien, pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien.» Y así el Bien se salvó una vez más.

OBRAS COMPLETAS

CUANDO cumplió cincuenta y cinco años, el profesor Fombona había consagrado cuarenta al resignado estudio de las más diversas literaturas, y los mejores círculos intelectuales lo consideraban autoridad de primer orden en una dilatada variedad de autores. Sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias, sin ser lo que se llama geniales (por lo menos eso dicen hasta sus enemigos) podrían constituir en caso dado una preciosa memoria de cuanto valor se ha escrito en el mundo, máxime si ese caso fuera, digamos, la destrucción de todas las bibliotecas existentes.

Su gloria como maestro de la juventud no era menor. El selecto grupo de ávidos discípulos que comandaba, y con el que compartía una que otra hora por las tardes, veía en él un humanista de inagotable erudición y seguía sus indicaciones con fanatismo incondicional, del que el propio Fombona era el primero en asustarse: más de una vez había sentido el peso de esos destinos gravitando sobre su conciencia.

El último, Feijoo, apareció tímidamente. Un día. Con cualquier pretexto, se atrevió a reunírseles en el café^[2]. Aceptado en principio por Fombona, más tarde se incorporó al grupo como todo buen neófito: con cierto temor inocultable y sin participar mucho en las discusiones. Sin embargo, pasados algunos días y vencida en parte la timidez inicial, se decidió al fin a mostrarles algunos versos. Le gustaba leerlos él mismo, acentuando con entonación moleestamente escolar las partes que creía de mayor efecto. Después doblaba sus papelitos con serenidad nerviosa, los metía en su

cartapacio y jamás volvía a hablar de ellos. Ante cualquier opinión, favorable o negativa, desarrollaba un silencio oprimido, molesto. Inútil consignar que a Fombona esos trabajos no le parecían buenos, pero adivinaba en el autor cierta fuerza poética oculta pugnando por salir.

La inseguridad de Feijoo no podía escapar a la felina percepción de Fombona. Muchas veces lo pensó con detenimiento y estuvo a punto de decirle unas palabras de elogio (era obvio que Feijoo las necesitaba); pero una resistencia extraña que no llegó nunca a comprender, o que trataba por todos los medios de ocultarse, le impedía pronunciar esas palabras. Por el contrario, si algo se le ocurría era más bien una broma, cualquier agudeza sobre los versos, que provocaba invariablemente la risa de todos. Decía que eso «descargaba la atmósfera» haciendo menos sensible su presencia de maestro; pero un acre remordimiento se apoderaba siempre de él inmediatamente después de aquellas salidas. La parquedad en el elogio era la virtud que cultivaba con más esmero. Sin duda porque él mismo, a la edad de Feijoo, se avergonzaba de escribir versos, y un rubor invencible —tanto más difícil de evitar cuanto más combatido— le subía al rostro si alguien encomiaba sus vacilantes composiciones. Aún ahora, cuando cuarenta años de tenaz ejercicio literario —traducciones, monografías, prólogos y conferencias— le deparaban una seguridad antes desconocida, rehuía todo género de alabanzas, y los elogios de sus admiradores eran para él más bien una constante amenaza, algo que en secreto imploraba, pero que rechazaba siempre con un gesto huraño, o superior.

Con el tiempo los poemas de Feijoo empezaron a ser perceptiblemente mejores. Claro, ni Fombona ni su grupo se lo decían, pero en ausencia de Feijoo comentaban la posibilidad de que terminara por convertirse en un gran poeta. Sus progresos fueron finalmente tan notorios que el mismo Fombona se entusiasmó, y una tarde, como sin darse cuenta, le dijo que a pesar de todo sus versos encerraban no poca belleza. El rubor de Feijoo ante lo insólito de ese inesperado incienso fue más visible y penoso que nunca. Evidentemente sufría por la exigencia futura que esas palabras implicaban: mientras Fombona guardó silencio no tenía nada que perder; ahora su obligación era superarse a cada nuevo intento para conservar el derecho a aquella generosa frase de aliento.

Desde entonces le fue cada vez más difícil mostrar sus trabajos. Por otra parte, a partir de ese momento el entusiasmo de Fombona se transformó en una discreta indiferencia que Feijoo no tuvo la capacidad de comprender. Un sentimiento de impotencia lo asaltó ya no sólo ante los demás, sino hasta a

solas consigo mismo. Aquella alabanza de Fombona equivalía un poco a la gloria, y el riesgo de una censura fue algo que Feijoo no se sintió ya con fuerzas para afrontar. Pertenece a esa clase de personas a quienes los elogios hacen daño.

En Daysie's el café no es muy bueno y últimamente lo contamina la televisión. Saltemos sobre la ingrata descripción de ese ambiente banal y no nos detengamos, pues no viene al caso, ni siquiera a ver los rostros llenos de vida de las adolescentes que pueblan las mesas, ni mucho menos a oír las conversaciones de los graves empleados de banco que en las tardes, a la hora del crepúsculo, gustan dialogar, llenos de la suave melancolía propia de su profesión, acerca de sus números y de las mujeres sutilmente perfumadas con que sueñan.

Iturbe, Ríos y Montúfar charlaban sobre sus respectivas especialidades: Montúfar, Quintiliano; Ríos, Lope de Vega; Iturbe, Rodó. Al calor de un café que la charla había dejado enfriar, Fombona, como un director de orquesta, señalaba a cada uno la nota apropiada, y extraía una y otra vez de su insondable saco gris (cruelmente injuriado por superpuestas manchas de origen poco misterioso) tarjetas con nuevos datos, por las cuales la posteridad estaría en aptitud de saber que hubo una coma que Rodó no puso, un verso que Lope encontró prácticamente en la calle, un giro que indignaba a Quintiliano. Brillaba en todos los ojos la alegría que esos aportes eruditos despiertan siempre en las personas de corazón sensible. Cartas de primordiales especialistas, envíos de amigos lejanos y hasta contribuciones de procedencia anónima, iban a acrecentar semana a semana el conocimiento exhaustivo de esos grandes hombres distantes en el tiempo y en la geografía. Esta variante, aquella simple errata descubierta en los textos, acrecentaban en el grupo la fe en la importancia de su trabajo, en la cultura, en el destino de la humanidad.

Feijoo, según su costumbre, llegó en silencio y se colocó de inmediato al margen de la conversación. Aparte de conocer bien a Lope de Vega (aunque conocer «bien» a Lope de Vega era algo que Fombona no creía posible), es improbable que supiera distinguir con claridad la diferencia precisa entre Quintiliano y Rodó. Resultaba fácil ver que se sentía molesto y como disminuido.

Fombona consideró propicio el momento. Como solía en esos casos, produjo un cargado silencio que se prolongó por varios minutos. Después, sonriendo un poco, dijo:

—Dígame, Feijoo, ¿recuerda aquella cita de Shakespeare que trae Unamuno en el capítulo III de *Del sentimiento trágico de la vida*?

No; Feijoo no la recordaba.

—Búsquela; es interesante, puede servirle.

Tal como lo esperaba, al día siguiente Feijoo habló de aquella cita y de su torpe memoria.

Unamuno dejó de ser tema de conversación por algunos días. Y Quintiliano, Lope y Rodó tuvieron tiempo de crecer considerablemente.

Cuando ya Unamuno estaba olvidado por completo:

—Feijoo —dijo otra vez sonriendo Fombona—, usted que conoce tan bien a Unamuno, ¿recuerda cuál fue su primer libro traducido al francés?

Feijoo no lo recordaba muy bien.

El sábado y el domingo siguiente no se vieron. Pero el lunes Feijoo proporcionó ese dato, y la fecha, y el pie de imprenta.

Desde ese día inolvidable las conversaciones adquirieron un nuevo huésped efectivo: Feijoo. Ahora charlaban mucho mejor, y cierto atardecer desapacible, en que la lluvia imprimía una vaga tristeza en los rostros de todos, Feijoo pronunció por primera vez, clara y distintamente, el nombre sagrado de Quintiliano. Feijoo, antigua pieza suelta en aquel armonioso sistema, había encontrado por fin su lugar preciso en el engranaje. Desde entonces los unió algo que antes no compartían: el afán de saber, de saber con precisión.

Fombona volvió a gozar el deleite de sentirse maestro, y un día y otro imprimió un nuevo signo en aquella dócil materia. ¡La indecisión de Feijoo encajaba tan fácilmente en la indecisión de Unamuno! El tema no fue escogido al azar. El campo era infinito. Unamuno filósofo, Unamuno novelista, Unamuno poeta, Kierkegaard y Unamuno, Unamuno y Heidegger y Sartre. Un autor digno de que alguien le consagrara la vida entera, y él, Fombona, encauzando esa vida, haciéndola una prolongación de la suya. Imaginaba a Feijoo en un mar de papeles y notas y pruebas de imprenta, libre de sus temores, de su horror a la creación. ¡Qué seguridad adquiriría! Cómo en adelante aquel querido muchacho temeroso podría enfrentarse a quien fuera, y hablar de todo a través de Unamuno. Y se vio a sí mismo, cuarenta años atrás, sufriendo avergonzado y solo por el verso que se negaba a salir, y que si salía era únicamente para producirle aquel rubor como fuego que nunca pudo explicarse. Pero de nuevo volvió la vieja duda a atormentarlo. Se preguntó otra vez si sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias —que constituirían, en caso dado, una preciosa memoria de cuanto de valor

se había escrito en el mundo— bastarían a compensarlo de la primavera que sólo vio a través de otros y del verso que no se atrevió nunca a decir. La responsabilidad de un nuevo destino oprimía 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.

Cuando Marcel Bataillon nos visitó hace unos meses, Fombona les propuso organizar una reunión para agasajarlo y hablar de sus libros.

En la pequeña fiesta Bataillon se interesó vivamente por los nuevos poetas, por la investigación literaria, por la pintura, por todo. Como a las diez y media Fombona tomó a Feijoo por el brazo (creyó percibir una ligera resistencia que fue vencida más por la autoridad de su mirada sonriente que por la fuerza), se acercó al distinguido visitante y pronunció despacio, con calma:

—Maestro, quiero presentarle a Feijoo. Es especialista en Unamuno; prepara la edición crítica de sus *Obras completas*.

Feijoo le estrechó la mano y dijo dos o tres palabras que casi no se oyeron, pero que significaban que sí, que mucho gusto, mientras Fombona saludaba de lejos a alguien, o buscaba un cerillo, o algo.

ORIGEN DE LOS ANCIANOS

UN NIÑO de cinco años explicaba la otra tarde a uno de cuatro que entre muchos de ellos se mantiene la más rigurosa pureza sexual y ni siquiera se tocan entre sí porque saben o creen saber que si por casualidad se descuidan y se dejan llevar por la pasión propia de la edad y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita; que en esa forma se dice que han nacido y nacen todos los días los ancianos que vemos en las calles y en los parques; y que quizá esta creencia obedecía a que los niños nunca ven jóvenes a sus abuelos y a que nadie les explica cómo nacen éstos o de dónde vienen; pero que en realidad su origen no era necesariamente ése.

PIGMALIÓN

EN LA antigua Grecia existió hace mucho tiempo un poeta llamado Pígalión que se dedicaba a construir estatuas tan perfectas que sólo les faltaba hablar.

Una vez terminadas, él les enseñaba muchas de las cosas que sabía: literatura en general, poesía en particular, un poco de política, otro poco de música y, en fin, algo de hacer bromas y chistes y salir adelante en cualquier conversación.

Cuando el poeta juzgaba que ya estaban preparadas, las contemplaba satisfecho durante unos minutos y como quien no quiere la cosa, sin ordenárselo ni nada, las hacía hablar.

Desde ese instante las estatuas se vestían y se iban a la calle y en la calle o en la casa hablaban sin parar de cuanto hay.

El poeta se complacía en su obra y las dejaba hacer, y cuando venían visitas se callaba discretamente (lo cual le servía de alivio) mientras su estatua entretenía a todos, a veces a costa del poeta mismo, con las anécdotas más graciosas.

Lo bueno era que llegaba un momento en que las estatuas, como suele suceder, se creían mejores que su creador, y comenzaban a maldecir de él.

Discurrían que si ya sabían hablar, ahora sólo les faltaba volar, y empezaban a hacer ensayos con toda clase de alas, inclusive las de cera, desprestigiadas hacía poco en una aventura infortunada.

En ocasiones realizaban un verdadero esfuerzo, se ponían rojas, y lograban elevarse dos o tres centímetros, altura que, por supuesto, las

mareaba, pues no estaban hechas para ella.

Algunas, arrepentidas, desistían de esto y volvían a conformarse con poder hablar y marear a los demás.

Otras, tercas, persistían en su afán, y los griegos que pasaban por allí las imaginaban locas al verlas dar continuamente aquellos saltitos que ellas consideraban vuelo.

Otras más concluían que el poeta era el causante de todos sus males, saltaran o simplemente hablaran, y trataban de sacarle los ojos.

A veces el poeta se cansaba, les daba una patada en el culo, y ellas caían en forma de pequeños trozos de mármol.

PRIMERA DAMA

—MI MARIDO dice que son tonteras mías —pensaba—; pero lo que quiere es que yo sólo me esté en la casa, matándome como antes. Y eso sí que no se va a poder. Los otros le tendrán miedo, pero yo no. Si no le hubiera ayudado cuando estábamos bien fregados, todavía. ¿Y por qué no voy a poder recitar, si me gusta? El hecho de que él sea ahora Presidente, en vez de ser un obstáculo debería hacerlo pensar que así le ayudo más. Y es que los hombres, sean presidentes o no, son llenos de cosas. Además, yo no voy a andar recitando en cualquier parte como una loca sino en actos oficiales o en veladas de beneficencia. Sí pues, si no tiene nada de malo.

No tenía nada de malo. Terminó de bañarse. Entró en su dormitorio. Mientras se peinaba, vio en el espejo, detrás de ella, los estantes llenos de libros en desorden. Novelas. Libros de poesía. Pensó en algunos y en lo mucho que le gustaban. Antologías de las mil mejores poesías universales, titanes y recitadores sin maestro en los que había señalado con papelitos los poemas más bellos. *Reír llorando, La cabeza del rabí. ¡Trópico! A una madre.* Dios mío, de dónde sacaban tanto tema.

Pronto ya no iban a caber los libros en la casa. Pero aunque uno no los leyera todos, eran la mejor herencia.

Sobre el tocador tenía varios ejemplares del programa de esa noche. Si se animara a dar un recital ella sola. Hasta ahora no había organizado ninguno, por modestia. Sabía, sin embargo, que de cualquier manera ella era la figura principal.

Esta vez se trataba de una velada preparada algo a la carrera para el Desayuno Escolar. Alguien había notado que los niños de las escuelas andaban medio desnutridos, y que algunos se desmayaban a eso de las once, tal vez cuando el maestro estaba en lo mejor. Al principio lo atribuyeron a indigestiones, más tarde a una epidemia de lombrices (Salubridad) y sólo al final, durante una de sus frecuentes noches de insomnio, el Director General de Educación, nebulosamente, sospechó que podrían ser casos de hambre.

Cuando el Director General convocó a un buen número de padres de familia, la mayoría se indignó de viva voz ante la suposición de que fueran tan pobres, y, por orgullo frente a los demás, ninguno estuvo dispuesto a aceptarlo. Pero en cuanto se disolvió la reunión, varios de ellos, individualmente, se acercaron al Director y reconocieron que en ocasiones — no siempre, claro— mandaban a sus hijos a la escuela sin nada en el estómago. El Director se asustó al confirmar su sospecha y decidió que era necesario hacer algo pronto. Por fortuna recordó que el Presidente había sido su compañero de colegio y dispuso ir a verlo cuanto antes. No se arrepintió. El Presidente lo recibió de lo más simpático, probablemente con mucha más cordialidad de la que hubiera desplegado desde una posición menos elevada. De manera que cuando él comenzó: «Señor Presidente...» se rio y le dijo: «Dejate de babosadas de Señor Presidente y decime sin rodeos a lo que venís», y siempre riéndose lo obligó a sentarse, mediante una ligera presión en el hombro. Estaba de buenas. Pero el Director sabía que por más palmaditas que le dieran ya no era lo mismo que en los tiempos en que iban juntos a la escuela, o sencillamente que hacía apenas dos años, cuando todavía se tomaron un trago con otros amigos en El Danubio. De todos modos, se veía que empezaba a sentirse cómodo en el cargo. Como él mismo dijera levantando el índice en una reciente cena en casa de sus padres, de sobremesa, ante la expectación general primero, y la calurosa aprobación después, de sus parientes y compañeros de armas: «Al principio se siente raro; pero uno se acostumbra a todo».

—Pues sí, ¿qué te trae por acá? —insistió—. Apuesto a que ya tenés líos en el Ministerio.

—Bueno, si querés saber la verdad, sí.

—¿Verdá? —dijo triunfante el Presidente, aprobando su propia sagacidad.

—Pero, si me lo permitís, no vengo a eso; otro día te cuento. Mirá, para no quitarte el tiempo, te lo voy a decir de una vez. Fijate que ha habido varios casos de niños que se desmayan de hambre en las escuelas y yo quisiera ver qué podemos hacer. Prefiero decírtelo a vos de una vez porque si no es la

bruta andar de aquí para allá. Además, mejor te lo cuento yo porque no faltará quien te venga a decir que no hago nada. Mi idea es que me autoricés para tratar de conseguir algo de dinero y fundar una especie de Gota de Leche semioficial.

—¿No te me estarás volviendo comunista, vos? —lo detuvo él, soltando una carcajada. Aquí sí que se echaba de ver su excelente humor de ese día. Los dos se rieron mucho. El Director le advirtió en broma que tuviera cuidado porque estaba leyendo un librito sobre marxismo, a lo que él repuso sin dejar de reírse que no se lo fuera a ver el Director de la Policía porque lo podía joder. Después de cambiar aún otras frases ingeniosas alrededor del mismo tema, él le dijo que le parecía bien, que fuera viendo a quién le sacaba plata, que dijera que él estaba de acuerdo y que quizá la UNICEF podía dar un poco más de leche. «Los gringos tienen leche como la chingada», afirmó por último, poniéndose de pie y dando por terminada la entrevista.

—Ah, y mirá —añadió cuando ya el Director se encontraba en la puerta —: si querés hablale a mi señora para que te ayude; a ella le gustan esas cosas.

El Director le dijo que estaba bueno y que le iba a hablar en seguida.

No obstante, esto más bien lo deprimió, porque no le agradaba trabajar con mujeres. Peor de funcionarios. La mayoría eran raras, vanidosas, difíciles, y uno tenía que andarse todo el tiempo con cortesías, preocupándose de que estuvieran siempre sentadas y poniéndose nervioso cuando por cualquier circunstancia había que decirles que no. De paso que a ella no la conocía mucho. Pero lo mejor era interpretar la sugerencia del Presidente como una orden.

Cuando le habló, ella aceptó sin vacilar. ¿Cómo podía dudarle? No sólo le iba a ayudar haciendo propaganda entre sus amigas, sino que personalmente trabajaría con entusiasmo, tomando parte, por ejemplo, en las veladas que se organizaran.

—Yo puedo recitar —le dijo—; ya sabe que siempre he sido aficionada. «Qué bueno», pensó mientras se lo decía, «que haya esta oportunidad». Pero al mismo tiempo se arrepintió de su pensamiento y le dio miedo de que Dios la castigara cuando reflexionó que no era bueno que los niños se desmayaran de hambre. «Pobrecitos», pensó rápido para aplacar al cielo y eludir el castigo. Y en voz alta dijo:

—Pobres criaturas. ¿Y como cada cuánto se desmayan?

El Director le explicó pacientemente que no se desmayaban los mismos en forma periódica, sino que una vez era uno y otra otro, y que lo mejor era ver

cómo le daban desayuno al mayor número posible. Tendrían que fundar una organización para reunir fondos.

—Claro —dijo ella—. ¿Y cómo le pondremos?

—¿Qué le parece «Desayuno Escolar»? —dijo el Director.

Pasó su mano sobre el programa, un trozo cuadrangular de papel satinado elegantemente impreso:

1.º Palabras preliminares, por el Sr. D. Hugo Miranda, Director General de Educación del Ministerio de Educación Pública.

2.º Barcarola de los Cuentos de Hoffman, de Offenbach, por un grupo de alumnos de la Escuela 4 de Julio.

3.º Tres valsos de F. Chopin, por René Elgueta, alumno del Conservatorio Nacional.

4.º Los Motivos del Lobo, de Rubén Darío, por la Excm. Sra. Doña Eulalia Fernández de Rivera González, Primera Dama de la República.

5.º Cielos de mi Patria, por el compositor nacional D. Federico Díaz, su autor al piano.

6.º Himno Nacional.

Ella creía que estaba bien. Aunque quizá era demasiada música y poca recitación.

—¿Te gusta lo que voy a recitar? —le preguntó a su marido.

—Con tal que no se te olvide a medio camino y no hagas el ridículo —replicó él malhumorado pero incapaz de oponerse en serio—. Realmente no sé para qué te metiste a esa babosada. Parece que no conocieras a los muchachos cómo son de fregados. Ya van a empezar a hacerte chistes. Pero como cuando se te mete una cosa en la cabeza nadie te la saca.

En los tiempos en que la enamoraba le gustaba que declamara y hasta le pedía que lo hiciera para quedar bien con ella. Pero ahora era otra cosa y sus apariciones en público lo irritaban.

«¿Veperdapa quepe epes lopo quepe dipigopo?» —pensó ella— «no pueden ver que la esposa tenga ninguna iniciativa porque luego empiezan a poner peros y a querer acomplejarlo a uno».

—Qué se me va a andar olvidando —dijo en voz alta, levantándose a buscar un pañuelo—; me la sé desde niña. Lo que no me gusta es que estoy algo acatarrada. Pero yo creo que es por los nervios. Siempre que tengo que hacer algo importante en una fecha fija me da miedo de enfermarme y empiezo a pensar: ya me va a dar catarro, ya me va a dar catarro, hasta que me da de veras. Sí pues. Deben de ser los nervios. La prueba está en que después se me pasa.

Enfrentándose bruscamente con el espejo, se puso a levantar los brazos y a probar la voz:

—El varóooooon que tiene corazóooooon de *liz*
aaaaaalma de queeeeeerube, lenguaaaaaa celestiallllll
el míiiiiinimo y dulce Francisco de Asíiiiiis
estacón
un rudui
torvoa
nimal.

Pronunciaba *liz*. Era bueno alargar las sílabas acentuadas. Pero no siempre sabía cuáles eran, a menos que tuvieran el acento ortográfico. Por ejemplo: «varón», oooooon; «mínimo», miiiiii; «corazón», oooooon. Pero en «alma de querube, lengua celestial» no había modo de saberlo. En fin, lo importante era sentir, porque cuando no se siente de nada sirve conocer todas las reglas.

—El varón
el varón que tiene
el varón que tiene corazón
el varón que tiene corazón de *liz*.

Cuando llegó a la escuela era aún demasiado temprano. Sin embargo, se sintió desalentada porque había pocas personas ocupando los asientos. Pero pensó que entre nosotros la gente siempre llega tarde y que cuándo nos iríamos a quitar esa costumbre. En el pequeño escenario, detrás del telón improvisado, las alumnas de la Escuela 4 de Julio ensayaban en voz baja la Barcarola. El profesor de canto, muy serio, les daba el «la» con un pequeño pito de metal plateado que emitía esa única nota. Al observar que ella estaba allí, viéndolo sonriente, le dirigió un breve saludo con la cabeza y dejó de mover los brazos; pero por cortedad, o por no parecer demasiado servil, o porque de plano no lo era, no interrumpió su ensayo. Ella se lo agradeció, pues en ese ratito estaba repasando mentalmente el poema y si la interrumpían tenía que tomar otra vez el hilo desde el principio. Como si en realidad la estuviera usando, aclaraba la garganta cada cinco o seis versos, a pesar de que sabía que con eso sólo lograba irritarla cada vez más, igual que aquel maestro a quien sus alumnos por molestarlo le dijeron que tenía colorado el ojo y él se puso a restregárselo y a restregárselo, hasta que se lo dejó tan colorado que ellos no podían contener la risa; o como los monos, que si les ponen un poco de excremento en la palma de la mano no paran de olerlo hasta que se mueren. Cómo era eso de las obsesiones. Lo que más cólera le daba es que estaba segura de que todo pasaría en cuanto terminara su número. Sí pues.

Pero era molesto, mientras tanto, pensar que se le iba a salir un gallo en medio de la recitación.

La verdad es que sería una estupidez tenerle miedo al público. En el supuesto caso de que sus intervenciones no agradaran, no se debería a ella sino a que la gente en general es muy ignorante y no sabe apreciar la poesía. Todavía les faltaba mucho. Pero precisamente por eso aprovecharía cuanta ocasión se le presentara para ir dando a conocer los buenos versos y revelándose como declamadora.

—Pero señora —le reprochó preocupado el Director General cuando llegó sudoroso—, si yo iba a pasar por usted. No está bien que se haya venido sola.

Ella lo miró comprensiva y lo tranquilizó cortésmente. Desde que se convirtió en la Primera Dama se alegraba cuando tenía la oportunidad de demostrar que era una persona modesta, posiblemente mucho más modesta que cualquiera otra en el mundo, y hasta había estudiado en el espejo una sonrisa y una mirada encantadoras que significaban más o menos: «¡Cómo se le ocurre! ¿Se imagina que porque soy la esposa del Presidente me he vuelto una presumida?». Pero el Director quiso entender más bien que lo trataba con ironía, y, deprimido, se puso a hablar sin ton ni son de esto y lo otro. No bien los demás artistas fueron llegando y rodeándola, aprovechó la ocasión para retirarse. Después se le veía gordito dando órdenes y disponiéndolo todo, de acuerdo con el principio de que si uno mismo no hace las cosas no hay quien las haga.

Sólo se acercó de nuevo para decirle:

—Prepárese, señora. Vamos a empezar.

Como contaba ya con alguna práctica, el Director explicó sin apuro que estábamos allí movidos por un alto espíritu de solidaridad humana. Que había muchos niños subalimentados cosa que el Gobierno era el primero en lamentar porque como le había dicho personalmente el Presidente cuando lo llamó para hacérselo ver hay que hacer algo por esos niños en interés de los altos destinos de la patria mueva usted las conciencias remueva cielo y tierra conmueva los corazones en favor de esa noble cruzada. Que ya eran varias las personas de todas las capas sociales que habían ofrecido su desinteresada ayuda y que nuestros amigos norteamericanos esa noble y generosa nación que con justicia podíamos llamar la despensa del mundo habían prometido hacer un nuevo sacrificio de latas de leche en polvo. Que nuestra tarea era modesta en sus comienzos pero que estábamos dispuestos a no omitir esfuerzo alguno para convertirla no sólo en un hecho real y concreto del presente sino en un estimulante ejemplo para las generaciones futuras. Que

teníamos el alto orgullo de contar también con la ayuda de la Primera Dama de la República cuyo arte exquisito tendríamos el honor de apreciar dentro de breves instantes y cuyas entrañas generosamente maternales se habían conmovido hasta las lágrimas al saber la desgracia de esos niños que ya fuera por alcoholismo de sus padres o por descuido de sus madres o por ambas cosas no podían disfrutar en sus modestos hogares de la sagrada institución del desayuno con peligro para su salud y en desmedro del aprovechamiento de la instrucción que el Ministerio que nos honrábamos en representar esa noche estaba empeñado en impartirles convencido de que el libro y sólo el libro resolvería los seculares problemas a que se enfrentaba la patria. Y que había dicho.

Después de los aplausos las niñas de la Escuela 4 de Julio cantaron con su acostumbrada dulzura el la, lalá, lalalalalá, lalalalalá, lalá de la Barcarola, mientras el pianista nervioseaba ansioso de atacar sus valeses que, como tantas otras cosas ese día en diversas regiones del globo, comenzaron también y terminaron con toda felicidad y gloria.

Ella inclinó la cabeza, diciendo gracias mentalmente. Cruzó las manos y se las contempló durante un momento, esperando que se produjera la atmósfera necesaria. Pronto sintió que de su boca, a través de sus palabras, se iba asomando al mundo San Francisco de Asís, mínimo y dulce, hasta tomar la forma del ser más humilde de la tierra. Pero en seguida esa ilusión de humildad quedaba atrás porque otras palabras, encadenadas uno no sabía cómo con las primeras, cambiaban su aspecto hasta convertirlo en un hombre iracundo. Y ella sentía que tenía que ser así y no de otra manera porque se encontraba llamándole la atención a un lobo, cuyos colmillos habían dado horrorosa cuenta de pastores, rebaños y cuanto ser viviente se le ponía por delante. Sí pues. Su voz tembló luego y se le escapó una lágrima en el preciso instante en que el santo le decía al lobo que no fuera malo, que por qué no se dejaba de andar por ahí sembrando el terror entre los campesinos y que si acaso venía del infierno. Aunque inmediatamente después casi se veía brotar de sus labios una gran tranquilidad cuando el animal, no sin haberlo reflexionado un rato, seguía al santo a la aldea, donde todos se admiraban de verlo tan mansito que hasta un niño le podía dar de comer en la mano. Las palabras le salían entonces dulces y tiernas y pensaba que el lobo le podía dar de comer también al niño para que no se desmayara de hambre en la escuela. Pero volvía a angustiarse porque en un descuido de San Francisco el lobo se iba nuevamente al monte a acabar con las gentes del campo y con sus ganados. Su voz adquiría aquí un tono de condenación implacable y la

elevaba y la bajaba conforme iba siendo necesario, sin acordarse para nada del catarro ni de los malditos nervios de los días anteriores, como ella sabía de antemano que sucedería. Por el contrario, la envolvía una grata sensación de seguridad de seguridad de seguridad pues era fácil notar que el público la escuchaba fuertemente impresionado ante las barbaridades de la fiera; a pesar de que ella sabía ya, en ese momento, se cambiarían los papeles y el lobo se convertiría de acusado en acusador cuando San Francisco lo iba a buscar de nuevo con su acostumbrada confianza para meterlo otra vez en cintura. Por más que uno no quisiera, había que ponerse de parte del lobo, cuyas palabras eran fácilmente interpretables: Sí, ¿verdad?, muy bonito; yo me estaba ahí todo manso comiendo lo que se les antojaba arrojarme y lamiendo las manos de todos como un cordero, mientras los hombres en sus casas se entregaban a la envidia y a la lujuria y a la ira y se hacían la guerra unos a otros y perdían los débiles y ganaban los malos. Decía las palabras «débiles» y «malos» con tonos tan diferentes que a nadie podía caberle la menor duda de que ella estaba de parte de los primeros. Y se sentía segura de que la cosa iba bien y de que su recitación era un éxito, porque verdaderamente se indignaba ante tantas canalladas que dejaban chiquitas las del lobo, que al fin y al cabo no era un ser racional. Sin darse cuenta ni cómo se acercó el instante en que sabía que ya, ahora, ahora, las palabras debían brotar de su garganta ni muy fuertes, ni muy tiernas, ni furiosas, ni mansas, sino impregnadas de desesperanza y amargura, pues no otra cosa debió de sentir el santo cuando le dio la razón a la fiera y se dirigió finalmente al padre nuestro que estáaaaaaaaas en los cieeeeeeeelos.

Permaneció unos segundos con los brazos en alto. El sudor le corría en hilitos entre los pechos y por la espalda. Oyó que aplaudían. Bajó las manos. Se arregló con disimulo la falda y saludó modestamente. El público, después de todo, no era tan bruto. Pero buen esfuerzo le estaba costando hacerlo llegar a la poesía. Era lo que ella pensaba: poco a poco. Mientras estrechaba las manos de los que la felicitaban se sintió embargada por un dulce y suave sentimiento de superioridad. Y cuando una señora humilde que se acercó a saludarla le dijo que qué bonito, estuvo a punto de abrazarla, pero se contuvo y se conformó con preguntarle: «¿Le gustó?», pues la verdad es que ya no estaba pensando en eso sino en lo bueno que sería organizar pronto otro acto, en un local más grande, quizá en un teatro de verdad, en el que ella sola se encargara de la totalidad del programa, porque lo malo de estas veladitas era que los músicos aburrían a la gente, a pesar de que al otro día también los elogiaban en el periódico, lo que no era justo. No pues.

Ya en la puerta de su casa invitó al Director General y a dos o tres amigos a tomar un *whisky* «para celebrar». Deseaba prolongar un rato más la conversación sobre su triunfo. Ojalá estuviera su marido para que oyera lo que le decían y para que se convenciera de que no eran cosas de ella. Qué bien había resultado todo, ¿verdad? ¿Y como cuánto sacarían?

El Director General le informó muy elaboradamente que tenían utilidades por \$7.50.

—¿Tan poquito? —dijo ella.

Él pensó con amargura pero dijo con optimismo que para ser la primera no estaba tan mal. Que les había faltado propaganda.

—No —dijo ella—. Yo creo que se debe al local que es muy chiquito.

—Bueno, claro —dijo él—. En eso tiene razón.

—¿Cómo hiciéramos? —dijo ella—. Hay que hacer algo para ayudar a esos pobres niños.

—Bueno —dijo él—; lo importante es que ya comenzamos.

—Sí —dijo ella—; pero la cosa es seguir adelante. Tenemos que preparar algo más serio.

—Yo creo que si contamos con su ayuda... —dijo él.

—Sí si podemos conseguir un teatro yo voy a recitar ya va a ver pero que sea teatro grande porque si no ya vio lo que pasa se esfuerza uno preparando las cosas y total casi no se saca nada de todos modos le voy a hablar a mi marido siempre me está empujando a recitar es mi mejor estímulo ¿se fijó? la gente tiene gana de oír poesía si viera la emoción que sentí cuando una señora que ni me conoce me dijo que le había gustado mucho yo creo que un recital de poesía sería un éxito ¿qué dice usted? —dijo ella.

—Claro —dijo él—; a la gente le gusta mucho.

—Fíjese que estoy preocupada —dijo ella— por lo poco que sacamos hoy. ¿Qué le parece si le doy cien pesos para no salir tan mal? Tengo muchas ganas de ayudar. Yo creo que poco a poco vamos a ir saliendo.

Él dijo que claro; que poco a poco iban a ir saliendo.

SANSÓN Y LOS FILISTEOS

HUBO una vez un animal que quiso discutir con Sansón a las patadas.

No se imaginan cómo le fue. Pero ya ven cómo le fue después a Sansón con Dalila aliada a los filisteos.

Si quieres triunfar contra Sansón, únete a los filisteos. Si quieres triunfar sobre Dalila, únete a los filisteos.

Únete siempre a los filisteos.

SINFONÍA CONCLUIDA

—YO PODRÍA contar —terció el gordo atropelladamente— que hace tres años en Guatemala un viejito organista de una iglesia de barrio me refirió que por 1929 cuando le encargaron clasificar los papeles de música de La Merced se encontró de pronto unas hojas raras que intrigado se puso a estudiar con el cariño de siempre y que como las acotaciones estuvieran escritas en alemán le costó bastante darse cuenta de que se trataba de los dos movimientos finales de la *Sinfonía inconclusa* así que ya podía yo imaginar su emoción al ver bien clara la firma de Schubert y que cuando muy agitado salió corriendo a la calle a comunicar a los demás su descubrimiento todos dijeron riéndose que se había vuelto loco y que si quería tomarles el pelo, pero que como él dominaba su arte y sabía con certeza que los dos movimientos eran tan excelentes como los primeros no se arredró y antes bien juró consagrar el resto de su vida a obligarlos a confesar la validez del hallazgo por lo que de ahí en adelante se dedicó a ver metódicamente a cuanto músico existía en Guatemala con tan mal resultado que después de pelearse con la mayoría de ellos sin decir nada a nadie y mucho menos a su mujer vendió su casa para trasladarse a Europa y que una vez en Viena pues peor porque no iba a ir decían un *Leiermann*^[3] guatemalteco a enseñarles a localizar obras perdidas y mucho menos de Schubert cuyos especialistas llenaban la ciudad y que qué tenían que haber ido a hacer esos papeles tan lejos hasta que estando ya casi desesperado y sólo con el dinero del pasaje de regreso conoció a una familia de viejitos judíos que habían vivido en Buenos Aires y hablaban español los que lo atendieron

muy bien y se pusieron nerviosísimos cuando tocaron como Dios les dio a entender en su piano en su viola y en su violín los dos movimientos y quienes finalmente cansados de examinar los papeles por todos lados y de olerlos y de mirarlos al trasluz por una ventana se vieron obligados a admitir primero en voz baja y después a gritos ¡son de Schubert son de Schubert! y se echaron a llorar con desconsuelo cada uno sobre el hombro del otro como si en lugar de haberlos recuperado los papeles se hubieran perdido en ese momento y que yo me asombrara de que todavía llorando si bien ya más calmados y luego de hablar aparte entre sí y en su idioma trataron de convencerlo frotándose las manos de que los movimientos a pesar de ser tan buenos no añadían nada al mérito de la sinfonía tal como ésta se hallaba y por el contrario podía decirse que se lo quitaban pues la gente se había acostumbrado a la leyenda de que Schubert los rompió o no los intentó siquiera seguro de que jamás lograría superar o igualar la calidad de los dos primeros y que la gracia consistía en pensar si así son el *allegro* y el *andante* cómo serán el *scherzo* y el *allegro ma non troppo* y que si él respetaba y amaba de veras la memoria de Schubert lo más inteligente era que les permitiera guardar aquella música porque además de que se iba a entablar una polémica interminable el único que saldría perdiendo sería Schubert y que entonces convencido de que nunca conseguiría nada entre los filisteos ni menos aún con los admiradores de Schubert que eran peores se embarcó de vuelta a Guatemala y que durante la travesía una noche en tanto la luz de la luna daba de lleno sobre el espumoso costado del barco con la más profunda melancolía y harto de luchar con los malos y con los buenos tomó los manuscritos y los desgarró uno a uno y tiró los pedazos por la borda hasta no estar bien cierto de que ya nunca nadie los encontraría de nuevo al mismo tiempo —finalizó el gordo con cierto tono de afectada tristeza— que gruesas lágrimas quemaban sus mejillas y mientras pensaba con amargura que ni él ni su patria podrían reclamar la gloria de haber devuelto al mundo unas páginas que el mundo hubiera recibido con tanta alegría pero que el mundo con tanto sentido común rechazaba.

UNO DE CADA TRES

Más querría encontrar quien oyera las mías que a quien me narre las suyas.

PLAUTO

ESTÁ dentro de mis cálculos que usted se sorprenda al recibir esta carta. Es probable, también, que al principio la tome como una broma sangrienta, y casi seguro que su primer impulso sea el de destruirla y arrojarla lejos de sí. Y, no obstante, difícilmente caería en un error más grave. Vaya en su descargo que no sería el primero en cometerlo, ni el último, desde luego, en arrepentirse.

Se lo diré con toda franqueza: me da usted lástima. Pero este sentimiento no sólo resulta natural, sino que está de acuerdo con sus deseos. Pertenece usted a esa taciturna porción de seres humanos que encuentran en la conmiseración ajena un lenitivo a su dolor. Le ruego que se consuele: su caso nada tiene de extraño. Uno, de cada tres, no busca otra cosa, en las más disimuladas formas. Quien se queja de una enfermedad tan cruel como imaginaria, la que se anuncia abrumada por el pesado fardo de los deberes domésticos, aquel que publica versos quejumbrosos (no importa si buenos o malos) todos están implorando, en el interés de los demás, un poco de la compasión que no se atreven a prodigarse a sí mismos. Usted es más honrado: desdeña versificar su amargura, encubre con elegante decoro el derroche de energía que le exige el pan cotidiano, no se finge enfermo. Simplemente cuenta su historia, y, como haciendo un gracioso favor a sus amigos, les pide consejos con el oscuro ánimo de no seguirlos.

A usted le intrigará cómo me he enterado de su problema. Nada más sencillo: es mi oficio. Pronto le revelaré qué oficio sea ése.

Continúo. Hace tres días, bajo un sol matinal poco común, abordó usted un autobús en la esquina de Reforma y Sevilla. Con frecuencia las personas que afrontan esos vehículos lo hacen con expresión desconcertada y se sorprenden cuando encuentran en ellos un rostro familiar. ¡Qué diferencia en usted! Me bastó ver el fulgor con que brillaron sus ojos al descubrir una cara conocida entre los sudorosos pasajeros, para tener la seguridad de haberme topado con uno de mis favorecedores.

Obedeciendo a un hábito profesional agucé furtivamente el oído. Y en efecto, no bien había usted cumplido, de prisa, con los saludos de rigor, se produjo el inevitable relato de sus desgracias. Ya no me cupo duda. Expuso los hechos en tal forma que era fácil ver que su amigo había recibido las mismas confidencias no más allá de veinticuatro horas antes. Seguirlo durante todo el día hasta descubrir su domicilio fue como de costumbre la parte de mis disciplinas que, me gustaría saber la razón, cumplo con más placer.

Ignoro si esto le servirá de enojo o de alegría; pero me veo en la urgencia de repetirle que su caso no es singular. Voy a exponerle en dos palabras el proceso de su situación presente. Y si, aunque lo dudo, me equivoco, tal error no será otra cosa que la confirmación de la infalible regla.

Padece usted una de las dolencias más normales en el género humano: la necesidad de comunicarse con sus semejantes. Desde que comenzó a hablar, el hombre no ha encontrado nada más grato que una amistad capaz de escucharlo con interés, ya sea para el dolor como para la dicha. Ni aun el amor se iguala a este sentimiento. Hay quienes se conforman con un amigo. Existen aquellos a quienes no les bastan mil. Usted corresponde a los últimos, y en esa simple correspondencia se originan su desgracia y mi oficio.

Me atrevería a jurar que se inició usted refiriendo su conflicto amoroso a un amigo íntimo, y que éste lo escuchó atento hasta el fin y le ofreció las soluciones que creyó oportunas. Pero usted, y de aquí arranca el interminable encadenamiento, no consideró acertadas esas fórmulas. Si le propuso con firmeza cortar, como se dice, por lo sano, usted encontró más de un motivo para no dar por perdida la batalla; si, por el contrario, su consejo fue seguir el asedio hasta la conquista de la plaza, usted se inundó de pesimismo y lo vio todo negro y perdido. De ahí a buscar el remedio en otra persona apenas si hay algo más que un paso. ¿Cuántos dio usted?

Emprendió un esperanzado peregrinaje, hasta agotar su concurrida libreta de direcciones. Incluso trató (con éxito creciente) de entablar nuevas relaciones para apurar el tema. No es extraño que de pronto reparara en que el día tiene tan sólo veinticuatro horas, y en que esa desconsideración

astronómica constituía un monstruoso factor en su contra. Fue preciso multiplicar los medios de locomoción y planear un horario de sutil exactitud. El uso metódico del teléfono vino en su auxilio y ensanchó, es cierto, sus posibilidades; pero este anticuado sistema todavía es un lujo, y el setenta por ciento de aquellos a quienes usted quiere mantener enterados carecen de esa dudosa ventaja.

No contento con los desvelos y el insomnio, principió usted a madrugar para ganar un tiempo cada vez más fugitivo e irreparable. El descuido de su aseo personal se hizo notorio: la barba le creció montaraz; sus pantalones, antes impecables, se vieron invadidos por las rodilleras, y un terco polvo gris cubrió de pesadumbre sus zapatos. Le pareció injusto, pero tuvo que aceptar el hecho de que, si bien usted madrugaba lleno de entusiasmo, escaseaban los amigos dispuestos a compartir esa vehemencia matinal. Así, ¿hay que decirlo?, ha llegado el momento ineludible en que usted es físicamente incapaz de conservar bien informado al amplio círculo de sus relaciones sociales.

Ese momento es también mi momento. Por una modesta suma mensual yo le ofrezco la solución más apropiada. Si usted la acepta —y puedo asegurar que lo hará porque no le queda otro remedio— relegará al olvido el incesante deambular, las rodilleras, el polvo, la barba, los fatigosos telefonemas.

En pocas palabras: estoy en condiciones de poner a su disposición una excelente radiodifusora especializada. Dispongo en la actualidad (por el sensible fallecimiento de un antiguo cliente afectado por la Reforma Agraria) de un cuarto de hora que si tomamos en cuenta lo avanzado de sus confidencias, sería más que suficiente para sostener a sus amistades ya no digamos al día, pero al minuto, de su apasionante caso.

Creo de más enumerar a usted las ventajas de mi método. Sin embargo, le insinuaré algunas.

1.^a El efecto sedante sobre el sistema nervioso está garantizado desde el primer día.

2.^a Discreción asegurada. Aun cuando su voz podrá ser recibida por cualquier sujeto poseedor de un aparato de radio, juzgo improbable que personas ajenas a su amistad quieran seguir una confidencia cuyos antecedentes desconocen. Así, se descarta toda posibilidad de curiosidad malsana.

3.^a Muchos de sus amigos (que hoy escuchan con desgano la versión directa) se interesarán vivamente por la audición radiofónica con sólo que usted mencione en ella sus nombres en forma abierta o alusiva.

4.^a Todos sus conocidos estarán informados al mismo tiempo de los mismos hechos. Circunstancia que evita celos y reclamaciones posteriores, pues solamente un descuido, o un azaroso desperfecto en el aparato propio, colocaría a alguno en desventaja respecto de los demás. Para eliminar esa contingencia deprimente cada programa se inicia con una breve sinopsis de lo narrado con anterioridad.

5.^a El relato cobra mayor interés y variedad, y puede amenizarse, cuando así se considere oportuno, con ilustrativas selecciones de arias de ópera (no insistiré sobre la riqueza sentimental de las italianas) y trozos de los grandes maestros. Un fondo musical adecuado es obligatorio por reglamento. Además, una amplia discoteca, en la que se recogen hasta los más increíbles ruidos que el hombre y la naturaleza producen, está al servicio del suscriptor.

6.^a El relator no ve la cara de los oyentes, lo que evita toda suerte de inhibiciones, tanto para él como para los que lo escuchan.

7.^a Siendo la audición una vez al día y por un cuarto de hora, el confidente dispone de veintitrés horas y tres cuartos de hora adicionales para preparar sus textos, impidiendo así, en absoluto, contradicciones molestas y olvidos involuntarios:

8.^a Si el relato alcanza éxito y al número de amigos y conocidos se suma una considerable cantidad de oyentes espontáneos, no es difícil encontrar casa patrocinadora, lo que une a las ventajas ya registradas cierta factible ganancia monetaria que, de ir creciendo, abriría las posibilidades de absorber las veinticuatro horas del día y convertir, así, una simple audición de quince minutos en un programa ininterrumpido de duración perpetua. Mi honestidad me obliga a confesar que hasta ahora no se ha producido este caso, pero ¿por qué no esperararlo de su talento?

Este es un mensaje de esperanza. Tenga fe. Por lo pronto, piense con fuerza en esto: el mundo está poblado de seres como usted. Sintone su aparato receptor exactamente en los 1373 kilociclos, en la banda de 720 metros. A cualquier hora del día o de la noche, en invierno o en verano, con lluvia o con sol, podrá escuchar las voces más diversas e inesperadas, pero también más llenas de melancólica serenidad: la de un capitán que refiere, desde hace más de catorce años, cómo se hundió su barco bajo la aciaga tormenta sin que él se decidiera a compartir su suerte; la de una mujer minuciosa que extravió a su único hijo en la poblada noche de un 15 de septiembre; la de un delator atormentado por el remordimiento; la de un ex dictador centroamericano, la de un ventrílocuo. Todos contando interminablemente su historia, todos pidiendo compasión.

X

EN MI alto insomnio veo a veces a un niño de nueve o diez años sentado en una silla reclinada contra la pared de un corredor y sostenida en el piso sobre sus dos patas traseras. A lo lejos, más allá del río, aparece una vez más, insistente, la ladera polvorienta en la que el niño ve un día tras otro las diminutas figuras de dos campesinos moviéndose lentamente con su buey y su arado, y que a fuerza de repetirse se han vuelto familiares. En ocasiones, con un par de anteojos de larga vista, puede ver casi al alcance de la mano sus rostros curtidos por el sol, su ropa, consistente en camisa y pantalón de manta blanca, y sus toscas sandalias de cuero, llamadas «caites», con que apisonan el surco después de depositar en él las semillas de maíz.

El niño tiene en las manos un grueso libro abierto que ha apoyado por un momento en sus piernas.

En una lámina de ese libro se ve por tierra, traspasado el pecho de parte a parte por una espada, el cuerpo de un hombre muy joven, un adolescente, quizás; a su lado, en el suelo y casi perpendicular a la herida de entrada, se insinúa un pequeño poso de sangre; atrás, una mujer notoriamente abatida por el hecho, cubre su rostro con ambas manos: quiere y no quiere ver al caído; otro personaje flexiona la pierna derecha y tiende sus brazos en dirección al herido, en actitud de quien va a socorrerlo. Más al fondo, pero no lejos de esta escena, se ve un grupo de seis personas, entre las cuales puede observarse una sin mayor relieve, excepto por el hecho, aquí como natural, de que viste peto y hombreras de armadura antigua, sostiene un escudo redondo en su brazo

izquierdo, y con la mano de ese mismo brazo empuña una lanza nada amenazadora que apoya con firmeza en el suelo.

Entre la escena viva campestre (todavía no conoce la palabra «bucólica») de sus campesinos reales, y la imaginaria del libro *Don Quijote de la Mancha* compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra más de trescientos años atrás, en la que el ingenioso Basilio el Pobre se vale del ardid de fingirse suicida para minutos antes de la boda birlarle la novia a Camacho el Rico, se está decidiendo el camino, en realidad largo y tortuoso pero no necesariamente dramático, por el que el niño arribará, arribó ya sin que él mismo lo sospeche, a dos cosas que serán fundamentales en su vida: la literatura y la toma del partido del débil frente al poderoso.

En otro instante y en otro lugar de aquella casa, el mismo niño, por la tarde, espera inquieto la entrega del diario *El Cronista* con la tira de tres dibujos sucesivos en que momentos más tarde observará, como detenido en el tiempo, un mínimo pero para él importantísimo episodio del viaje del navegante portugués Vasco de Gama en busca de nuevos mundos. Ya está ahí la carabela que navega en mar abierto a vela desplegada, y en cuya cubierta, con algo que puede ser un mapa en la mano de uno de ellos, tres hombres de barba vestidos con ropas y cascos semejantes a los de los conquistadores españoles del siglo XVI, discuten, agitan los brazos con calor, y deciden valientemente continuar su derrotero hacia lo desconocido. Esta noche; Vasco de Gama y sus compañeros de peligros llenarán la imaginación del niño y apartarán su mente del paisaje campesino inmediato, así como de su propia época, para hacerlo compartir con ellos aquella aventura real (puesta ahí ahora en el reino de la fantasía) que los llevó a explorar el planeta por caminos más largos y tortuosos que los que guiarán a su absorto admirador hacia la literatura, en la cual se encuentra ya sumergido ese atardecer impaciente.

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. Una vez más, entre la escena real y la imaginaria, escoger esta última es una decisión inconsciente que tendrá que pagar en lo que le espera de vida con una alta cuota de trabajo, disciplina y sufrimiento, si quiere en verdad no llegar nunca, explorar mundos desconocidos y, sin detenerse, seguir de nuevo como al principio.



Ensayos

ENTRE LA NIEBLA Y EL AIRE IMPURO

CUANDO en 1946 apareció *El señor Presidente*, Miguel Ángel Asturias era ya un escritor y poeta ampliamente apreciado. Sus *Leyendas de Guatemala*, publicadas por primera vez en 1930 y traducidas al francés por Francis de Miomandre, revelaron a cierto público europeo un mundo mágico americano en el que los mitos se movían con la perenne juventud de lo eterno, como vivos, actuantes portavoces de un pasado siempre presente que impresionó a Valéry. Deslumbrado él mismo por la riqueza espiritual del universo indígena, Asturias nos deslumbra con la recreación de historias de dioses, animales y hombres que se complacían en inventar a su vez el mundo, en una renovada lucha por explicarlo, por asirlo, por trascenderlo y gozarlo. La obra poética de Asturias, sin duda opacada por la fuerza y notoriedad de sus narraciones en prosa, se impregna desde el principio y hasta el último momento de un aire mágico que no proviene sino de aquel pasado que nosotros, provistos quizá de otras antenas, no alcanzamos a percibir con la plenitud con que el poeta lo hace en comunicación directa con las piedras, los árboles, los rumores de un mundo perdido en el futuro remoto.

La palabra, elemento primordial. Cuando Alfonso Reyes habla de la jitanjáfora recuerda a Asturias como uno de sus inventores. La jitanjáfora, que lo expresa todo porque no significa nada. La mera oralidad infantil, la onomatopeya, la simple emisión de sonidos, dicen más que cualquier otra cosa en boca de ciertos personajes del teatro y de la literatura modernos, desde Aristófanes hasta Ionesco: la forma de expresión de un submundo que

pugna por hacerse oír, no por hacerse entender. ¡Papé Satán, papé Satán Aleppo!, grita Plutón en el Infierno de Dante. Voces que no significan nada, que no quieren decir nada, o que lo dicen todo. «¡Alumbra lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! Alumbre, alumbra, lumbre de alumbre... alumbre... alumbra... alumbre...» Son las primeras palabras de *El señor Presidente*. No se sabe quién las dice. No las dice ningún personaje. No las dice el autor. Sencillamente, están allí. Pero no es posible dudar de que son palabras infernales, de que quien las siga entrará de cierta manera en el Infierno. Entre expresiones ininteligibles y alusiones a pulgares de pilotos que naufragaron al regresar a sus países a páramos; a puercos sentenciados a muerte antes de tiempo; a ratones sin cola, las brujas de Macbeth se invitan unas a otras a revolotear entre la niebla y el aire impuro, y ven que lo hermoso es feo y lo feo hermoso.

Del mundo mágico del remoto pasado arribamos al mundo en que la acción de *El señor Presidente* tiene lugar. Una época sin época. Se supone que el señor Presidente es el licenciado Manuel Estrada Cabrera, un individuo guatemalteco que más o menos durante los primeros veintidós años de este siglo gobernó a su país en forma omnímoda. Torpe representante del Mal, en Hispanoamérica ha habido muchos otros como él: no es necesario hacer aquí su censo ni convertir estas líneas en la tediosa queja habitual contra ellos. ¿Qué objeto tendría? No hay quien no los conozca. Los malos intelectuales y los intelectuales buenos los abominan; cuando se ven libres de su presencia, nuestras preocupadas clases medias los lloran. Como un fenómeno natural y secular, ellos siguen existiendo, a pesar de que de vez en cuando, aquí o allá, se logre descabezarlos un poco. En *Tirano Banderas*, Ramón del Valle-Inclán quiso hacer con la totalidad de estos personajes uno solo. Son uno solo. Como una sola es la miseria de todo orden que los hace posibles. ¿Quién no ha advertido que el señor Presidente ya se trate de Estrada Cabrera, de Ubico o de Castillo Armas, es apenas un ser que huye de su propio miedo erigiendo el miedo? Lo más desolador de esta historia es la comprobación de que el «dictador» es el ejecutor de lo que una minoría ilustrada de sus súbditos desearía hacer y no se atreve. Cuando el señor Presidente aparece en *El señor Presidente* uno se da cuenta de que, de todos, él no es el peor, de que, en este caso, se trata además de un hombre asustado de la «maldad» y la «ingratitude» de quienes lo rodean de que es, ni más ni menos, el rey que las ranas pedían a gritos. ¿Deberé añadir: que pedíamos? Es en esto, precisamente, en donde radica uno de los grandes valores de esta novela. Por supuesto, *El señor Presidente* es una sátira dirigida contra ti y contra mí, que es contra quienes

las buenas sátiras se han dirigido siempre. Resulta ingenuo pensar que está dirigida únicamente contra los dictadores. Todo el mundo desea un dictador auténtico, un Julio César, un Napoleón, un padre que valga la pena. Pero a nosotros siempre tienen que salirnos estos pobres diablos hechos a imagen y semejanza nuestra. Las ranas piden rey y Júpiter sabe lo que señor les da. ¿No es claro que en *El señor Presidente* el personaje más desolado es el señor Presidente?

Hay en esta novela varios crímenes, un rapto, fugas, mendigos, mutilados, amores imposibles (tanto en la vida como en la literatura), policías secretos en acto o en potencia (todos), llamadas desesperadas en la noche a puertas onomatopéyicas que por terror no se abren, alcohol (no mucho para la literatura moderna), ternura, miedo, conmiseración, amor, palabras, frases cuyo sentido se ha perdido, grandes y peligrosas caídas de literatura romántica, múltiples aciertos de literatura contemporánea.

El capítulo I, «En el Portal del Señor», describe la miseria humana más visible. La miseria de los más pobres; la de los que se niegan asimismo toda solidaridad, todo respeto, todo amor; en la cual, a manera de siniestro eco, se escucha la palabra madre como imprecación, como lamento. Los pordioseros de la ciudad, sin anunciarlo, anuncian de una vez por todas que, al entrar aquí, el lector hará bien en abandonar toda esperanza.

En el capítulo IV, «Cara de Ángel», el encuentro del Pelele con su madre constituye la página más tierna y abrumadoramente humana de la obra entera de Miguel Ángel Asturias. Sólo Luis Buñuel, más tarde en el cine, ha sido capaz de figurar este encuentro fugaz e infinito de la madre-toda-ternura y el hijo-todo-necesidad-de-ternura, comprendiéndose, amándose, en tanto que un pájaro, «que a la vez que pájaro era campanita de oro», dice: —Soy la Manzanarrosa del Ave del Paraíso, soy la vida, la mitad de mi cuerpo es mentira y la mitad es verdad, soy rosa y soy manzana, doy a todos un ojo de vidrio y un ojo de verdad: los que ven con mi ojo de vidrio ven porque sueñan, los que ven con mi ojo de verdad ven porque miran. Soy la vida, la Manzanarrosa del Ave del Paraíso, soy la mentira de todas las cosas reales, la realidad de todas las ficciones.

Por supuesto, el encuentro del Pelele con su madre es un sueño de realización imposible, una mentira más de las cosas reales.

Por el capítulo XIV, «¡Todo el orbe cante!», empieza a verse la realidad real; al señor Presidente en medio de una fiesta; a sus allegados; a sus guardaespaldas; a sus cortesanos; amenazado aquel de pronto por un supuesto peligro que hace temblar a todos, correr a todos. «Aún se escuchan los gritos,

aún saltan, aún corre, aún patalean las sillas derribadas». «Un coronel se perdió escalera arriba guardándose el revólver. No era nada. Un capitán pasó por una ventana guardándose el revólver. Otro ganó una puerta guardándose el revólver. No era nada. No era nada». Efectivamente, no era nada.

Sabido es que los críticos sólo se equivocan cuando se trata de obras importantes. *El señor Presidente* apareció por primera vez en México en 1946. En ese tiempo se le concedió una atención más bien menor y en algunas reseñas se da a entender que sus defectos son mayores que sus aciertos. Unos cuantos años después, corriendo probablemente toda clase de riesgos, una editorial de Buenos Aires lo vuelve a publicar. Un gran público lo descubre entonces y lo convierte en una de esas grandes novelas que se debe haber leído. Los acontecimientos que en esos años tienen lugar en Guatemala llaman a su vez la atención de vastos sectores sobre Asturias, quien, con Luis Cardoza y Aragón, encabezaba la lucha de los escritores guatemaltecos contra la invasión extranjera a Guatemala. Las ediciones se suceden. Otros pueblos ven en *El señor Presidente* algo de su propia imagen, y lo traducen y lo leen con entusiasmo. Miguel Ángel Asturias se convierte en el escritor hispanoamericano más leído y apreciado mundialmente, probablemente al mismo nivel que Pablo Neruda.

En infinitas ocasiones se han publicado libros sensacionales que más tarde la gente olvida con razón. No parece ser éste el caso. No se podría decir, ni mucho menos, que *El señor Presidente* es un hecho aislado, pero es un hecho deslumbrante, por sus cualidades y por sus defectos. Como ocurre con los buenos libros, los nuevos lectores y los nuevos acontecimientos (si es que en realidad hay alguna vez nuevos acontecimientos) lo mejoran. Las cualidades que hoy advertimos en él son los defectos que le descubrieron hace décadas, i.e., su irrestricta libertad estilística, el uso de localismos difíciles de comprender fuera de su país de origen, su ruptura con las normas gramaticales impuestas por la Academia (la señora Presidenta de los malos escritores), sus recursos expresionistas, su insistencia en las actitudes y los sentimientos más bajos, por decirlo de algún modo, de los seres marginados o más notoriamente humanos.

De la fecha en que apareció *El señor Presidente* para acá han pasado algunos años y muchas cosas. Pero pocas cosas diferentes. Los buenos libros son buenos libros y sirven para señalar los vicios, las virtudes y los defectos humanos. Pero no para cambiarlos. El tipo de dictadores que esta novela denuncia sigue existiendo como si nada. No importa. Con ellos o sin ellos hemos ido alcanzando otros progresos: los pobres son ahora más pobres, los

ricos más inteligentes y los policías más numerosos. Y *El señor Presidente* sobrevive a toda clase de traducciones, al Premio Nobel, a los elogios de la crítica, al entusiasmo del público.

NOVELAS SOBRE DICTADORES

MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS había escrito ya su novela sobre la dictadura, que firmó literalmente así: Guatemala, diciembre de 1922, París, noviembre de 1925, y 8 de diciembre de 1932, lo que abarca, es de suponer, no una década de trabajo sino diez años de interrupciones. Por otra parte, las fechas y los lugares que algunos autores ponen al final de sus obras son dudosos. Durante la invasión fascista de Etiopía en los años treinta, un poeta que jamás puso un pie fuera de Guatemala firmaba siempre sus poemas en Addis Abeba.

El dictador que trata Asturias en *El señor Presidente* era un licenciado tristísimo, Manuel Estrada Cabrera, quien después de gobernar siniestramente el país durante veintidós años fue arrojado del poder en 1920, y del que, por supuesto, se cuentan aún tantas cosas extravagantes que darían como para diez novelas más.

En 1931 subió a la presidencia de Guatemala otro de estos sujetos, esta vez un militar de cabalgadura blanca y mechón napoleónico, el general Jorge Ubico, tan implacable como el anterior pero algo tonto y con menos suerte literaria, pues en catorce años de tiranizar el país no fue capaz de crearse una leyenda. Lo mejor que he oído de él es que en un pequeño espacio de su oficina presidencial había instalado una silla de dentista en la que torturaba las muelas de sus ministros cuando éstos lo hacían enojar y que lloró y renunció a la presidencia en el momento en que su médico de cabecera le dijo que el pueblo ya no lo quería, lo que apenas daría para un cuento más bien ambiguo.

Aunque Asturias terminó su novela desde 1932 en el entonces lejano París, no fue sino hasta 1946 cuando la publicó en México, en la esforzada editorial Costa-Amic, que pronto la guardó sin remedio en sus bodegas. Meses antes, en otra editorial mexicana, ésta sí muy conocida, y cometiendo el error que parece ser constante en las buenas editoriales, el licenciado Daniel Cosío Villegas la había rechazado categóricamente, con recomendación de Alfonso Reyes y todo. Pero entonces sucedió algo bueno. Mientras el novelista bajaba las escaleras de la editorial con el libro repudiado bajo el brazo, recordó las palabras de aquel funcionario: «No puedo publicar su señor presidente», y vio que su título anterior era muy malo y que ahora tenía el adecuado: «El señor Presidente».

En 1947, el gobierno revolucionario de Guatemala (pues a todo esto la revolución encabezada por Jacobo Arbenz había ocurrido y por primera vez en su historia el país tenía un régimen democrático libremente elegido) envió a Asturias a Buenos Aires con un cargo diplomático bastante modesto. Allí ocurrieron tres cosas decisivas para él y su destino literario; dejó de beber y llevó *El señor Presidente* a la editorial Losada. Estar publicado en aquellos días por esa editorial era algo que Asturias con dificultad hubiera soñado. Pero el milagro se produjo y el libro, ahora sí, empezó a ser leído por un público numeroso y por críticos que, ajenos a las mezquindades lugareñas que habían venido persiguiendo a Asturias a los ojos de muchos —un alcoholismo sin freno acompañado de una fama un tanto negra como periodista radiofónico—, lo apreciaron y vieron en él valores que la cercanía y la amistad no habían dejado ver a sus conocidos en Guatemala y México.

Y de esta manera, Asturias, que siempre había querido ser poeta y cuya tarjeta de visita era una carta-prólogo de Paul Valéry a sus *Leyendas de Guatemala*, traducidas al francés por el entonces famoso y hoy olvidado, cómo se llama, se vio convertido en novelista célebre, lo que le gustó y lo indujo a escribir otras novelas, esta vez no tan buenas, y cuentos, y a publicar un libro de relatos sin duda extraordinario, *Hombres de maíz*, que consolidó su posterior fama y difusión.

Todo esto fue el origen de algo que se traduciría en la producción por otros autores de novelas con el mismo tema y con menor o mayor calidad, pero ya sin el tremendo efecto de la de Asturias, que por primera vez había dado a los lectores y críticos de otros países de América y de Europa la visión de un mundo indígena con resonancias universales. Un mundo, no necesariamente pintoresco o anecdótico, que esos lectores difícilmente hubieran podido imaginar de otra manera que a través de la literatura, con

frecuencia atrabiliaria, de este hombre que suponían maya y no lo era, pero cuyos personajes sí lo eran y muchas veces hablaban como desde los remotos tiempos del Popol Vuh, el libro sagrado de los antiguos guatemaltecos.

Al mismo tiempo:

—Qué raro —decían en Europa cuando leían *El señor Presidente*—. ¿Cómo puede haber en alguna parte esos hombres tan malos que espían y matan a la gente?

Y mientras leían, incrédulos, las maldades que Estrada Cabrera cometía en Guatemala a principios de siglo, se paseaban entre las ruinas y reconstruían pacientemente sus ciudades buscando bajo los escombros documentos de la Gestapo.

Por su parte, nuestros críticos, por buscar también algo, buscaban antecedentes y se ponían felices cuando encontraban el Tirano Banderas de don Ramón del Valle-Inclán, 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!

Y así era. Y Asturias lo convirtió en el abuelo. Y por haberse portado como niño bueno, en 1967, le dieron en Suecia su premio, su premio Nobel.

FRAGMENTOS DE UN DIARIO

25 de junio 1984.

Comida con Juan Rulfo en casa de Vicente y Alba Rojo. Preocupaciones de Juan, problemas que lo agobian a estas alturas en que debería tener todo resuelto. Acostumbrado a tratar con fantasmas, los seres de la vida real son para él menos manejables que los que tan admirablemente ha puesto en su lugar en la ficción, y a través de la ficción en la mente de tantos lectores suyos en el mundo, que por su parte han hecho de él una fantasía, un ser inasible y lejano en un México igualmente remoto. Pero la realidad es más dura; en ella las puertas no se atraviesan a voluntad sin abrirlas y, cuando se abren, los problemas están allí, irrespetuosos, indiferentes a la fama y el prestigio literarios. ¿Cómo es Juan Rulfo?, me preguntan a veces los lectores suyos lejanos, y yo trato de describirlo como el ser humano natural y de carne y hueso que he conocido siempre; pero ellos se empeñan en no creerlo y entonces prefiero hablar de su obra o contar alguna anécdota a fin de calmarlo, ya que no de conmoverlos.

En abril de 1980 María Esther Ibarra me hizo las siguientes preguntas para un semanario mexicano: «¿Qué revela la obra de Juan Rulfo y cómo debe ubicarse, un cuarto de siglo después de su creación? ¿Qué influencias han ejercido *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* en la producción de los escritores de habla española?» Mi respuesta:

No creo que en cuanto a mí pueda hablarse de influencia de libro a libro. Es obvio que lo que Rulfo escribe es muy diferente de lo que yo hago. Pero sí puede hablarse de influencia en muchos otros órdenes o, tal vez mejor, de coincidencias respecto a la apreciación de la literatura, del oficio. La medida de Rulfo, que *debería* ser una influencia general, la falta de prisa de sus primeros años y su reacia negativa posterior a publicar libros que no considera a su propia altura, son un gesto heroico de quien, en un mundo ávido de sus obras, se respeta a sí mismo y respeta, y quizá teme, a los demás. Hasta donde pude, traté de recibir su influencia y de imitarlo en esto. Pero la carne es débil.

Rulfo es un caso único. Se puede detectar una escuela o una corriente kafkiana o borgiana; pero no la rulfiana, porque no tiene imitadores buenos. Supongo que éstos no han comprendido muy bien en dónde reside el valor de su maestro. ¿Cómo imitar algo tan sutil y evasivo sin caer en la burda repetición de lenguaje o las situaciones que presentan *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*? Los imitadores no constituyen necesariamente una escuela.

Pero volviendo al propio Rulfo, una de sus grandes hazañas consiste en haber demostrado hace veinticinco años que en México aún se podía escribir sobre los campesinos. Entonces se pensaba con razón que éste era un tema demasiado exprimido y, al mismo tiempo, que el objetivo del escritor debía ser la ciudad, la gente de la ciudad y sus problemas. O Joyce o nada. O Kafka o nada. O Borges o nada. Cuando todos estábamos efectivamente a punto de olvidar que la literatura no se hace con asfalto o con terrones, sino con seres humanos, Rulfo resistió la tentación del rascacielo y se puso tercamente (tercamente es la palabra, me consta) a escribir sobre fantasmas del campo; pero tan bien, con tanta verdad literaria que puede decirse que eran los hombres del campo los que escribían a Rulfo.

En ese tiempo se creyó equivocadamente que Rulfo era realista cuando en realidad era fantástico. En un momento dado Kafka y Rulfo se estrechaban la mano sin que nosotros, perdidos en otros laberintos, nos diéramos cuenta. Ni nosotros ni nuestra buena crítica, que creía que lo fantástico estaba únicamente en las vueltas de tuerca de Henry James. Pero los fantasmas de Rulfo están vivos siendo fantasmas y, algo más asombroso aún, sus hombres están vivos siendo hombres. ¿Cómo puede haber escuelas rulfianas a la altura de Rulfo?

LA MANO DE ONETTI

SI A UNO le gustan las novelas, escribe novelas; si le gustan los cuentos, uno escribe cuentos. Como a mí me ocurre lo último, escribo cuentos. Pero no tantos: seis en nueve años, ocho en doce. Y así.

Los cuentos que uno escribe no pueden ser muchos. Existen tres, cuatro o cinco temas; algunos dicen que siete. Con esos debe trabajarse.

Las páginas también tienen que ser sólo unas cuantas, porque pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota, y nada más odioso que las anécdotas demasiado visibles, escritas o conversadas.

La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista, y al segundo cuento se le nota que sabe, y entonces todo suena falso y aburrido y fullero. Hay que ser muy sabio para no dejarse tentar por el saber y la seguridad.

Como Juan Carlos Onetti es sabio, sabe que no sabe y por eso sus cuentos son insondables y como seres vivos que hay que volver a ver una y otra vez, de principio a fin, y por en medio, y por las esquinas de las páginas y de los párrafos; y empezar de nuevo porque la vida y los cuentos son complicados, y un tiempo más tarde, seis años o una semana, el cuento ya es otro, y uno ya es otro, y entonces hay que recomenzar y darle vueltas, agitarlo antes de usarlo y dejar que las palabras vuelvan a asentarse para permitirles una vez más revelar su misterio, a medida que pasan al ojo, a lo que llamamos cerebro

(palabra horrible) o, mejor, a lo que antes se decía sin ninguna vergüenza el corazón o el alma, a donde los cuentos de Onetti van indefectiblemente a dar, porque ése es su blanco secreto, y uno se va dando cuenta de eso y encuentra, con un gusto más bien melancólico, que eso es un cuento, y que por lo mismo los cuentos no pueden ser muchos porque el corazón no los resistiría, y si son de Onetti, menos. Y esto sí lo sabe Onetti y por eso no ha escrito tantos para dejarnos pasar a sus novelas, en las cuales siempre es más fácil, por una razón o por otra, acostumbrarse con tiempo a las cosas, y sobrevivir.

Una mañana de 1967 Onetti llegó a mi casa en la ciudad de México. Lo más probable es que él lo olvidara. Yo lo acompañaría a la Universidad de México, en donde grababa un disco para una colección llamada Voz Viva de América Latina. Llegó a mi casa un día, una mañana, en la ciudad de México.

En la pequeña sala, una hija mía de meses le llamó la atención. Onetti se acercó a ella. Inclínándose, 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 suyo que tengo es el de su mano en la cabeza de mi hija en el principio de la vida.

CÓMO ME DESHICE DE QUINIENTOS LIBROS

HACE varios años leí un ensayo de no recuerdo qué autor inglés en el que éste contaba las dificultades que se le presentaron para deshacerse de un paquete de libros que por ningún motivo quería conservar en su biblioteca. Ahora bien, en el curso de mi existencia he podido observar que entre los intelectuales es corriente oír la queja de que los libros terminan por sacarlos de sus casas. Algunos hasta justifican el tamaño de sus mansiones señoriales con la excusa de que los libros ya no los dejaban dar un paso en sus antiguos departamentos.

Yo no he estado, y probablemente no lo estaré jamás, en este último extremo; pero nunca hubiera podido imaginar que algún día me encontraría en el del ensayista inglés, y que tendría que luchar por desprenderme de quinientos volúmenes.

Trataré de contar mi experiencia. De pasada diré que es probable que esta historia irrite a muchos. No importa. La verdad es que en determinado momento de su vida, o uno conoce demasiada gente (escritores), o a uno lo conoce demasiada gente (escritores), o uno se da cuenta de que le ha tocado vivir en una época en que se editan demasiados libros. Llega el momento en que tus amigos escritores te regalan tantos libros (aparte de los que generosamente te pasan para leer aún inéditos) que necesitarías dedicar todos los días del año para enterarte de sus interpretaciones del mundo y de la vida. Como si esto fuera poco, el hecho es que desde hace veinte años mi afición

por la lectura se vino contaminando con el hábito de comprar libros, hábito que en muchos casos termina por confundirse tristemente con la primera.

Por ese tiempo, di en la torpeza de visitar las librerías de viejo. En la primera página de *Moby Dick* Ismael observa que cuando Caton se hastió de vivir se suicidó arrojándose sobre su espada, y que cuando a él le sucedía hastiarse, sencillamente tomaba un barco. Yo, en cambio, durante años tomé el camino de las librerías de viejo. Cuando uno empieza a sentir la atracción de esos establecimientos llenos de polvo y penuria espiritual, el placer que 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.

¿Cómo tiene lugar este proceso? Un día uno está tranquilo leyendo en su casa cuando llega un amigo y 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. Se pone uno a contar los libros por cientos, luego por miles, y a sentirse cada vez más inteligente. Como a medida que pasan los años (a menos que se sea un verdadero infeliz idealista) uno cuenta con más posibilidades económicas, uno ha recorrido más librerías y, naturalmente, uno se ha convertido en escritor, uno posee tal cantidad de libros que ya no sólo eres inteligente: en el fondo eres un genio. Así es la vanidad esta de poseer muchos libros.

En tal situación, El otro día me armé de valor y decidí quedarme únicamente con aquellos libros que de veras me interesan, hubiera leído o fuera realmente a leer. Mientras consume su cuota de vida, ¿cuántas verdades elude el ser humano? Entre éstas, ¿no es la de su cobardía una de las más constantes? ¿A cuántos sofismas acudes diariamente para ocultarte que eres un cobarde? Yo soy un cobarde. De los varios miles de libros que poseo por inercia, apenas me atreví a eliminar unos quinientos, y eso con dolor, no por lo que representarían espiritualmente para mí, sino por el coeficiente de menor prestigio que los diez metros menos de estanterías llenas irían a significar.

Día y noche mis ojos recorrieron una y otra vez (como decían los clásicos) las vastas hileras, discriminando hasta el cansancio (como decimos los modernos). ¡Qué increíble cantidad de poesía, qué cantidad de novelas, cuántas soluciones sociológicas para los males del mundo! Se supone que la poesía se escribe para enriquecer el espíritu; que las novelas han sido concebidas, cuando menos, para la distracción; y aun, con optimismo, que las soluciones sociológicas se encaminan a solucionar algo.

Viéndolo con calma, me di cuenta de que en su mayor parte la primera, o sea la poesía, era capaz de empobrecer el espíritu más rico, las segundas de aburrir al más alegre y las terceras de embrollar al más lúcido. Y no obstante, qué consideraciones hice para descartar cualquier volumen, por insignificante que pareciera. Si un cura y un barbero me hubieran ayudado sin yo saberlo, ¿habrían dejado en mis estantes más de cien? Cuando en 1955 visité a Pablo Neruda en su casa de Santiago me sorprendió ver que escasamente poseía treinta o cuarenta libros, entre novelas policiales y traducciones de sus propias obras a diversos idiomas. Acababa de donar a la universidad una cantidad enorme de verdaderos tesoros bibliográficos. El poeta se dio ese gusto en vida; único estado, viéndolo bien, en que uno se lo puede dar.

No haré aquí el censo de los libros de que estaba dispuesto a desprenderme; pero entre ellos había de todo, más o menos así: política (en el mal sentido de la palabra, toda vez que no tiene otro), unos 50; sociología y economía, alrededor de 49; geografía general e historia general, 3; geografía e historia patrias, 48; literatura mundial, 14; literatura hispanoamericana, 86; estudios norteamericanos sobre literatura latinoamericana, 37; astronomía, 1; teorías del ritmo (para que la señora no se embarace), 6; métodos para descubrir manantiales, 1; biografías de cantantes de ópera, 1; géneros indefinidos (tipo *Yo escogí la libertad*), 14; erotismo, ½ (conservé las ilustraciones del único que tenía); métodos para adelgazar, 1; métodos para dejar de beber, 19; psicología y psicoanálisis, 27; gramáticas, 5; métodos para hablar inglés en diez días, 1; métodos para hablar francés en diez días, 1; métodos para hablar italiano en diez días, 1; estudios sobre cine, 8; etcétera.

Pero esto constituía nada más el principio. Pronto descubrí que eran pocas las personas que querían aceptar la mayor parte de los libros que yo había comprado cuidadosamente a través de los años perdiendo tiempo y dinero. Si bien esto me reconcilió algo con el género humano al descubrir que el mero afán de acumular no era una aberración tan generalizada, me causó las molestias consiguientes, por cuanto una vez decidido a ello, deshacerme de esos libros se convirtió en una necesidad espiritual apremiante. Un incendio como el de la Biblioteca de Alejandría, al que están dedicados estos recuerdos, es el camino más llano, pero resulta ridículo y hasta mal visto quemar quinientos libros en el patio de la casa (suponiendo que la casa tuviera). Y se acepta que la Inquisición quemara gente, pero la mayoría se indigna de que quemara libros. Ciertas personas aficionadas a estas cosas me sugirieron donar todos esos volúmenes a tales o cuales bibliotecas públicas; pero una solución tan fácil le restaba espíritu aventurero al asunto y la idea

me aburría un poco, además de que estaba convencido de que en las bibliotecas públicas serían tan inútiles como en mi casa o en cualquier otro sitio.

Tirarlos uno por uno a la basura no era digno de mí, de los libros, ni del basurero. La única solución eran mis amigos. Pero mis amigos políticos o sociólogos poseían ya los libros correspondientes a sus especialidades, o eran enemigos de ellos en gran cantidad de casos; los poetas no querían contaminarse con nada de contemporáneos suyos a quienes conocieran personalmente; y el libro sobre erotismo era una carga para cualquiera, aun despojado de sus ilustraciones francesas.

Sin embargo, no quiero hacer de estos recuerdos una historia de falsas aventuras supuestamente divertidas. Lo cierto es que de alguna manera he ido encontrando espíritus afines al mío que han aceptado llevarse a sus casas esos fetiches, a ocupar un lugar que restará espacio y oxígeno a los niños, pero que darán a los padres la sensación de ser los depositarios de un saber que en todo caso no es sino el repetido testimonio de la ignorancia o la ingenuidad humanas.

Mi optimismo me llevó a suponer que, al terminar estas líneas, comenzadas hace quince días, en alguna forma justificaría cabalmente su título; si el número de quinientos que aparece en él es sustituido por el de veinte (que empieza a acortarse debido a una que otra devolución por correo), ese título estará más apegado a la realidad.

EL DESTINO DE LOS LIBROS

LOS LIBROS tienen sus propios hados. Los libros tienen su propio destino. Una vez escrito —y mejor si publicado, pero aún esto no es imprescindible— nadie sabe qué va a ocurrir con ese libro. Puedes alegrarte, puedes quejarte o puedes resignarte. Lo mismo da: el libro correrá su propia suerte y va a prosperar o a ser olvidado, o ambas cosas, cada una a su tiempo.

No importa lo que hagas por él o con él.

Puede quedarse escondido y escrito en cifra en un desván y ser descubierto ciento treinta y dos años más tarde; estar en todas las vitrinas y en manos y en boca de todos y pasar al olvido inmediatamente después de tu muerte, cuando para la gente seas apenas un nombre o un fantasma, o ni tan sólo un fantasma; cuando hayas desaparecido y ya ninguno te tema o espere favores de ti; o ya no seas simpático y tu famoso ingenio no haga reír más a nadie, porque nadie estará ahí para reírse, ni contigo y ni siquiera de ti.

O al contrario, donde los dulces novios pasaban de largo agarrados de la mano sin dignarse echar una mirada a tu querido libro, del que sólo tú sabes el trabajo que te costó, el amor que le pusiste y las dudas que te inspiró sumiéndote en la desesperanza, la sensación de impotencia y el rencor; donde la buena gente distraída te ignoraba, ahora lo toma en sus manos incrédula ante tanta maravilla que antes ni sospechaba, lo paga y se lo lleva a su casa, habla de él con sus amigos, lo presta o no lo presta, según, subraya párrafos, y en la noche, no importa la hora, despierta a su esposa o esposo y le dice oye esto.

(Pero tú andas muy lejos. No puedes verlo ni oírlo porque tal vez ya estés muerto sin que de la gloria del mundo te haya tocado en vida ni esa alegre migaja.)

Ahora tu libro va debajo de los más extraños brazos y se halla en todas las mentes.

Calma; no sufras: mañana lo va a estar también y pasado mañana, y todos los días y los siglos venideros.

Resulta que los aplausos que recibió eran en realidad merecidos, y los premios que le dieron también y, como hoy, las cosas seguirán igual y hasta mejor: los niños de las escuelas irán el día de tu aniversario a la calle que lleva tu nombre, y el ministro dirá su discurso, mil quinientos años lejos, y podrás ver desde el lugar en que estés a aquellos seres extraños diciendo palabras en un idioma que ya no comprendes, y en un momento dado el ministro levantará la vista y el brazo y agitará su papel en la mano como saludándote y como diciéndote no te preocupes por tu mensaje, estamos contigo y te queremos mucho; mientras, los niños miraran asimismo hacia lo alto y se llevarán la mano a los ojos cubriéndolos no sabrás si del sol o de tu propio resplandor.

MILAGROS DEL SUBDESARROLLO

MI BIBLIOTECA es la Biblioteca, le gustaba decir al gran maestro dominicano Pedro Henríquez Ureña, hombre de libros que no quería tenerlos en su casa. Y los que amamos los libros sabemos por qué. En una ocasión quise deshacerme de quinientos de ellos. No pude, y ya lo he contado. En un libro, por supuesto, del cual hoy alguien querrá deshacerse. Envíelo a la Biblioteca de su barrio.

En los años de mi adolescencia, la Biblioteca de Guatemala fue también *mi* biblioteca. Tarde tras tarde acudí allí a leer libros que durante horas eran *mis* libros. La Biblioteca era tan pobre que sólo contaba con libros buenos. Constituyó una suerte para mí que su presupuesto fuera tan escaso que no podía darse el lujo de comprar libros malos, es decir, modernos. No era ése el reino de Hemingway ni de nadie que se le pareciera. De este modo, durante meses leí ahí el *Quijote* en los bellos volúmenes de la llamada Edición del Centenario, que preparó don Francisco Rodríguez Marín, por quien aprendí a gozar las notas de pie de página, la erudición, y, de paso, a odiar a don Diego Clemencín, la *boîte noire* de aquel sabio. La Biblioteca era tan pobre, pues, que en ella leí también, y amé, el *Oráculo manual* de Gracián en su primera edición, que un lento empleado le llevaba a su mesa de lectura al muchacho más o menos desharrapado que era yo entonces. Y todavía no me explico cómo eso era posible. Y cuando en mi insomnio recuerdo aquellos días, pienso con temor si aquel volumen continuará allí, y, en caso de que así sea, a qué se deberá el milagro.



Otros textos del autor

EL DECÁLOGO DEL ESCRITOR

Doce mandamientos para que cada uno escoja sus diez favoritos, de Lo demás es silencio

EDUARDO TORRES es un personaje ficticio que el escritor Augusto Monterroso inventó hace 40 años. A través de ese nombre Monterroso ha escrito sátira sobre el oficio de escritor. Eduardo Torres es irreverente, se equivoca a menudo, posee una amplia cultura, y su vida está narrada en la única novela que ha escrito don Tito: «Lo demás es silencio». El estilo de escritura de Torres es siempre burlón y sus textos están plagados de citas falsas que frecuentemente son absurdas. Don Tito insiste aún ahora, que Eduardo Torres existe en la realidad y que vive en la ciudad de San Blas, en México. Pero tal no ciudad ni siquiera existe.

Primero. Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre.

Segundo. No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, en la cual sin duda serás famoso, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia.

Tercero. En ninguna circunstancia olvides el célebre *dictum*: «En literatura no hay nada escrito».

Cuarto. 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.

Quinto. Aunque no lo parezca, escribir es un arte; ser escritor es ser un artista, como el artista del trapecio, o el luchador por antonomasia, que es el que lucha con el lenguaje; para esta lucha ejercítate de día y de noche.

Sexto. 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.

Séptimo. No persigas el éxito. El éxito acabó con Cervantes, tan buen novelista hasta el Quijote. Aunque el éxito es siempre inevitable, procúrate un buen fracaso de vez en cuando para que tus amigos se entristezcan.

Octavo. 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 estas dos únicas fuentes.

Noveno. Cree en ti, pero no tanto; duda de ti, pero no tanto. Cuando sientas duda, cree; cuando creas, duda. En esto estriba la única verdadera sabiduría que puede acompañar a un escritor.

Décimo. Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú. De vez en cuando procura que efectivamente lo sea; pero para lograr eso tendrás que ser más inteligente que él.

***Undécimo.** 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.

***Duodécimo.** Otra vez el lector. Entre mejor escribas más lectores tendrás; mientras les des obras cada vez más refinadas, un número cada vez mayor apetecerá tus creaciones; si escribes cosas para el montón nunca serás popular y nadie tratará de tocarte el saco en la calle, ni te señalara con el dedo en el supermercado.

El autor da la opción al escritor, de descartar dos de estos enunciados, y quedarse con los restantes diez.

DEL PERIODISMO Y LA LITERATURA^[4]

EN MI reciente visita a Guatemala con motivo del Doctorado Honoris Causa que la Universidad de San Carlos tuvo a bien otorgarme a principios de este año, mi amigo Augusto Enrique Noriega (a quien extraño aquí y ahora) me anunció que la Asociación de Periodistas de Guatemala (APG), consideraba la posibilidad de distinguirme a su vez con la concesión de la presea Quetzal de Jade Maya, que sólo fuera otorgada antes, me decía, al doctor Juan José Arévalo, maestro, filósofo, escritor y presidente de Guatemala durante el breve periodo democrático que vivió nuestro país a mediados de este siglo; a Miguel Ángel Asturias, autor de innumerables y brillantes obras que lo llevaron en 1967 al Premio Nobel de Literatura; al pintor Carlos Mérida, quien al venir a México en los años veinte se incorporó de lleno al gran movimiento pictórico mexicano; y al poeta, ensayista y crítico de arte Luis Cardoza y Aragón, cuya obra, sutil, incisiva y de resplandeciente originalidad resulta innecesario señalar en este México que lo recibió y tuvo siempre por uno de los suyos. Agradecí a mi viejo amigo y colega la noticia; pero, como es natural, la sola mención de aquellos nombres me hizo sentir, y así se lo manifesté, que era sólo debido a mi buena suerte y a la generosidad de los compañeros periodistas de la APG que yo podía verme favorecido con ese trofeo tan apreciado y significativo. Hoy aquel proyecto se vuelve un hecho concreto.

Me referí antes a mis amigos de la APG, periodistas-escritores, escritores-periodistas activos en las últimas décadas, décadas por demás difíciles para la

expresión del pensamiento libre y el ejercicio de la dignidad profesional en esa Guatemala nuestra tan acosada por regímenes, de adentro y de afuera, enemigos naturales de cualquier género de libertad, y más cuando esa libertad se ejerce en defensa de la justicia y de los intereses populares. Dije últimas décadas. Todos deseamos hoy que verdaderamente hayan sido las últimas. Por fortuna, las noticias más recientes confirman la esperanza de que las negociaciones de paz entre la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca y el gobierno del presidente Alvaro Arzú conviertan el anhelo de paz del pueblo guatemalteco en una firme realidad este mismo año, precisamente el próximo 29 de diciembre, como ha sido anunciado. Se verá así en el próximo futuro, en estas nuevas condiciones, qué somos capaces de hacer los guatemaltecos para construir una patria más justa, libre sobre todo de las enormes desigualdades económicas que han sido la característica negativa más notoria de nuestra vida como nación.

En este momento no puedo dejar de recordar que fue en un periódico de Guatemala, *El Imparcial*, en donde publiqué mis primeros intentos literarios, gracias a la buena acogida en él de periodistas que, no es de extrañar, eran al mismo tiempo poetas y escritores de primerísima calidad: César Brañas y Francisco Méndez, quienes junto a Joaquín Méndez hijo nos brindaron su apoyo entonces en forma desinteresada: no otra cosa que su entusiasmo y buena fe podía moverlos a publicar en el diario más importante del país las incipientes producciones de una nueva generación, la Generación del 40, como se la conoce históricamente, ansiosa de encontrar nuevas formas de expresión literaria, pero asimismo de implantar en Guatemala los ideales democráticos y antifascistas. Unos años más tarde fue también un periódico, *El Espectador*, fundado por un grupo de nosotros mismos en 1944, y contrarios al régimen que sucedió al del dictador Jorge Ubico, el involuntario causante de mi exilio y el de otros compañeros aquel año.

Se discute en estos días si existe una diferencia entre periodismo y literatura. Yo no sé si esa diferenciación deba hacerse, y no son éstos ni el momento ni el lugar de dilucidarlo; pero ¿qué fue Miguel Ángel Asturias sino a la vez un periodista y un poeta y un narrador extraordinario? ¿Quién fundó el periodismo moderno en Guatemala sino el poeta más grande de su época en nuestro idioma, Rubén Darío? ¿No fue periodismo lo que hizo toda su vida nuestro mayor prosista, Enrique Gómez Carrillo, periodismo que con el tiempo se convierte en literatura del más alto nivel?

En cuanto a mí, debo hacer una confesión personal: durante años he deseado secretamente escribir para los periódicos; pero sucede que cuando

trato de escribir un artículo de actualidad sobre un tema que me importa, le doy al asunto tantas vueltas en la cabeza, y me demoro tanto en resolver los problemas de forma y estilo que me presenta, que cuando por fin termino de escribirlo la actualidad de mi artículo se ha convertido en historia.

Queridos amigos Víctor Hugo de León y Alfonso Enrique Barrientos, que amablemente han venido desde Guatemala a entregarme este trofeo; Mario René Matute, que tanto ha contribuido a la realización de este acto que hoy tiene lugar en la casa que fue de ese gran patriota e internacionalista mexicano, don Isidro Fabela; Ana Luisa Valdés, directora de este Centro Cultural y que esta tarde nos ha acogido con simpatía y espontánea solidaridad, amigas y amigos todos: muchas gracias.

DISCURSO AL RECIBIR EL PREMIO NACIONAL DE LITERATURA MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

SEÑOR Ministro de Cultura, don Augusto Vela, Señora Helen Umaña, señoras y señores:

Dentro de algunos días de este mes de diciembre, concretamente el día 29, hará un año que tuve el honor y el privilegio de asistir en este mismo Palacio Nacional a un suceso de altísima significación histórica: la firma del Acuerdo Final de Paz entre el Gobierno de Guatemala y los dirigentes de la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, Carlos González, Pablo Monsanto, Rolando Morán y Jorge Rosal.

Jamás podré dejar de recordar la viva alegría y el entusiasmo con que vastos sectores del pueblo guatemalteco celebraban también ese acontecimiento a pocos meses de aquí, en el Parque Central: obreros, indígenas, campesinos, estudiantes y empleados, muchos de los cuales habían acudido un día antes al aeropuerto La Aurora para recibir con exclamaciones y gritos de júbilo a los miembros de la URNG cuando descendieron del avión especial que los reincorporaba a la legalidad y a su patria, y en el cual, quizá por una casualidad afortunada, tuve la ocasión de acompañarlos personalmente en su viaje desde la ciudad de México.

¿Como olvidar, tampoco, la emotividad que se apoderó de los testigos nacionales y extranjeros concentrados en el patio central de este Palacio, cuando el Presidente de la República, una vez consumado el acto protocolario de las firmas, abrazó a cada uno de aquellos dirigentes, poniendo así fin a una

guerra entre hermanos que había durado tantos años y costado tanto dolor y tantas vidas?

Con estos venturosos recuerdos de un pasado tan cercano que aún es presente, deseo recibir ahora el Premio Nacional de Literatura con que se me ha honrado este año, tal vez porque la consumación de aquel acontecimiento significó para mí el fin, que espero también definitivo, de un inquerido exilio prolongado por más de 42, a partir de 1954 y a raíz de la intervención norteamericana que canceló el proceso democrático alentado por nuestro pueblo durante una década de gobiernos legítimamente constituidos, a los que serví en el exterior con dedicación y lealtad.

Lejos de mí la idea de que ese exilio, ni ningún otro, ha sido un hecho plausible o meritorio. Soy plenamente consciente de que, en todo caso, el verdadero mérito fue el de aquellos compañeros, amigos y colegas que, debido a otras circunstancias del momento, y obedeciendo, o cumpliendo, sus propios destinos, permanecieron en Guatemala en años aciagos, y afrontando las condiciones políticas más adversas, a costa de la tranquilidad personal y la de sus familias, con la pérdida de mejores oportunidades para la realización de su trabajo y aun sería muy doloroso recordar en este momento nombres específicos y omitir injustamente otros —con el sacrificio de sus mismas vidas.

Mas no debo olvidar que éste es un acto literario y celebratorio. Yo no soy un político. En 1944 cometí actos políticos que me costaron ese exilio de que se habla; y hoy los volvería a cometer como cuando en nuestro país era pecado hacerlo. Pero desde entonces —aquellos años que compartí con excelentes jóvenes pintores, músicos, poetas, periodistas y escritores de la llamada Generación del 40— mi existencia estaba encaminada a algo carente por completo de importancia: el emborronamiento de cuartillas, cuartillas que con suerte se fueron convirtiendo en libros, en libros que, con más suerte todavía, espíritus generosos, como sucede aquí y ahora, se empeñan en considerar dignos de ser premiados dentro de esta gran literatura nuestra, de la que no pocas obras han merecido pasar a formar parte del acervo literario universal, para confirmar lo cual bastaría mencionar, entre otros, los nombre de Landívar, de Gómez Carillo, de Arévalo Martínez, de Asturias, de Cardoza y Aragón (a los que sin duda se han unido ya algunos en el presente y seguirán uniéndose en el futuro) y que yo me complazco siempre en ver presidida por el genio de José Batres Montúfar.

Alguna vez me atreví a decir, y lo dije con toda sinceridad, que mi máxima aspiración como escritor estribaba en ocupar algún día media página

de un libro de escuela primaria de mi país. No sé por qué, y perdónenme, pero con todo esto siento que lo voy logrando.

Muchas gracias.

Martes 2 de diciembre de 1997

DISCURSO AL RECIBIR EL PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS DE LAS LETRAS 2000

MAJESTAD ALTEZA

Señoras y señores:

Deseo, ante todo, dar las más cumplidas gracias al honorable Jurado que me concedió este Premio Príncipe de Asturias de las Letras, correspondiente al año 2000. Sin su benevolencia, por no decir su valentía, no estaría yo hoy en situación que tanto me honra, ni junto a tan destacados artistas, hombres de ciencia, dignatarios y académicos de diversas nacionalidades, igualmente premiados, a quienes saludo con mi admiración y respeto.

En la prensa de estos días se ha dicho que en mí se premiaba no sólo a un escritor centroamericano, sino también un género literario, el cuento, un género que ha venido siendo relegado por las grandes editoriales, por algunos críticos, y aun por los mismos lectores. Pues bien, no tiene nada de extraño que así suceda. Las leyes del mercado son inexorables, y no somos los escritores de cuentos ni los poetas —hermanos en este negativo destino— quienes vamos a cambiarlas. Pero como decía el Eclesiastés refiriéndose a la Tierra, generación va y generación viene: mas el cuento siempre permanece.

Como quiera que sea, es cierto que prácticamente toda mi obra ha consistido en el acercamiento a dos especialidades hoy alejadas de los reflectores y el bullicio, si bien nada modestas en cuanto a su prosapia: el cuento y el ensayo personal, variando en ocasiones de tal manera sus formas y sentido que algunos comentaristas hablan, refiriéndose a aquella, de

transposición de géneros, cuando no de invasión de unos a otros, lo que vendría a dar un nuevo sesgo a nuestros acostumbrados modos de expresión literaria. Algo se ha dicho también de la brevedad en esta obra, y, como si lo anterior fuera poco, del humor y la ironía en ella, haciendo que yo me pregunte: ¿de verdad cabrá todo eso en el reducido espacio que ocupa? Bueno, el campo de la literatura es tan amplio que en él caben hasta las cosas más pequeñas.

No he pretendido nunca erigirme en defensor del cuento común, o del cuento brevísimo, ni mucho menos en detractor de las novelas, cortas o largas, que me han deleitado y enseñado tanto desde Cervantes a Flaubert y Tolstoi y Joyce; es más, en diversas ocasiones he confesado que aprendí a ser breve leyendo a Proust. El cuento se defiende solo. Por otra parte, no soy un teórico, y sé que a pesar de innumerables tentativas de definición aventuradas por los que saben, hoy día es un problema insoluble establecer lo que constituye un cuento. No obstante, ciertos cuentistas aún no se han enterado de su evolución, y al escribirlos todavía siguen el cumplimiento de antiguas reglas, como aquella de la exposición, el nudo y el desenlace, cuando no la del final sorpresivo; y hay quienes piensan con honestidad que el cuento es un género intrascendente y entonces los escriben —declaran—, a manera de descanso entre su verdadera labor creativa, es decir, sus importantes novelas. Y tampoco seré yo quien trate de sacarlos de esta idea. La verdad es que en este idioma nuestro basta pensar hoy en Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti o Julio Cortázar para formarse una idea de lo lejos que estamos ya del cuento convencional.

En 1992 Bárbara Jacobs y yo publicamos en España una *Antología del cuento triste*. Toda vez que la tarde en que lo escribimos estábamos más bien taciturnos, nos permitimos aseverar en el prólogo: «La vida es triste. Si es verdad que en un buen cuento se encuentra toda la vida, y si la vida es triste, un buen cuento será siempre un cuento triste». No pocos reaccionaron en contra de este pensamiento tan claramente melancólico; y yo no sé si la vida es triste para todos —cosa que dejo a los expertos—; pero se da la circunstancia de que los cuentos que escogimos, casi al azar de nuestras respectivas memorias, no sólo son tristes de verdad sino que resultaron ser obra de algunos de los mejores y más profundos escritores del último siglo y medio, como lo pueden ser desde Herman Melville y William Faulkner, o Leopoldo Alas, «Clarín», hasta Salarrué y Juan Rulfo, pasando por James Joyce, Thomas Mann y Corrado Alvarado, quienes retrataron vívidamente el hondo dramatismo que encierran las existencias cotidianas de hombres y

mujeres de cualquier país, pobre o rico, del centro de Europa y del centro de América, a través de este género, que en sus breves dimensiones y su aparente humildad recoge la vida con penetración, verdad y belleza.

Quisiera considerar también este Premio un reconocimiento a la literatura centroamericana, de la que, guatemalteco, formo parte. Centroamérica, como bien pudiera haber dicho Eduardo Torres, ha sido siempre vencida, tanto por los elementos como por las naves enemigas: me refiero a los desastres naturales de los últimos años, y a los económicos y políticos a que nos han sometido los intereses de poderosas compañías extranjeras productoras de ese fruto por el que nuestros países son llamados repúblicas bananeras. Pero es mi deber señalar una vez más que a lo largo de los siglos no ha sido sólo plátano lo que producimos. Recordaré que nuestros ancestros mayas, refinados astrónomos y matemáticos que inventaron el cero antes que otras grandes civilizaciones, tuvieron su propia cosmogonía en lo que hoy conocemos con el nombre de Popol Vuh, el libro nacional de los quichés, mitológico y poético y misterioso; a Rafael Landívar, autor de la *Rusticatio mexicana*, el mejor poema neolatino del siglo XVIII; a José Batres Montúfar, cuentista satírico en verso, cuyas octavas reales vienen en línea directa de Ariosto y de Casti y cierran brillantemente la narrativa mundial en esta estrofa; y, por último, para no acercarme peligrosamente a nuestro tiempo, a Rubén Darío, renovador del lenguaje poético en español como no lo había habido desde los tiempos de Góngora y Garcilaso de la Vega.

Tres herencias, la indígena, la latina y la española, que la mayoría de los escritores centroamericanos, estoy seguro, tratamos de merecer, pero también, ¿por qué no?, de mantener y acrecentar con dignidad y decoro.

En un momento de optimismo manifesté hace algunos años, en ocasión parecida a ésta, que mi ideal último como escritor consistía en ocupar algún día en el futuro media página en el libro de lectura de una escuela primaria de mi país. Acaso esto sea el máximo de inmortalidad a que pueda aspirar un escritor. Estoy seguro de que haber sido merecedor de este Premio Príncipe de Asturias de las Letras, contribuirá en gran medida a que aquel deseo, más vanidoso de lo que parece, se convierta en realidad.

Muchas gracias.

Oviedo, 27 de octubre de 2000

DISCURSO DE AGRADECIMIENTO POR EL PREMIO HONORIS CAUSA OTORGADO POR LA UNIVERSIDAD DE GUATEMALA

AMIGAS Y AMIGOS:

Es con gran satisfacción y con inmensa gratitud como me presento aquí esta tarde para recibir el título de *Doctor Honoris Causa* que la Universidad de San Carlos de Guatemala ha tenido a bien otorgarme, dando muestras de ilimitada generosidad hacia mi persona. Mi agradecimiento a los miembros del Consejo Superior Universitario de esta ilustre Universidad que decidieron tal distinción en mi favor tampoco tiene límites.

Cerca de cincuenta y dos años han transcurrido desde aquel día de septiembre de 1944 en que con mi compañero de letras, Francisco Catalán, y custodiado por funcionarios de la Embajada mexicana, crucé la frontera entre Guatemala y México rumbo a un exilio forzoso, impuesto por las circunstancias revolucionarias que nuestro país vivió en aquel año que, por cierto, iba a convertirse en un parteaguas histórico de enorme significación, como se demostraría más tarde, no sólo para Guatemala sino también para nuestras patrias grandes: Centroamérica e Hispanoamérica en su conjunto.

Eran los días finales de la guerra mundial contra el fascismo, y de la esperanza de los pueblos sustentada en aquella inmensa batalla por la libertad que se libraba con la mira puesta en la conquista de una vida verdaderamente digna para todos. En sus modestas proporciones, en la lucha contra el régimen opresivo del dictador Jorge Ubico, vale decir contra los fascistas locales, el pueblo de Guatemala se levantó asimismo con valor y fortaleza moral, en un

movimiento de rebeldía que, correctamente interpretado por sus visionarios dirigentes de entonces, dio por resultado un nuevo cuerpo legal e institucional que nos rigió durante los sucesivos regímenes democráticos del doctor Juan José Arévalo Bermejo y del coronel Jacobo Arbenz Guzmán, este último, viene al caso recordarlo, honrado hace apenas unos meses, en la oportunidad de la repatriación de sus restos, con un Doctorado *Honoris Causa* póstumo conferido por esta dignísima Universidad. «Diez años de primavera en el país de la eterna tiranía» llamó en su momento a ese importante periodo de nuestra historia aquel otro gran guatemalteco que en vida recibió también de nuestra Universidad ese merecido honor, el gran poeta, ensayista y hombre íntegro, mi amigo de muchos años y desvelos compartidos en el exilio mexicano, Luis Cardoza y Aragón.

Múltiples son las actividades que el proscrito, el refugiado, el exiliado en general, ha de desempeñar una vez fuera de su patria, alejado de sus hábitos y costumbres, de sus familiares y amigos, de sus nubes, sus ríos y barrancos de la infancia y la primera juventud. ¿Cuál camino adoptar, cuál seguir en el duro trance de emprender una nueva existencia en suelo ajeno? Cualquiera exiliado sabe que en numerosas ocasiones esto lo determina el azar, esa combinación de factores diversos e imprevistos que en un momento dado deciden un destino. Pero cualesquiera que hayan sido esos nuevos llamados, esas inesperadas puertas que se me abrían (por todas las que se me cerraban), esas urgentes tentaciones, yo puedo decir ahora que, por lo que a mí hace, al salir de Guatemala llevaba claro ya el signo al que, mal que bien, con múltiples fallas y alguno que otro acierto, fui y he sido invariablemente fiel: el signo de escritor, de escritor guatemalteco, que desde el despertar de mi conciencia sentí como el destino al que debía entregarme. Y creo que es esa fidelidad a una vocación y a una patria la que hoy generosamente premia en mí la Universidad de San Carlos al otorgarme esta generosa distinción, que sólo así creo merecer.

Y así ha sido. No ha habido nada en mi larga y azarosa existencia por esos mundos ásperos o amables, por esas otras latitudes acogedoras y a veces hasta sutilmente lisonjeras; no ha habido nada, repito, que me haya inducido a olvidar que fue precisamente aquí, alrededor de este edificio, en la Biblioteca Nacional, dirigida entonces por nuestro gran narrador y poeta Rafael Arévalo Martínez, en donde por primera vez me sumergí en la lectura y el estudio de los clásicos de nuestro idioma, Garcilaso de la Vega, Gracián, Quevedo, encabezados siempre por Miguel de Cervantes; en un establecimiento comercial de la Novena Avenida Norte, llamado Carnicería Central, en que a

escondidas de mis patrones pero con la complicidad de un jefe comprensivo, don Alfonso Sáenz, quien me regaló las obras completas de William Shakespeare en doce tomos que aún conservo, y me indujo a leer a Juvenal, a Lord Chesterfield y a Víctor Hugo, cuyas grandes novelas me abrieron los ojos a las injusticias sociales de todos los tiempos y todos los países; y en un salón de billar (los caminos de la vocación son inescrutables) llamado Santa Rosa, aquí cerca, en la Octava Calle, regenteado por don Domingo, un hombre amable y risueño que me hablaba de poesía, cosa que le vendría de sangre, pues se declaraba descendiente de ese personaje orgulloso y triste de nuestra literatura, Domingo Estrada, poeta amigo de José Martí y traductor celebrado, como todos sabemos, en el poema «Las campanas», de Edgar Allan Poe, en el que yo volvía a encontrar el enorme valor que en este oficio tienen el ritmo y el sonido de las palabras, como el propio Poe sabía y proclamaba. Nada me llevó a olvidar que en estos mismos alrededores me movía con mis entrañables compañeros de Generación: el inquieto Guillermo Noriega Morales, que escribía cuentos llenos de imaginación y malicia, con quien yo estudiaba latín para algún día poder leer en este idioma a Horacio con su «*Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*», pero sobre todo a nuestro Rafael Landívar con su melancólica invocación a Guatemala: «*Quam juvat, alma, tuas animo pervolvere dotes, / temperiem, fontes, compita, templa, lares*», que su definitivo exilio le dictó en Bolonia, y que desde entonces conservo en mi memoria como un tesoro; el polifacético Carlos Illescas, que en la sala de su casa de La Parroquia nos daba a escuchar ciertos domingos la Novena Sinfonía de Beethoven, no sin antes advertirnos que la grabación, dirigida por Wilhelm Mengelberg, duraba una hora exacta, y me prestaba *La montaña mágica* de Thomas Mann, esto sin advertirme que su lectura duraría toda la vida; el siempre enamorado Otto-Raúl González, que al mismo tiempo que me daba a leer la primera versión de su obra maestra *Voz y voto del geranio*, me transmitía personalmente algunas de las lecciones de Derecho que le impartían en esta misma Universidad, principalmente las contenidas en un volumen de *Derecho Romano* preparado por su maestro, el novelista Flavio Herrera, en el que aprendí para presumir el extraño sustantivo «usucapio», el más extraño verbo «usucapir», y el principio *suum qui que*, «a cada quien lo suyo»; en fin, otros cercanos compañeros de la Generación del cuarenta, de la que tan orgulloso me he sentido siempre: poetas, músicos, pintores y escultores a quienes he dejado de ver, mas no de querer y recordar, pero cuya mención personal aquí haría una lista que excedería los límites que el tiempo impone a estas breves palabras.

La fidelidad, pues, a aquella vocación y a estos recuerdos ha sido invariable en mí a lo largo de cinco décadas de destierro, de aprendizaje y de algunas modestas realizaciones en el campo de la literatura, que firmemente adopté como oficio a raíz de la publicación de mis primeros trabajos en el hoy desaparecido diario *El Imparcial*, que me acogió a través de los inolvidables César Brañas, Joaquín Méndez, Francisco Méndez y Manuel Eduardo Rodríguez, *El Pájaro*; y en la revista *Acento*, que mis compañeros de generación y yo fundamos en 1942 junto con el brillante poeta y ensayista, nuestro querido amigo Raúl Leiva, lamentablemente fallecido años más tarde durante su exilio mexicano y en el mejor momento de su fecunda carrera literaria, que abrazó con pasión y denuedo.

Aun cuando al cruzar aquella frontera en 1944 yo iba ya lo que se podría decir formado, es un hecho cierto que el aprendizaje del oficio de escritor no termina nunca. Así, fue necesario que pasaran otros quince años de intentos constantes, de innumerables lecturas y experiencias, para que yo me decidiera a entregar a la Universidad Nacional Autónoma de México (a la que me incorporé de diversas maneras desde mi primera llegada a aquel generoso país), a petición de mi gran amigo mexicano Henrique González Casanova, los originales de mi primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, parte de cuyo contenido había yo venido publicando en forma por demás dispersa en el tiempo y en el espacio.

Enfrenté un nuevo exilio involuntario que duraría dos años en la república de Chile, cuando renuncié a mi cargo diplomático en Bolivia, al momento que el gobierno de los Estados Unidos decidió en 1954 derrocar el gobierno legítimamente constituido de Jacobo Arbenz Guzmán, y acabar de un solo golpe con el intento democrático y con las aspiraciones de una vida más justa para nuestras mayorías indígenas, y para los trabajadores guatemaltecos en general, de la ciudad y del campo. Y, de paso, para cuantos hubieran entregado su saber y sus mejores esfuerzos en favor de esta causa. En mi cuento «Mr. Taylor», que como protesta escribí y publiqué en aquellos días en el diario *El Siglo* de Santiago de Chile, y que más tarde incluí en aquel mi primer libro, quise dejar un modesto testimonio literario de mi repulsa a esta intervención injustificada y brutal, así como a los métodos usuales de la penetración imperialista en nuestros países.

De vuelta a un renovado exilio en México, en 1956, hasta los presentes días, y en cumplimiento de aquel destino, o quizá sólo vocación, he sido lo suficientemente afortunado como para encontrar ocupaciones decorosas que me permitieran cumplirlo, o llevar adelante. Es así, y con mucho de suerte

también, como al cabo de estos años he podido publicar la totalidad de mis libros en México, en España y en países de otros idiomas, una obra de toda la vida que, con sincera humildad, espero que no desmerezca demasiado dentro de la gran tradición literaria de que los guatemaltecos somos dueños, esa tradición que viene desde el lejano pero cada vez más cercano *Popol Vuh*, y pasa por la pluma (propriadamente dicha) del conquistador y fundador Bernal Díaz del Casillo, a quien ya Gómez Carrillo llama paisano; por los incomparables hexámetros latinos de la *Rusticatio mexicana* de nuestro padre Rafael Landívar; por la prosa chispeante y la observación aguda de Salomé Jil, José Milla; por los elaboradísimos, perfectos, insuperables e insuperados endecasílabos que componen las octavas reales de las *Tradiciones de Guatemala*, de nuestro gran satírico José Batres Montúfar; las incomparables crónicas maestras para todo el ámbito de nuestro idioma, idioma al que, como Rubén Darío en el verso, contribuyó en forma decisiva a instalar en la modernidad de Enrique Gómez Carrillo; para llegar de lleno a nuestro atribulado siglo xx con el *Ecce Pericles*, los poemas y *El hombre que parecía un caballo*, modelo precursor de indagación psicológica, de Rafael Arévalo Martínez; a la penetración en nuestra alma indígena en *Hombres de maíz*, y de la otra en *El señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias; y la inquietante y certera lucidez de la poesía y los ensayos de Luis Cardoza y Aragón, para citar sólo nuestras más altas cumbres y para ocuparme únicamente de autores fallecidos. En conversaciones, en la cátedra, en foros internacionales, no he dejado nunca de señalar la gran riqueza literaria, las firmes bases con que históricamente contamos los escritores guatemaltecos, centroamericanos en general. ¿Habrá alguien que con una tradición así se pierda? Estoy seguro de que esta tradición se prolonga en la actualidad gracias a la imaginación y el talento de tantos narradores y poetas de nuestros días, la probable presencia aquí de algunos de los cuales me impide mencionar nombres para no parecer adulador, o herir su modestia, pero en cuyos espíritus y en cuyas obras estoy seguro de que Guatemala tiene asegurada la continuidad de una siempre viva línea de originalidad, fuerza e ingenio literarios.

Debo concluir.

A grandes rasgos, y en forma por demás desordenada, he esbozado las dos grandes corrientes de nuestra vida nacional: la de los acontecimientos sociales de este medio siglo que han marcado nuestra historia con sangre, dolor y pérdida de valiosas vidas de dirigentes y hombres y mujeres comunes tanto en el interior como en el exilio (es decir, vida vivida por nosotros mismos, con grandes realizaciones y duras derrotas, producto esto último de la abierta

intervención extranjera); y aquella otra existencia, más silenciosa, discreta y sólo aparentemente más tranquila, de los servidores de la literatura y la cultura en general. ¿Quién puede decir la cantidad de sacrificios en vidas y de toda índole que el pueblo de Guatemala ha tenido que hacer para recuperar la práctica y el sentido de la justicia y la democracia que comenzó a vivir en la década del '44 al '54? En los últimos días se ha anunciado por todos los medios que las partes en conflicto durante los últimos treinta y cinco años están a punto de lograr un acuerdo de paz justo y duradero. En esta significativa ocasión, hago votos por que este anhelo, sin duda mayoritario, se convierta en una firme realidad para bien y ventura del pueblo entero de Guatemala. Y aquí, y para terminar, por ningún motivo puedo ni quiero dejar de mencionar a los servidores de la enseñanza en todos sus niveles, desde maestros de escuela hasta profesores y catedráticos universitarios, que en las últimas y cruciales décadas han servido con solicitud y eficacia a su pueblo, el pueblo guatemalteco, no exclusivamente en la labor educativa, que al fin y al cabo sólo sería su deber como tales, un alto y noble deber por cierto, sino con su constante valor cívico en los días más difíciles de la defensa de la dignidad ciudadana, y aun, cuando así se lo ha exigido su sentido de la abnegación, con la ofrenda de sus propias vidas. A todos ellos, y a esta gran Universidad, muchas gracias.

IMAGINACIÓN Y REALIDAD

HACE muchos años publiqué por primera vez en un periódico mexicano un cuento muy breve en el que se relata la muerte de cierto fraile español, Bartolomé Arrazola, que en Guatemala, a principios del siglo XVI, trata de engañar a los indígenas mayas mediante el socorrido truco de hacerles creer que tiene poderes sobrenaturales, y que si intentan matarlo hará que el sol «se oscurezca en su altura».

Cuando los indígenas lo sacrifican ante un altar, el sol en efecto se oscurece, sólo que durante el largo sacrificio uno de los indígenas lee en voz alta las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices.

Como se ve, se trata de un cuento que quiere ser reivindicatorio de la ciencia y el saber de los antiguos mayas, primitivos pobladores de mi país, ciencia y saber que la Iglesia, seguidora de la Conquista, vendría a poner en jaque.

Publiqué el cuento hace cerca de cuarenta años, y algunos de sus lectores lo celebraron entonces con una sonrisa de complacencia, y hasta con muestras de regocijo por el trágico fin de mi ocurrente fraile, quien en vano había pretendido engañar a los habitantes de Guatemala con una estratagema quizá aplicable ante una tribu de cualquier otro pueblo, pero que difícilmente tendría éxito frente a aquella comunidad de matemáticos y consumados astrónomos.

Cada año, cada día transcurrido desde la primera publicación de mi cuento —debo admitirlo— me han ido enseñando que imaginación y realidad son términos con frecuencia opuestos, y que es más fácil hacer triunfar a alguien en tres minutos de buenos (o malos) deseos que en quinientos años de realidad.

Y esta es la historia.

En efecto, en las décadas iniciales del siglo XVI, cuando el joven Carlos Quinto trataba de consolidar el imperio europeo —y para entonces en buen parte americano— lo que en ese tiempo era ya Guatemala se encontraba poblado por esta raza de matemáticos y astrónomos que se habían dado el lujo de inventar el cero, de predecir con absoluta precisión fechas de eclipses solares y lunares, y de registrar todo esto en códices y estelas y monumentos de belleza un tanto incomprensible para nosotros aun el día de hoy, cuando, queriendo exaltar esa belleza todavía recurrimos al expediente un tanto absurdo, un tanto pobre, de compararla con lo que lograron los antiguos griegos.

Pero una es la imaginación y otra la realidad.

Cuando los primeros europeos llegaron a Guatemala los minuciosos astrónomos mayas habían estado allí, y allí había florecido sus grandes artistas; pero estos mismos eran ya sólo un recuerdo. Y tal vez tan sólo el recuerdo de un recuerdo, como el día de hoy son tan sólo un recuerdo, si bien se ve, sus remotos colegas griegos, similares en genio y destino.

Sin embargo, los mayas de carne y hueso, herederos de ese luminoso pasado, sí estaban allí a principios del siglo XVI, como lo siguen estando hoy, cerca de quinientos años después, a fines del siglo XX. El *Popol Vuh*, su libro sagrado, no era todavía un libro sino tan sólo un susurro apenas audible que pasaba de oído en oído, de memoria en memoria, y habría de ser otra especie de fray Bartolomé quien no lo revelara.

Y uno puede preguntarse: ¿qué ha ocurrido con unos y otros, conquistadores y frailes y conquistados, durante estos cinco siglos, en ese diminuto territorio, casi invisible en el mapa, que se sigue llamando Guatemala? Los unos y los otros, ¿han dejado de emitir, unos su estruendo, otros su prédica, otros su canto? ¿Han callado en algún momento? ¿En algún momento se han dado tregua? Es evidente que no, aunque con frecuencia lo olvidemos, aturridos por estruendos aún más fuertes o por la indiferencia de un mestizaje dudoso, en tanto que la voz de los mayas sin mezcla de hoy se encuentra acallada, o persiste, con las voces de los animales, del viento, de los ancestros, opacas o claramente distinguibles en la profundidad de aquella

selva poderosa que en mi imaginación y sólo en el papel atrapó hace cuatro siglos y medio a fray Bartolomé Arrazola y su malicia más bien ingenua.

Dije un mestizaje dudoso.

Tal vez los opresores vengan en línea directa del sanguinario Pedro de Alvarado, conquistador sin más, quien siendo preguntado, después de la caída por la moriría, qué le dolía más, contestó: el alma; pero quizá procedan también del conquistador con más, el capitán Bernal Díaz del Castillo, quien viejo de no sé cuántos años tomó un día la pluma en Guatemala, ciudad que había fundado, y escribiendo su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* se convirtió en nuestro primer narrador y en el inventor, sin proponérselo, del realismo mágico, de lo real maravilloso.

Tampoco sospecho mestizaje alguno en el jesuita Rafael Landívar, autor guatemalteco, en Bolonia y en el siglo XVIII, del último gran poema en hexámetros latinos, en la línea de Virgilio, la melancólica *Rusticatio mexicana*; ni en nuestro gran cuentista en verso, el triste José Batres Montúfar, quien a mediados del siglo XIX compuso sus *Tradiciones de Guatemala* (con abiertos homenajes al abate italiano Giambatista Casti y al Byron autor del *Don Juan*) y en prodigiosas octavas reales que fueron y son en nuestro idioma, y probablemente también en cualquier otro idioma, la última muestra válida de lo que podía hacerse en el arte de narrar con esa milagrosa estrofa usada lejanamente por Bocaccio y llevada a su máxima expresión por Ludovico Ariosto; ni, otro siglo después, en Miguel Ángel Asturias, quien, dueño de su *Popol Vuh* y formado en la cultura francesa, trata de recuperar en *Hombres de maíz* —su máximo experimento de lenguaje— el alma maya de los indígenas guatemaltecos de ayer, de hoy y de siempre; ni en Luis Cardoza y Aragón, heredero asimismo del *Popol Vuh* y a la vez de ese otro mundo mágico, el mundo del surrealismo, quien ha podido decir memorablemente que la poesía es la única prueba concreta de la existencia de Dios.

Opresores y oprimidos a través de cinco siglos; conquistadores de espada, de cruz y de pluma, todo mezclado.

Hoy los mayas, viejos enamorados del firmamento, siguen allí, sin ser conquistador ni conquistar a sus presuntos conquistadores, como se dice que los griegos hicieron con los romanos. Puros, sin mezcla, conservando sus idiomas y preservando sus creencias, atacados y defendidos con las armas, con el catecismo y con la pluma por lo peor y lo mejor de Guatemala y, como se ve en el libro de uno de ellos, Rigoberta Menchú, comunicándose aun espiritualmente con los animales domésticos y los animales salvajes, con las

plantas, con la tierra, a la que piden perdón cada vez que han de abrir un surco en ella; y, por último, como el padre de esta misma Rigoberta Menchú, quien hace apenas diez años murió quemado junto a otros veinticinco de ellos, en la embajada de España en Guatemala, en donde simbólicamente buscaron refugio y en donde fueron alcanzados por el fuego de sus propios compatriotas, indígenas y no indígenas.

Quinientos años de dialéctica entre España, Europa y América, una dialéctica de espadas, de letras, de oraciones y de balas, desde que fray Bartolomé Arrazola, un ser imaginario, fue vencido en la hoja en blanco, en la que todo se puede; es decir, en la imaginación, no siempre parecida a la realidad.

Octubre de 1996



Entrevistas

«NO SÉ CÓMO SE HACE UN CUENTO»

AUGUSTO MONTERROSO repite con frecuencia de sí mismo que es «tan chiquito que no le cabe la menor duda». Tampoco demasiadas certezas. Por ejemplo, sí cree en la literatura como arte y en la política como acción. En sus amigos, muchos de ellos jóvenes escritores que le reconocen como maestro. En la brevedad a la hora de contar una buena historia. Acaso por todo ello, pasado mañana recibe el premio Príncipe de Asturias de las Letras en reconocimiento además a su «ejemplar trayectoria y la extraordinaria riqueza ética y estética de su obra».

A pesar de saberse enemigo acérrimo de las entrevistas, Augusto Monterroso (Tegucigalpa, 1921) se presta a conversar con la paciencia y el ingenio del mejor de sus personajes. Conoce el periodismo y sus prisas, e incluso confiesa haber sentido tentaciones de escribir en Prensa sobre asuntos de actualidad. Sin éxito. Cuando lo ha intentado ha revisado tanto lo escrito que al acabar era ya más historia que actualidad. Pero hoy la actualidad es él. Está a punto de llegar a España junto a su esposa, Bárbara Jacobs, con la que preparó la Antología del cuento triste.

—Esta semana recibe el premio Príncipe de Asturias de las Letras. ¿Puede anticiparnos el contenido de su discurso? ¿Qué le parece recibir un premio que han obtenido Juan Rulfo, Uslar Pietri, Vargas Llosa o Carlos Fuentes?

—Preferiría no hacerlo, por respeto a quienes lo tendrán que escuchar en la ceremonia de entrega. En cuanto a lo segundo, por supuesto que me siento

muy contento y honrado de unir mi nombre al de estos grandes escritores y amigos míos. Es el reconocimiento a tantos años de persistencia literaria.

Cuestión de temperamento

—El ganador del año pasado fue Günter Grass, con el que comparte usted una evidente preocupación por la ética, por el hombre de nuestro tiempo, pero ¿cree que aún es necesario que el escritor tome partido o la literatura debe permanecer al margen? ¿Debería ser útil en la lucha política?

—Pienso que todo escritor es libre de involucrarse o no en los problemas del hombre de su tiempo, vale decir en la política. Es cuestión de temperamento, hasta de vocación. Y ha habido escritores que han puesto su vida y su obra al servicio de las causas en las que han creído, con admirable espíritu de sacrificio. Yo, en lo personal, he hecho un deslinde entre literatura y política y pretendo no mezclarlas: la literatura como arte y la política como acción. Siempre lo tuve muy claro y la acción la ejercí en la clandestinidad y en las calles luchando abiertamente contra la tiranía que me tocó vivir; pero cuidé mucho no confundir esto con mi vocación literaria. En ocasiones la tentación fue muy fuerte y escribí cosas con determinado tinte político; pero me ocupé de que en todo caso en esos escritos predominara el valor artístico sobre el político.

—La literatura iberoamericana parece estar en un gran momento: ¿Tienen razón los que afirman que asistimos a un nuevo boom? ¿Cuáles son los autores jóvenes latinoamericanos que lee?

—La literatura latinoamericana ha estado siempre en un gran momento; pero existe la desdichada circunstancia de que el éxito, como producto de la desaforada comercialización que se desató durante el último medio siglo, hace que se conozca muy poco a una gran cantidad de autores tan excelentes que todo se les dificulta. Es un pecado de nuestra época. En cuanto a los escritores jóvenes actuales, resulta que muchos son amigos míos y no podría mencionar a unos sin dejar de lado injustamente a otros igualmente destacados.

Apasionado de los clásicos, a los que se aficionó a muy temprana edad, ha reconocido que: «El joven les puede agarrar el gusto acercándose a ellos. Yo lo tuve que hacer por necesidad, porque no tenía dinero, era de una familia que había sido acomodada, pero se convirtió en pobre. Viví una infancia con muchas dificultades económicas y tuve que trabajar desde los dieciséis años

en trabajos muy duros; no estudié una carrera universitaria, me eduqué solo. Eso me llevó a la biblioteca, que como toda biblioteca pobre sólo tiene libros buenos. No me quedó otra que aficionarme a ellos. Ahora lo veo como una suerte, pero casi también como una maldición, porque nunca he podido dejar de leer los clásicos; otros no me satisfacen mucho. Hago el esfuerzo, porque tengo que ponerme al día, pero vuelvo a lo que más me gusta. Claro que hay una gran literatura, Baudelaire en Francia, o James Joyce en Inglaterra, pero resulta que esos también son clásicos aunque en otra época».

Géneros favoritos

—Ha cultivado el cuento, la fábula, el ensayo, pero ¿cuál es su género favorito? ¿Por qué salta tanto de un género a otro?

—Ésos son mis tres géneros favoritos, pero en la actualidad me he dedicado más al ensayo, el ensayo personal, se entiende, aquel en que se toma un tema cualquiera y uno expresa en él su pensamiento (cuando cree tenerlo) y hasta sus emociones en ese momento, pero sin ánimo de demostrar nada ni de convencer a nadie sobre cualquier punto. Lo prefiero por libre y porque no está de moda. En el pasado salté de un género a otro, pero ahora estoy firmemente en éste y un tanto en el de las memorias, que trabajo a ratos.

Secretos del buen cuento

—Decía Faulkner que el fin del escritor es reducir la esencia de la vida a una frase: ¿cree que lo ha conseguido?

—Y parece que Faulkner lo logró precisamente con esa frase.

—Y Monterroso, con el cuento más breve del mundo, «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí», que ha dado pie a más de una anécdota, desde la de la admiradora que «iba por la mitad» a la de las metamorfosis sufridas por el animal. Así, Vargas Llosa, al citarlo, lo transformó en unicornio, y Carlos Fuentes, en cocodrilo. Aunque también ha habido quien lo ha convertido en hipopótamo, rinoceronte y dragón, algo que divierte enormemente al escritor guatemalteco, nacido en Honduras por azar.

Maestro del cuento breve, Monterroso explica lo de la necesaria brevedad de la mejor manera. Obligada, en su caso, pues se trata de un relato titulado «Brevedad»: «Con frecuencia escucho elogiar la brevedad, yo mismo me

siento feliz cuando oigo repetir que lo bueno, si breve, dos veces bueno. Sin embargo en la sátira 1, Horacio se pregunta o hace como que le pregunta a Mecenas, por qué nadie está contento con su condición, y el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. Recuerdan ¿verdad? 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.»

—¿Cuáles son los ingredientes de un buen cuento?

—Una acción, por mínima que sea; todo lo demás son imponderables que pueden desatar teoría tras teoría para al final llegar a la conclusión de lo que no sabemos.

El arte verdadero

—¿Qué cree que le dirían sus personajes si le salieran al paso, se quejarían como en uno de sus relatos en el que los criticados visitan un día a un Fabulista para quejarse «de él (fingiendo alegremente que no hablaban por ellos sino por otros), sobre la base de que sus críticas no nacían de la buena intención sino del odio. Como él estuvo de acuerdo, se retiraron corridos»?

—Los de Pirandello se le quejaban; es probable que ningún personaje esté contento con la forma en que se le trata. Como en la vida misma.

—Dice que un buen cuento siempre será un cuento triste: ¿Tiene razón Sábato cuando asegura que el arte verdadero siempre es trágico?

—La mayoría de los buenos cuentos son tristes; pero el arte verdadero nunca es trágico sino una alegría y un gozo. Por eso vamos en busca del arte verdadero. Por qué en ocasiones nos hace llorar ya es otra cosa.

—¿Qué importancia tiene el humor en su vida y en su obra?

—La que tiene para todo el mundo. En la gran literatura siempre está el humor, pero qué importancia tenga en una obra queda para los críticos, o estudiosos, o simples lectores.

—Usted ha hablado del miedo a escribir: ¿cómo lo vence?

—La única manera de vencer el miedo a hacer algo es haciéndolo. En realidad siempre he vencido el miedo a escribir pensando que luego viene el de publicar.

Pero a veces, ni siquiera hace falta interrogar a Monterroso ni pedirle, por ejemplo, algunos consejos para narradores primerizos. Una de sus máscaras, el escritor Eduardo Torres, es autor de un Decálogo del escritor con doce mandamientos «con el objeto de que cada quien escoja los que más le acomoden, y pueda rechazar dos, al gusto», en el que se puede leer: «Cree en ti, pero no tanto; duda de ti, pero no tanto. Cuando sientas duda, cree; cuando creas, duda. En esto estriba la única verdadera sabiduría que puede acompañar a un escritor». Claro que también proclama, con ironía: «Fórmate un público inteligente, que se consigue más entre los ricos y poderosos. De esta manera no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emana de esas dos únicas fuentes».

—En *Los buscadores de oro* recreó su infancia. ¿Habrá una segunda parte?

—Después de *Los buscadores de oro* me propongo una segunda parte que contendrá mis años de adolescencia, es decir, los años formativos en que me decidí a ser escritor y los acontecimientos que me indujeron a actuar en la vida cívica de Guatemala, lo que me condujo a mi primer exilio en México.

[Aunque no se considera político, se exilió de Guatemala en 1944 por su oposición a la dictadura de Jorge Ubico Castañeda. Volvió diez años más tarde, en un oasis democrático, pero, tras un nuevo golpe de estado y después de recalar en Santiago de Chile, donde colaboró con Neruda, regresó, ya para quedarse a México. Era 1956].

—Hace unas semanas, Alfredo Bryce Echenique reflexionaba sobre una expresión acuñada por usted, «volvedera», para explicar lo que siente un escritor hispanoamericano cuando abandona Europa: ¿por qué no explica cuáles son sus síntomas y si se tarda mucho en reponerse?

—Nunca acuñé yo esa expresión, tal vez porque nunca viví largo tiempo en ningún país de Europa, ni como exiliado ni como simple residente. ¿No será más bien de mi amigo Bryce Echenique?

Un día más

—¿Cómo es un día en la vida de Augusto Monterroso?

—Es uno más en la vida de un escritor que se resiste a escribir, lee autores clásicos lo más que puede, teme oír el timbre del teléfono, mira las nubes, espera con impaciencia la hora de tomar un poco de vino, se preocupa por sus hijos y sus nietos, escucha música, y disfruta grandemente el amor y la compañía de su mujer.

—Usted apela por la brevedad en sus textos y reflexiona sobre la condición humana a través del humor y la sátira. Sin embargo, también hay un Monterroso de estructuras complejas, narraciones extensas, diversidad de recursos y que habla de lo humano no sólo mediante la sátira, sino a partir de la tristeza y el dolor. ¿Podría detallarnos cuál ha sido su evolución?

—Empezaré por lo último. En ése, o en todos esos aspectos, no siento que haya habido una evolución. Ha habido, sí, cambios en cuanto a la forma de mis cuentos y textos en general; pero creo que ese humor y ese dolor de que me habla han estado siempre presentes desde que comencé a escribir, es decir, desde que mi relación con los demás me enseñó cuánto de ambos elementos había, y hay, en quienes me rodeaban y en mí mismo. Por otra parte, literariamente hablando, en la búsqueda de la no repetición de estilos y formas, o de una mayor profundidad, creo que efectivamente he llegado a ciertas complejidades estilísticas y de sentido de que la crítica no se ha ocupado hasta ahora, quizá distraída por la brevedad y la concisión como virtudes que me hace el favor de señalarme.

—Cada nuevo libro de Augusto Monterroso, por lo que tiene de tradición y de ruptura o de tradición de la ruptura, invita a una redefinición de su escritura. ¿En qué punto se encuentra ahora?

—Me encuentro, a estas alturas, en el mismo punto en que empecé: en el punto de la duda de cómo será lo que venga en cuanto a forma, intención y significado. No he experimentado nunca la sensación de saber cómo se hace un cuento o un ensayo, y tal vez por eso me he atrevido a decir que la experiencia literaria no existe. Esto puede ser duro para el escritor; pero quizá bueno para la literatura.

NURIA AZANCOT

El Cultural de Prensa Europea del siglo XXI

UN BUEN CUENTO SERÁ SIEMPRE UN CUENTO TRISTE

PAUSADO, directo, preciso. Así es el escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921). Monterroso ha recibido de manos de Felipe de Borbón, heredero de la Corona española, el Premio Príncipe de Asturias de las Letras. El escritor guatemalteco, de 79 años, es considerado como uno de los grandes cuentistas de Latinoamérica y está convencido de que pese a la buena literatura que se produce en la región, «una gran parte se queda en los países donde se produce» por falta de medios y editoriales que lo den a conocer. Monterroso, que reside en México desde hace medio siglo, publicó en 1993 «Los buscadores de oro», primera parte de una biografía a la que seguirá una segunda que, dijo, aún no tiene título, pero que tiene finalizada desde hace doce años, a la espera de ser revisada de nuevo.

Pablo Gámez: Su nombre, Monterroso, cada vez que se pronuncia recuerda al del maestro del cuento. Usted ha recibido gran cantidad de premios y distinciones. Ahí están, por citar unos pocos, el Xavier Villaurrutia, en 1975 o el Juan Rulfo, en 1996. Y ahora se suma un nuevo premio, el Príncipe de Asturias de las Letras.

Augusto Monterroso: Desde luego que es un gran honor. El Cervantes es sumamente importante para cualquier escritor. Aprecio mucho este premio como lo aprecia tanta gente en el mundo, más ahora que se ha internacionalizado. El premio tiene un gran valor en México y en el resto de

América Latina. Es un premio ampliamente reconocido y estoy muy feliz de haberlo podido obtener.

P. Gámez: ¿Lo tomó por sorpresa la noticia cuando le comunicaron que usted era el ganador del Cervantes, o sospechaba que podían otorgárselo?

A. Monterroso: No me tomó tanto por sorpresa. Eso sí: siempre sorprende que se lo entreguen a uno. Yo había sido candidato en años anteriores. El Príncipe de Asturias no es un premio fácil de obtener. Mi candidatura ha estado por mucho tiempo propuesta pero ahora, finalmente, me lo han entregado. Eso me tiene doblemente contento.

P. Gámez: ¿Viene este premio, de alguna forma, a reconocer el valor de la literatura centroamericana?

A. Monterroso: Claro. Me da mucho gusto que el premio haya recaído en esta zona tan olvidada por el mundo. América Central ha sido un poco relegada por su difícil situación política y económica. Con ello no quiero decir que en la región no haya una enorme cantidad de talento literario y de otros tipos. En la literatura me consta que hay grandes novelistas, grandes cuentistas, pero la circunstancia de que haya poca proyección hacia el exterior, hace que estos talentos pasen mucho tiempo inadvertidos. Ahí es donde entra mi caso.

P. Gámez: Haciendo una reflexión más profunda de lo que usted ha dicho, se puede también afirmar que este premio, de cierta forma, ha contribuido a reducir esa «marginalidad» que pesa sobre la literatura centroamericana.

A. Monterroso: Al menos espero que tenga ese efecto. Que los escritores centroamericanos no tengamos siempre que salir de nuestros países para obtener cierto reconocimiento. Insisto en que existe un enorme talento que trabaja y que se mueve en las sombras. Y es un talento y un trabajo que no son o no han sido debidamente reconocidos.

P. Gámez: Muestra de ese enorme talento se encuentra en el caso del nicaragüense Sergio Ramírez, ganador del premio Alfaguara de Novela.

A. Monterroso: Así es. Hay otros antecedentes importantes. Recientemente se le entregó a Monteforte un importante premio. No olvide el caso de Miguel Ángel Asturias, que obtuvo el premio Nobel de Literatura. Pero son casos muy aislados y cosas que suceden esporádicamente, sin la frecuencia ni justicia con que deberían ocurrir.

P. Gámez: El jurado del premio, en el momento del fallo, destacó la transformación que usted ha provocado en el relato breve, en el cuento. Y dijeron, lo cito textualmente, «dotando al género de una intensidad literaria y una apertura de argumentos inéditos».

A. Monterroso: La declaración del jurado me halagó mucho. No quiero que suene a banalidad mía, pero creo que tienen razón. Lo digo desde una posición muy humilde. En un momento decidí, y le hablo ya de hace mucho tiempo, salirme de las reglas del juego literario que venían imperando en Guatemala. Busqué en la literatura universal otros temas, otra forma de tratar las cosas. Es algo que me ha ocupado toda la vida. Tal vez a eso se refiere el jurado al fallar ese dictamen que usted ha citado.

P. Gámez: ¿Cuándo y por qué prefirió usted dedicarse al cuento y no a la novela?

A. Monterroso: Por mi formación literaria escogí el cuento. Hay otra cosa que se pueden decir sobre esto. En América Latina se practica mucho más el cuento que en Europa, por ejemplo. ¿Las razones? Pues bien: por dificultades de edición, de publicar novelas por la falta de editoriales. El cuento se practicó porque podía refugiarse en revistas y periódicos. Eso a lo largo de todo el continente. Así que por una necesidad real, el escritor latinoamericano escoge el cuento. No porque considere que el cuento es un paso a la novela o porque sea un género menor. Al contrario, el cuento se respeta muchísimo y se le considera como una obra de arte. Por lo menos es lo que me ha pasado a mí.

P. Gámez: ¿De dónde viene esa disciplina de orfebre que usted tiene a la hora de corregir textos?

A. Monterroso: Soy autodidacta y empecé a estudiar desde muy joven literatura universal. Comencé por la literatura española, la de los siglos de Oro. Leía mucho a Cervantes, Quevedo, las primeras ediciones de las obras de Gracián. Durante años me encerré en la Biblioteca Nacional de Guatemala, porque tenía la idea de que si me convertía en escritor, debía conocer mi idioma. Le dediqué muchos años a mi formación. Fueron, han sido y seguirán siendo todavía muchas las horas de lectura y reflexión. Tuve que ir a la biblioteca porque era muy pobre y no tenía dinero para comprar libros nuevos. Así es que por obligación leí sólo clásicos. Eso me llevó a estudios más antiguos: a la literatura latina y a la griega, a las cuales me aficioné

enormemente. Desde los griegos y los latinos la brevedad fue muy apreciada. Especialmente en la literatura latina se recomendaba la brevedad, la concisión y sobre todo el trabajo artístico. Creo que eso explica un poco su pregunta.

P. Gámez: Y supongo que de ahí surge o se desprende también esa importancia que usted le concede al estilo.

A. Monterroso: Efectivamente. Insisto: aquel que se aventura a escribir cuentos, asume también el reto de hacer, de crear una obra de arte perdurable. En mi caso y en el de varios cuentistas latinoamericanos, buscamos que nuestros cuentos se releen. Hubo un concepto del cuento como materia desechable. Se leía el cuento y ahí se acababa todo. Y es que muchos cuentos latinoamericanos y europeos se basaban en un final sorprendente. La receta estaba obsoleta. Nuestro trabajo es el de hacer obras que sean releídas. Se trabaja un cuento como se trabaja una novela. El cuento debe ser denso, intenso, desde la primera hasta la última línea. No importa el final ni importa la historia. Importa la historia por la forma en que esté contada.

P. Gámez: ¿Es usted de los que comparten la idea que escribir un cuento es más complejo que escribir una novela?

A. Monterroso: No lo creo, porque la novela tiene más campo para ser compleja (risas...) Pero quizá la dificultad del cuento reside en la sencillez, en tratar un solo tema. Se tiene que llegar al fondo de las cosas; al fondo de las personas y lograr que lo que se cuente sea verdaderamente el reflejo de un problema humano. Es algo que a veces se consigue. Pero el ideal es ése. Por eso el ideal también de la relectura, permitiendo una mejor comprensión o valoración del cuento, de texto.

P. Gámez: ¿Por qué sostiene usted que un buen cuento será siempre un cuento triste?

A. Monterroso: Ése fue un momento en que Bárbara Jacobs y yo hicimos la *Antología del cuento triste*. Primero reflexionamos sobre el género cuento y lo relacionamos con la vida. Y encontramos que la vida presenta muchas facetas tristes, que la vida, vista profundamente, es triste, y esto por razones que no valen la pena mencionar ahora. Así que, cuando un cuento es bueno, es cuando ha retratado bien la vida. Si retrata bien la vida y la vida es triste, pues el cuento será triste también. Es simplemente un punto de vista personal.

P. Gámez: Es usted autor de cuentos breves y brevísimos. Y ahí tiene un cuento como El Dinosaurio que está, paradójicamente, elevado por los «estudiosos» de su obra a la categoría de novela. Otros de sus cuentos están considerados como ensayos. ¿Cómo ve esto?

A. Monterroso: (risas...) ¿Y cómo quiere que lo vea? Imagínese al lector que se dirige a ese «ensayo» y se encuentra con que el texto, el famoso texto, consiste en una sola línea...

P. Gámez: Usted se ha destacado también por sus profundas reflexiones sobre la realidad latinoamericana. Y sin duda, ahora, el continente está experimentando importantes cambios a todo nivel. ¿Es usted optimista sobre la dirección que están tomando estos cambios y el rumbo que están tomando nuestras sociedades?

A. Monterroso: No soy muy optimista. Y no lo soy porque se están viendo las cosas superficialmente. La economía y el comercio se han erigido como los ideales de la vida. Existe una enorme confusión entre democracia y capitalismo. La democracia, en nuestros países, se reduce a unas elecciones cuando se logran. Y elecciones justas se logran muy pocas veces. La verdadera preocupación de las democracias debe centrarse en el combate contra la miseria, la desigualdad, la pobreza máxima en grandes capas de las poblaciones. América Latina es víctima de grandes cambios, es cierto, pero también es víctima de confusiones nunca antes vistas. Por eso le digo que no soy optimista. Y no lo seré hasta que no vea un verdadero compromiso de los gobernantes para resolver los problemas de la desigualdad en nuestro continente.

PABLO GÁMEZ

Fuente: Radio Nederland

«GUATEMALA NUNCA HA DEJADO DE SER PARTE DE MI VIDA»

EN 1991, tuve la oportunidad de visitar México, país que ha brindado cobijo a exiliados y refugiados de todo el mundo, especialmente, debido a su vecindad, a guatemaltecos. En esa ocasión, en el mes de octubre, entrevisté a algunos escritores nacionales radicados en ese país, entre ellos Luis Cardoza y Aragón, Augusto Monterroso, Marco Antonio Flores, Mario René Matute, José Luis Perdomo, Otoniel Martínez, Carlos Solórzano y Julia Esquivel.

Con cada uno sostuve conversaciones sobre su vida y trabajo en México. En esta ocasión, haré remembranza de la conversación que sostuve con Monterroso, uno de los más grandes escritores vivos que tiene Guatemala. Monterroso es mundialmente conocido, a pesar de que su producción literaria no posee más de 10 títulos; sus cuentos y fábulas han sido traducidos al alemán, finlandés, italiano, polaco y una docena de idiomas más.

Escritores de la talla de Gabriel García Márquez, Ítalo Calvino, Asimov, Carlos Fuentes, Roberto Fernández Sastre, José García Nieto, José Miguel Oviedo, Carlos Monsiváis, entre otros, han hecho elocuentes comentarios a la obra de Augusto Monterroso, que viven en México desde hace casi 50 años.

Viaje alrededor de Monterroso

Fue un viernes, cuatro de octubre de 1991. Caminé por la empedrada calle de Chimalistac, hasta que me detuve frente a una casa tipo colonial. Monterroso me recibió con su característica timidez y me ofreció un fresco de

tamarindo. Me preguntó si era necesaria una grabadora, por lo que le expliqué que si le molestaba la guardaría dentro de mi mochila negra. Sonriendo me dijo que no, y me pidió que empezara con las preguntas. Cada vez que le lanzaba una interrogante, Monterroso se levantaba, silbaba alguna melodía clásica, tal vez *Aída* o *Romeo y Julieta*, volvía a la silla y me respondía.

Conversar con uno de los autores más importantes de ese siglo, es reconfortante, pero a la vez riesgoso. Esto último porque la talla de Augusto Monterroso es tan grande, que es difícil recabar todo lo que de él se ha escrito y publicado en libros revistas, periódicos y en la Internet para después no formularle una pregunta repetida o una que él ya haya respondido cientos de veces.

Guatemala es un país que aparece generalmente en la nota roja de los diarios de todos los países, pero las pocas veces que se le conoce como un país digno es cuando la literatura tiene que ver: no es para menos Miguel Ángel Asturias, Luis Cardoza y Aragón y Augusto Monterroso son responsables de ello.

Su obra ha opacado lo despiadado que ha sido este país de apenas 108 mil kilómetros cuadrados, pero con más muertos y sacrificados que ningún otro en América Latina. Una sociedad convulsa y que apenas es un proyecto de Nación. Sin embargo, estos tres grandes maestros hacen olvidar por momentos lo terrible y lo oscuro de esa sociedad.

Monterroso es un autor que ha demostrado que la concisión y la economía expresiva son los recursos más poderosos de la literatura, pero también los rasgos que definen su sincera personalidad.

Cuando conversa con él: ese hombre bajito, con las mejillas sonrosadas, tiene la sencillez de un anónimo, pero la sabiduría de Sócrates. No solamente en su literatura, el humor y la ironía son elementos comunes, también en él se refleja ambas características.

Más de alguna vez ha dicho a un periodista que él (Tito Monterroso) prefiere hacer las preguntas porque seguramente estará más enterado de otras cosas.

Y como Monterroso es también un hombre de carne y hueso, pues tampoco está a salvo de los ladrones: en cierta ocasión, cuando estuve de visita en su casa, me contó que tres cacos habían entrado a asaltar la casa. Maniataron a todos, pero antes de hacerlo con él, el propio autor de innumerable obras, llamó a un teléfono de emergencia para avisar del robo. Cuando los ladrones se percataron de la denuncia huyeron de la casa. Para fortuna de él y de la literatura, ya que, por lo general, estos delincuentes

matan a su víctima cuando se percatan de lo ocurrido. Afortunadamente este autor sobrevivió para contarlo.

«Yo me ocupo de las moscas», ha dicho, especialmente cuando realizó una antología de ese díptero: «Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas... yo me ocupo de estas últimas», expresó, en especial en su libro *Movimiento Perpetuo*, en el que en un juego satírico recorre numerosos pasajes de la historia de la literatura en que estos insectos aparecen.

Líneas antes se menciona del riesgo de escribir de este autor, ya que él ha dicho todo lo que tenía que decir y muy bien y publicado; otros también lo han hecho y en circunstancias bastantes felices.

Éstos son algunos fragmentos de la conversación que tuvimos ese día, en que el autor de *La oveja negra* debía de partir hacia Estados Unidos, pero por esta entrevista retrasó el vuelo y me brindó la posibilidad de emprender un viaje alrededor de él mismo.

Quizá uno de los más grandes recuerdos fue que me mostrara su biblioteca y su colección de discos. Me hizo ver algo que para él era un tesoro, una carta de agradecimiento que Yoko Ono recién le había enviado por el homenaje que Monterroso le hiciera a los 10 años de la muerte del genial John Lennon.

—Maestro Monterroso, ¿qué le dice a usted la palabra Guatemala?

—Nunca he dejado de escuchar esa palabra ningún día de mi vida. No es que alguna vez la escuche y eso desate una serie de recuerdos. Guatemala está metida en mí, nunca ha dejado de ser parte de mi vida. Como le repito, no es que de pronto escuche y, como una Magdalena de Proust, me traiga una gran cantidad de recuerdos. Ahora, si usted quiere que le conteste más concretamente, le diré que siempre recuerdo mi juventud, mi adolescencia, los amigos de la Generación del 40. Con ellos empecé a aprender a escribir. Además, compartí esas mismas inquietudes y entusiasmos. Para mí ninguno ha dejado de estar presente. Vivo con ellos y ellos viven conmigo. Aunque algunos no piensen que así sea.

»Yo jamás dejaré de recordarles y de quererlos, ya que esa etapa formativa de mi vida es de impresiones muy fuertes, que jamás se borrarán. Así es que no necesito escuchar la palabra Guatemala para recordar todo eso. Si tuviera que elaborar una lista de amigos, sería interminable, y quizá injusta para algunos. Ya que me da la oportunidad, quiero decir a mis amigos por este medio que siempre están conmigo y los llevo en el recuerdo.

—Trasladémonos a Guatemala, específicamente al cerro del Carmen, ¿le trae recuerdos ese lugar?

—Claro que me trae recuerdos. Creo que para todo adolescente guatemalteco, el cerro del Carmen es un punto de referencia muy importante. Allí se empieza a escapar hacia la vida, a observar y a meditar. En el caso de los escritores, viajar al sueño. Además, es un lugar de importancia para mí: yo iba al cerrito casi todos los domingos. Por aquella época trabajaba en un lugar que me mantenía ocupado los siete días de la semana y tantas horas durante todos esos días. Siendo muy joven, mi refugio era el cerrito del Carmen, donde llegaba con cinco centavos de quetzal. Esa pequeña cantidad de dinero me servía para comprar una cantidad de cosas como un cigarro, un dulce o un atol. Tampoco tomo al cerrito como un recuerdo, sino que es parte intrínseca de mi vida.

—¿Dónde vivía en esos años de juventud?

—En la 12 Avenida y Callejón del Conejo de la zona uno. No sé si todavía se llama así ese lugar. Todos los barrios de esa zona eran mis lugares de expansión los domingos por la tarde. Precisamente todos esos recuerdos los recopilé en *Escritos de infancia y adolescencia*. Trabajo en ellos, no para hacerlos simples recuerdos sentimentales, sino para darles una forma literaria que valga la pena. Todos tenemos esos recuerdos, lo difícil es convertirlos en literatura. Nunca quedo satisfecho a pesar de los cuatro o cinco años que les he dedicado. Hasta ahora no me gusta lo que he escrito. Lo rompo, lo vuelvo a hacer y así sucesivamente. Esto no es extraño, ya que así es mi sistema de trabajo.

—Tomó un tema que me interesa. Dígame, ¿cómo es un día de trabajo para usted?

—No tengo días muy estereotipados o rutinarios que se diga. Tampoco horarios ni disciplina diaria, sino que escribo como puedo. Por ejemplo, hoy está usted aquí, así que lo que iba a hacer a esta hora lo he pospuesto. Si en la tarde tengo que suspender lo que tenía previsto, igual sucede. Lo cierto es que no tengo un horario de trabajo. Lo anterior no quiere decir que esté atenido a la inspiración. Siempre procuro trabajar en las mañanas. Cuando son las ocho, probablemente ya he leído dos horas. Me despierto temprano, pero no me levanto sino que me pongo a leer. El inicio del día es el único espacio en el que estoy tranquilo. No suena el teléfono, no hay muchas actividades que

hacer, sino solamente leer. De manera que cuando son las ocho de la mañana, yo ya he trabajado, aunque parezca mentira.

—¿Cómo son sus días de trabajo?

—Cada uno de mis días transcurren diferentes. Trabajo en la Universidad. Además, procuro rescatar el tiempo que queda para mi trabajo literario, el cual puede ser en la mañana, en la tarde o en la noche. Hago lo que puedo. No tengo ni la situación económica ni las condiciones de vida que me permitan encerrarme todo el día. Una vez pensé que eso podría haber hecho, pero debido a mi forma de vivir, jamás tendré la disciplina para hacerlo.

—¿Escribe usted a mano, con máquina de escribir o está inmerso en el mundo de las computadoras?

—Me quedo con las primeras dos, ya que lo hago con máquina de escribir eléctrica y a lápiz. Empiezo por colocar un papel en la máquina. Pero a la vez me apoyo en otra hoja de papel, en la cual escribo a mano. Es decir, cuando una frase no me resulta bien, la escribo primero a lápiz y enseguida me pongo a trabajarla. Hasta que está más o menos bien la tecleo. De las dos formas es como escribo.

—He sabido que una de sus pasiones es la música, ¿qué me dice de ello?

—He llegado a pensar que la música me interesa más que la literatura. Le aclaro que prefiero escucharla, porque no pretendo crear música o interpretarla. Para mí es una afición muy fuerte y de todos los días. No podría vivir sin escuchar música de determinada forma o género, me agrada toda. Lo mismo me gusta una sinfonía que un son o un bolero. Cuando la música es buena, no necesariamente tiene que estar enmarcada en determinada forma. Una sinfonía puede ser buena u un bolero también.

—Maestro, ¿cómo está el dinosaurio?

—Bueno, éste es un dinosaurio que está dando la vuelta al mundo y en ningún momento se está quieto. Mi cuento ha tenido una gran fortuna. Está traducido a muchos idiomas y he recibido bastantes comentarios sobre él. Mucha gente solamente me conoce por ese cuento y todos los demás míos al parecer, ya no les interesan. Creo que está bien, algo es algo.

—«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». ¿Qué me dice del texto?

—No me gusta explicarlo, más vale dejarlo para la imaginación de cada uno.

—¿Ha pensado en regresar a vivir alguna vez a Guatemala?

—Sí, es una constante en mí.

—¿Lo piensa hacer?

—Naturalmente que sí. Lo que pasa es que uno se va enredando inconteniblemente en los lugares en que vive. Yo, por ejemplo, me he casado acá, tengo hijas, familia, trabajo. Además, tengo muchas relaciones. Es difícil pensar en un regreso brusco, pero mi inclinación está dirigida hacia Guatemala. Siempre estoy pensando en el país y quisiera estar allá. Es un ideal constante, pero de una realización bastante difícil.

—¿Será porque Guatemala, en muchos aspectos no ha tenido verdadero cambio, o al menos es que usted deseaba?

—En efecto. Me parece que desde que yo salí de Guatemala, la situación política y económica no se ha resuelto. Cada vez son más desposeídos. Creo que en lugar de avanzar se ha ido de retroceso. Recuerde que la minoría blanca está a cargo del poder y la mayoría indígena, que no tiene acceso a la tierra, a pesar de ser la propietaria legal, está en condiciones precarias.

—Cuénteme de su experiencia académica en México.

—Ingresé a la universidad de México hace 30 años. Allí he hecho todo. He sido corrector de pruebas. He dirigido revistas, he impartido clases de creación literaria y de literatura en general. He trabajado en filosofía, tengo a mi cargo talleres literarios, he enseñado *El Quijote*. Es muy vasto lo que he enseñado en la Universidad.

—¿Le daría algún consejo a los escritores jóvenes guatemaltecos?

—Creo que dar consejos es muy difícil. He pensado mucho y no los doy. Yo creo que el escritor, a medida que va madurando, debe ir aprendiendo de los jóvenes. Uno nunca debe decir que ya sabe. Eso ha estado siempre contra mi modo de pensar.

—¿El escritor debe saber cómo se escribe?

—Creo que el escritor nunca debe saber cómo se escribe. Eso es malo. El saber, casi en cualquier arte determina un anquilosamiento. Lo bello del arte es el experimento, la aventura, la búsqueda. Quizá por eso es que todos mis libros son diferentes. El segundo del tercero, el cuarto del tercero, todos son distintos. No tengo dos libros que se parezcan. Eso lo hago por un afán que tengo de experimentar y una forma de ver diferentes las cosas.

—Ocurre que cuando alguien escribe un libro, cree que allí está la culminación de su obra, ¿qué dice a eso?

—Creo que a partir de que un libro se publica, el escritor debe dejarlo. Como le decía antes, no puedo dar consejos pero por el contrario me gustaría recibirlos de unos jóvenes, porque el joven quizá tenga problemas de expresión, seguridad y otras cosas. Pero le repito que eso es bueno para el escritor. Así que yo prefiero escuchar consejos de los jóvenes en lugar de dárselos.

—Bobbie Fischer decía que aprendía más de los ajedrecistas principiantes que de los consagrados...

—Bueno, imagínese, él fue un campeón mundial y el ajedrez también es creación. No me siento en ninguna posición como para dar consejos. Creo que debe haber más intercambio, debería haber más contacto entre jóvenes, adultos y viejitos, pero lamentablemente eso no siempre ocurre. También eso lo he aprendido. Uno cuando es joven no quiere saber mucho, personalmente, de los mayores. Tal vez eso sea bueno ¿no cree? Uno se va haciendo escritor con la vida y con los propios problemas, frustraciones, trabajo y encuentros con determinadas personas. Todo eso es parte de la literatura. Ahora bien, creo que cada joven se aconseja así mismo, porque en cada joven puede haber dos, tres o cuatro que vivan su propia experiencia. Con su propio contacto lo pueden hacer. Cuando el escritor tiene contacto con los clásicos o con los guatemaltecos como Batres Montúfar. O con el más grande clásico latino o con Cervantes, es cuando vale su propia experiencia. Si uno compara lo que está haciendo a como lo hicieron ellos es muy probable que primero tenga un shock. Pero ese shock lo puede inducir a estudiar más y a abarcar más en el ámbito de la literatura. Esto le da la idea al escritor que la literatura no es algo pequeño, sino algo verdaderamente inmenso. Hay tanto que navegar en ese inmenso océano de la literatura. Uno se da cuenta que no es nada, y que apenas puede llagar a una playita. Creo que es bueno estar pensando en que

ha habido escritores muy grandes antes, y que uno está tratando de acercarse a ellos.

—¿Usted como escritor se siente satisfecho de lo que ha alcanzado?

—Primero que nada le diré que quizá como escritor aún no he alcanzado lo que me propuse. Con esto no le estoy diciendo que estoy frustrado, lo que ocurre es que en la literatura nunca se hace lo que un verdaderamente desea.

—Aquí en México ¿tiene contacto con los escritores jóvenes?

—Claro. En docencia y en talleres que tengo a mi cargo. Creo que algunos de los escritores jóvenes han sido discípulos míos, ya sea en la universidad o en los talleres. Incluso, tengo más contacto con ellos que con los escritores ya formados. Me interesa más estar cerca de las generaciones que empiezan a luchar.

—Quisiera saber de sus últimas publicaciones.

—Mis libros son constantemente publicados, lo cual no quiere decir que sean muy vendidos. Creo que he tenido mucha suerte en eso porque desde el primer libro hasta el último, se han reeditado siempre. Hace algunos años empezaron a publicarse en España, en varias editoriales como Alianza Editorial, Cátedra, Seix Barral, Anagrama y otras. Como le repito: creo que es puramente suerte. También hay libros míos traducidos en Italia, Alemania, Polonia, pero a esto último quizá no le doy tanta importancia porque no sé ni quién me está leyendo. A mí me gusta saber que me esté leyendo el vecino o la gente de carne y hueso. Ésos que están muy lejos no significan mayor cosa. Por eso es que me gustaría mucho que en Guatemala se conocieran mis libros. Le diré sinceramente que es un anhelo que siempre he tenido. Me parece que en mi país es donde debería yo tener más lectores. Todo lo que eso podría significar, a mí me haría muy feliz, porque es muy triste que en el país de uno sea donde menos se le conozca por cualesquiera que sean las circunstancias: lejanía aparente, o porque los libros no son accesibles. Pero, como le he dicho antes, a mí me interesa mucho mi país. Cuando recibo en mi casa un cuento traducido al finlandés o al polaco, es satisfactorio, pero no es ese el ideal constante que tengo, sino en los que están más cercanos a mí.

—Para finalizar, ¿qué le interesa más cuando está produciendo literatura?

—Quizá una de mis prioridades es la de capturar al lector. Esto no quiere decir que necesariamente lo haga mi cómplice sino apoderarme totalmente de

él, especialmente de su imaginación, y ojalá pudiera de sus sentimientos. Por eso creo que mi literatura posee algo que colinda con la imaginación.

FRANCISCO ALEJANDRO MÉNDEZ

EL CUARTO MUNDO CENTROAMERICANO O LA POLÍTICA DE LA LITERATURA

NO SE despertaría demasiada polémica si, al preguntarnos por el lugar que Augusto Monterroso merece en la historia de la literatura guatemalteca, se le propusiera como el mejor narrador contemporáneo de su país. Es acreedor de galardones a las letras y la cultura como los guatemaltecos *Saker Ti*, Miguel Ángel Asturias y Quetzal de jade; los mexicanos Villaurrutia y Águila Azteca; el internacional Juan Rulfo, y el Príncipe de Asturias en España. A raíz de este último premio (junio, 2000), Monterroso ha ofrecido un número de entrevistas. En la que aquí se publica considera la distancia o relación que hay entre su trabajo literario y sus compromisos éticos. Es éste un tema de polémica que le ha rondado como un bicho incómodo desde que, en 1944, comenzó su vida pública con un acto tanto político como intelectual: luchando en las calles de Ciudad de Guatemala contra el régimen de Jorge Ubico, firmando el Manifiesto de los 311 y publicando el periódico *El espectador*. En sus libros, la relación problemática entre las letras, la cultura y la política se desarrolla por medio de narraciones como «Mister Taylor», «Primera dama» o «La oveja negra», mientras que textos autobiográficos o ensayísticos como *Los buscadores de oro*, *La palabra mágica* o *La letra e* profundizan en esas reflexiones desde una perspectiva personal y no siempre ficcional. Pero para Monterroso, y como todos sus textos lo corroboran, todo lo que escribe responde en primera y última instancia a rigurosísimos criterios de calidad literaria.

Reflexiones sobre su formación literaria en las letras clásicas, comentarios sobre sus maestros en el *autodidactismo*, y sobre la relación que existe entre las tradiciones literarias en el gran mundo cultural y en lo que él llama el «cuarto mundo centroamericano» completan esta conversación.

G.E. González Zenteno: Me interesa relacionar eso que se ha dado por llamar la dimensión ética y la estética de su carrera. Creo que se ha hablado mucho de su trabajo como modelo de calidad artística. Pero a partir de *Movimiento perpetuo* usted ha expresado interés por hablar de la situación del escritor del tercer mundo en relación con el mundo literario en que se inserta, que es más amplio, que trasciende fronteras políticas. Un ejemplo es «Dejar de ser mono», donde presenta una acerba crítica de la capacidad o incapacidad de apreciación que ha demostrado la comunidad académica internacional en cuanto se refiere a la literatura hispanoamericana. Pero, a medida que pasa el tiempo, su tono cambia gradualmente, se va haciendo menos huidizo, menos irónico, más directo, en un estilo ensayístico sustentado en la experiencia vital. Un ejemplo inolvidable es «Llorar orillas del río Mapocho», donde la reflexión sobre el escritor hispanoamericano se nutre de sus recuerdos y su experiencia vital. Esta nueva sinceridad temática, si se me permite llamarla así, está muy alejada de las fábulas de las que todo el mundo habla. Me interesa ver cómo, a través del tiempo, usted ha pasado de ser un escritor comprometido con la literatura en un escritor preocupado por la situación de la literatura de los países pobres en relación con las grandes tradiciones culturales de todos los países, sin olvidar las de los poderosos. Cómo se ha dedicado a reflexionar sobre su propia experiencia como escritor hispanoamericano, o como dice usted, del «cuarto mundo centroamericano», en relación con la gran tradición literaria, que viene desde los clásicos, y que usted conoce tan bien.

Augusto Monterroso: Voy a tratar de empezar por el principio. Yo, como usted sabe, soy un exiliado. Pero antes de ser exiliado fui un trabajador para ganarme la vida, desde muy joven, quizá desde los 16 años. Ésa sería la raíz de esta preocupación. Pero no sé si usted habló de los escritores o de los pueblos. Yo tuve contacto con la gente trabajadora durante seis o siete años. Este contacto no nació por lecturas sino por la vida. Y al mismo tiempo, yo soy de una familia de clase media, más bien alta, pero venida a menos, pues yo era muy pobre. Me tocó iniciar una adolescencia en condiciones muy duras. Eso me llevó a interesarme en cuestiones de política. Guatemala vivía una dictadura, la de Jorge Ubico. De ese lugar en el que yo trabajaba pasaba

todos los días a la Biblioteca Nacional de Guatemala a leer durante las horas que me quedaban del resto de la tarde y la noche. Al mismo tiempo me fui relacionando con amigos, poetas, escritores jóvenes que estaban interesados en la cosa política. Me uní a ellos de una forma natural. Después del triunfo contra Ubico tomó el mando presidencial un general más represivo aún que Ubico. Este fue el que nos persiguió cuando hacíamos el periódico (*El Espectador*) y nos obligó a buscar asilo en la embajada de México en 1944. Desde el triunfo de nuestra revolución en octubre trabajé en la embajada de Guatemala en México mientras asistía a la universidad como oyente, donde hice mis mejores amigos mexicanos. Pasaron nueve años y fui enviado como diplomático a Bolivia. Éste es el inicio de un nuevo exilio: al caer el gobierno para el cual yo trabajaba tuve que exiliarme otra vez. Renuncié al cargo diplomático que tenía pero a Guatemala no podía regresar, porque precisamente había tomado el poder el gobierno vengativo y represivo de Castillo Armas. Entonces pasé a este nuevo exilio en Chile, donde viví de 1954 a 1956. Esto es de donde me vendría mi preocupación por la situación de nuestros pueblos, que se ha manifestado en ciertos libros míos. En Bolivia me di cuenta de las enormes injusticias que se cometían contra los trabajadores aun cuando había una revolución también, la que dirigía el presidente Paz Estenssoro. Pero aun teniendo ese respiro democrático en Bolivia, las condiciones de los trabajadores no cambiaron de la noche a la mañana, y yo pude observar cómo trabajaban los mineros en condiciones infrahumanas, y cómo la pobreza y la miseria se veía cuando uno salía a las calles.

»En Chile también viví ese exilio y me di cuenta de la misma situación de los trabajadores, las luchas de los partidos de izquierda para remediar eso, pero las cosas no cambiaban. Y he pensado que todos estos cambios que se observan y estas turbulencias que hay en América Latina son debidos a que se ha llegado a tener estas democracias que consisten en votar cada cuatro, cinco, seis años, un día, y ésa es la democracia, la capacidad de escoger entre señores que representan lo mismo. Se me ocurre llamarlas democracias de papel y de cartón, por las ánforas. Pero las condiciones continúan siendo las mismas: miseria, represión, injusticia, persecución, desigualdad; continúan y siguen, permanecen, sin que haya verdaderos cambios. Se ha tratado de que haya cambios profundos, como sucedió en Guatemala. En 1951 se hizo una reforma agraria, se permitió a los trabajadores organizarse, hubo mejores condiciones de organización y de manifestación, de reclamo, el reparto de tierras entre los verdaderos dueños, que son los indígenas. ¿Qué sucedió? Los

enormes intereses de la United Fruit Company intervinieron cuando se les tocó un poco, ni siquiera se les expropió. Se tomó parte de las tierras que estaban sin usar. Eso fue motivo para la intervención y la caída del gobierno democrático. Estas experiencias me han convertido en algo que no quiero que sea sólo un observador lejano. Pero al mismo tiempo yo he tratado de que esta preocupación no sea muy bullanguera ni exhibicionista. Lo que he podido hacer lo he hecho a través de la literatura, el oficio que escogí. Si yo hubiera escogido ser político, lo haría de otra manera, si hubiera escogido ser un luchador en las montañas... yo lo que escogí fue ser escritor, y a eso me he mantenido fiel, pero sin olvidar nunca toda esa experiencia de vida y esa observación.

GEGZ: Algunos piensan que la relación entre la literatura y la política tiene que ser transparente, que el trabajo literario debe tratar de cambiar la manera de pensar, y después, por ese conducto, transformar la realidad. Yo creo que usted ha empezado por el otro extremo: primero la literatura, con alusiones irónicas a situaciones políticas específicas, y poco a poco, en la más reciente etapa de su vida, la relación con su vida y con la vida literaria. Lo que incluye la política, pero en cuanto factor de formación del pensamiento.

AM: Porque soy escéptico en cuanto a que la literatura pueda cambiar las cosas. La literatura puede señalarlas. Pero cambiarlas es raro. A veces se citan grandes libros que aparentemente cambiaron las cosas, como el famoso *La cabaña del tío Tom*, que contribuyó a los cambios de la esclavitud a la libertad en los Estados Unidos. ¿Por qué no? Se habla también de las obras de Zola en Francia y tantos otros. Una cosa es señalar las cosas. Se pueden cambiar, pero por la acción política. Cuando era joven, cuando todavía no había elegido la carrera de escritor, me manifestaba en las calles y arriesgaba la vida. La acción sí pudo cambiar las cosas en Guatemala. No lo que escribiéramos nosotros, que en primer lugar no podíamos escribir, porque había una censura terrible. Yo hacía cuentos irónicos, sarcásticos, y se prohibió que pasaran por la radio. Eso no cambió la situación. Pero las acciones en que participamos muchos en las calles, eso sí hizo que el dictador se volviera tan represivo que mató gente, se volvió más odioso. ¿Qué más le puedo decir? Volver a la literatura: he hecho cosas literarias con sentido satírico, crítico, me ha interesado más que sea obra literaria. Podríamos mencionar «Mister Taylor», «Primera dama», donde yo he tratado de manifestar esta oposición hacia los estados de la sociedad.

GEGZ: Me interesan por ahora dos espacios en su trabajo: el que acabamos de comentar, y el otro en el que usted participa como escritor en la comunidad literaria universal. Recuerdo un ejemplo en «La cena», que trata de una fiesta en París, a donde algunos escritores hispanoamericanos y usted invitaron a Franz Kafka a cenar. Pasan horas y Kafka no llega; está perdido por las calles de la ciudad con una tortuga que les trae a ustedes de regalo. Yo leo en el cuento la relación entre la «gran literatura», la europea y primermundista, representada aquí por Kafka y por la ambientación en la metrópolis cultural por antonomasia que es París, por una parte, y la literatura hispanoamericana, por la otra. Esta relación se presenta en su obra de manera creativa porque no es algo dado, ni definido desde el inicio como eurocéntrica, jerárquica o magisterial —donde Kafka sería el maestro y los hispanoamericanos lo buscarían para aprender de él—. Por el contrario; refiere esa relación en forma de una serie de preguntas sin fácil solución. En este cuento, es Kafka quien nunca llega, quien no encuentra la fiesta. La literatura latinoamericana está cerca de Kafka, aunque no mucho, creo que dice el cuento; pero es Kafka quien busca y no encuentra a los latinoamericanos, y no al contrario. Veo aquí una alusión a una situación ambigua del intelectual hispanoamericano y ese gran mundo literario internacional. No es una actitud de minusvalía, pero sí una relación dificultosa. Me parece una manera de decir que los escritores hispanoamericanos están en todo su derecho de participar en el mantenimiento y continuación de una tradición literaria universal porque son capaces, a pesar de que no siempre se les concedan esas capacidades. Hay también aquí la alusión a una relación difícil entre el trabajo del escritor y el mundo de sus lectores, que no necesariamente esperan lo que escribe o entienden la intención de sus autores.

AM: Eso sería otra de las paradojas que me ha tocado vivir a mí. Dada mi situación de autodidacto, a mí se me ocurrió que debía conocerlo todo. De autodidacto y pobre. Y usted sabe que mis encierros en la biblioteca de Guatemala se debían a estas dos cosas: a que era tan pobre que no tenía para otra diversión. Y ya traía el gusanillo de la literatura. Y en esa biblioteca, siendo del cuarto mundo centroamericano. ¡Y en mi trabajo! Mi trabajo era en una carnicería. Y sin embargo, allí empecé yo a tener contacto con la literatura universal. Porque mi jefe —yo trabajaba en la contabilidad, no como algunos dicen que era carnicero—... Yo era un jovencillo de 16 años. «Mandadero», de los que mandan al banco. Poco a poco me dieron trabajo como contable. Tuve la suerte de conocer a un señor que era un gran lector...

y no era escritor. Y por tanto no tenía ninguna idea preconcebida de si estábamos en Guatemala y Europa era otra cosa, al contrario, creía que teníamos que leer lo que más se veía. Pero no lo que más se veía, porque él era un hombre muy especial. Me daba a leer las cartas de Lord Chesterfield. Un libro clásico inglés, pero aun cuando está traducido, nadie lo leía en Guatemala, ni ahora, ni aquí. Y eso me abrió a mí un gran mundo de literatura universal. Porque en las cartas de lord Chesterfield se habla de Homero, lo más lejano, hasta lo más cercano, el siglo XVIII. Lord Chesterfield le recomendaba leer a su hijo, cuando tenía unos siete años, a Homero y no sé cuántos otros clásicos. Yo lo tomé como una cosa natural. Yo me estaba educando pero no era muy consciente de ello. Leía aquello con gusto. En la situación menos propicia se me estaba dando esa experiencia. Y este hombre no sólo me daba a leer a Lord Chesterfield. Ahí tengo libros que él me hizo leer: Madame de Sevigné, una locura; ¿por qué tenía yo que leer las cartas de Madame de Sevigné? Esto, cuando le robaba tiempo al trabajo.

»Y por cierto, encuentro algo de que no he hablado mucho. Y es que gracias a esa situación de pobreza, yo me mezclaba con gente del pueblo, muy pobre. Cuando tenía un respiro al salir de la biblioteca me iba a un billar. No era un billar de club, sino de gente del pueblo. Y ahí tuve oportunidad de conocer a un lustrabotas, que una vez necesitaba unos centavos para seguir jugando. Me vendió un libro, un tomo bastante destartado del escritor ecuatoriano Juan Montalvo. Me lo llevé a mi casa, lo empecé a leer, me aficioné mucho a este escritor. Y este autor era un gran luchador por la libertad de Ecuador. Allí encontré yo un ejemplo de la literatura, pero también para la vida. Porque era enemigo de los dictadores García Moreno, Veintemilla. Juan Montalvo es un gran valor ético. Creo que ese libro me enseñó mucho, tanto para la literatura, porque él era un gran escritor, como para la actitud ante nuestros ancestrales dictadores. La tesis que no es tesis, que quiere ser un ejemplo de lo que a mí me sucedió: cómo de las gentes menos esperadas, de las situaciones más difíciles pueden surgir cosas positivas: mi pobreza añadida a la pobreza de la biblioteca se convirtió en una riqueza. Y añadiríamos a eso la riqueza del exilio. A menudo me preguntan sobre el exilio y es algo de lo que no me gusta hablar, porque parece que uno se exaltara a sí mismo: “mire, yo soy un exiliado, un perseguido, estoy lejos”... Ya he tenido algunos problemas en congresos, en cuanto a ese tema, porque yo no me quejo.

GEGZ: No cabe en el patrón.

AM: Para algunos quizá haya sido enorme sufrimiento, pero yo lo viví como una riqueza y lo veo ahora así con mayor razón.

»Ya son unas cuatro o cinco paradojas en esta charla: que lo aparentemente malo, o por no sé qué milagros o combinaciones de circunstancias, se convierte en bueno.

GEGZ: Además tengo la impresión de que su vida y la de su familia, desde antes de que usted naciera, era ya una vida de ninguna parte, o de dos partes y de ninguna. Usted ha contado de su padre y de sus tíos, que viajaban entre Honduras y Guatemala.

AM: Eran unos exilitos, miniexilios...

GEGZ: Entonces el vivir en otro lugar es tal vez ya una condición «cotidiana» para usted.

AM: Se volvió, sí, desde niño, de bebé, quién sabe de cuántos meses, una condición de pequeños exilios que estarían prefigurando otros más grandes. Ahora, volvemos a eso, dónde está eso en lo que yo he escrito, no sé, excepto en entrevistas o en el tomito de mis memorias, pero en lo otro, no lo sé.

GEGZ: Cuando usted habla de Ernesto Cardenal, habla del exilio en México, pero habla de esas noches, de esos momentos que pasaban ustedes juntos, tomando en la cantina y discutiendo sobre política; Ernesto Cardenal entonces pedía, «¡Hablemos de literatura!», y por fin, cuerdamente, hablábamos de literatura» dice usted. Me parece que ahí está lo que usted explicaba, esa circunstancia del exilio, desafortunada o por factores desafortunados de la política, y sin embargo ser un grupo de jóvenes intelectuales, gente como usted, que buscaba otra cosa, y que se encontraba con la gran fortuna de conocerse y compartir conocimientos, libros, arte, experiencias. A través de *La vaca* usted ha honrado a los mexicanos presentando la ciudad de México de los años 40 y 50 como un París hispanoamericano: un centro cultural para los escritores en ciernes, un semillero de literatura hispanoamericana, un lugar de reunión para quienes desean la libertad para su patria.

AM: Bueno, pero allí tiene también otra cosa digna de notarse. Ernesto clamaba: «ya, hablemos de literatura,» estábamos hablando del exilio, más bien de la situación política de esos países, él se cansaba... Y se volvió político. Un gran luchador contra Somoza, fue ministro del sandinismo... tan político se volvió que el Papa lo regañó. El Papa visitó Nicaragua, y estando

Ernesto hincado para besarle la mano al Papa, éste lo regañó, le prohibió decir misa y no sé cuántas cosas. Porque él era sacerdote y político. A él y a otros sacerdotes los condenaron por el derecho canónico a no decir misa por su actividad política. En algún libro mío sale eso. ¿Cómo el Papa hace esto si él es el jefe del Estado del Vaticano?

GEGZ: Y hablando de política, leí en la prensa que a usted lo habían invitado a participar en las pláticas de paz en Guatemala.

AM: No, no es exacto como lo dijeron, pero sí me invitaron a la firma de los acuerdos de paz. Invitado por los dos, eso sí. Por el gobierno de Arzú y por la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca.

GEGZ: Debe ser un poco incómodo ser invitado por las dos partes.

AM: No, mi simpatía siempre estaba con la URNG, o sea las gentes que estaban luchando en Guatemala por la justicia y por acabar por estos gobiernos bestiales que vinieron después de la caída de Arbenz en 1954.

GEGZ: Hábleme sobre Cardoza y Aragón y la *Revista de Guatemala*.

AM: Esa revista la fundó Cardoza y Aragón cuando el triunfo de nuestra revolución democrática. Él había vivido prácticamente toda su vida en México, y volvió a Guatemala a partir de la revolución. Yo vivía exiliado aquí y podía haber regresado a Guatemala al triunfo de nuestra revolución, pero el gobierno a mí y a otros amigos que habíamos venido exiliados nos pidió que nos quedáramos en la embajada, es decir nos incorporó a la Revolución, pero en México, porque nos tenían confianza. Pasamos nosotros a ocupar los puestecillos de la embajada. Yo empecé como mecanógrafo. A veces se dice por allí: «pasó a ser diplomático». No es cierto. Hice años de trabajo humilde. Cuando me dieron un puesto fue en Bolivia. Fue lo más alto que alcancé, en La Paz —ciudad bastante alta— y pronto se acabó. Trabajé políticamente en la embajada de Guatemala, sobre todo el último año de 1953 a 1954. Hubo una batalla sumamente dura contra la United Fruit Company sostenida por el señor Dulles y las autoridades norteamericanas. Fue un año muy, muy duro de trabajo de 24 horas por día; una cosa muy impresionante. En México, en toda América Latina, participaron en manifestaciones en defensa de Guatemala. Eso fue lo que el canciller Guillermo Toriello llamó «la batalla de Guatemala».

»En la *Revista de Guatemala* publiqué algún cuento que después publiqué en forma de libro. En el 45. No recuerdo cuándo terminó esa colaboración. Serán unas seis. Ahí se puede ver también la idea de la cultura universal como patrimonio personal y no como algo ajeno. Creo que ahí publiqué unas dos o tres notas sobre Thoreau y Langston Hughes.

»Estábamos peleando con el gobierno de los Estados Unidos pero no con su cultura. Porque es parte de la cultura clásica. Yo desde entonces me volví un lector de autores norteamericanos. Repito, luchamos contra la United Fruit Company y contra quienes la sostuvieran, pero no contra su cultura. Yo leía y todavía los tengo a la mano, a Melville, a Emerson. No sé si es distintivo dividir lo que era la lucha económica y política, la acción en Guatemala, en las calles y lo que era la cultura. Walt Whitman, Hawthorne...

GEGZ: Hablemos un poco sobre el premio *Saker Ti*. El grupo *Saker Ti* tenía una concepción tal vez algo rígida de la literatura: que la literatura tenía una obligación política y que debía reflejar este compromiso en el nivel del estilo y la temática. Y a pesar de que usted ha defendido siempre la autonomía de la empresa literaria, recibe el premio *Saker Ti*. Quisiera saber qué relación tiene usted con este grupo.

AM: Muy buena. Ellos no formaban parte del grupo nuestro, de la generación del 40, y la revista *Acento*. Ellos surgieron como una generación posterior, la de los años 50. Pero nos entendíamos muy bien. Su movimiento no constituía ninguna ruptura en relación con nosotros, porque en el fondo pensábamos lo mismo políticamente. Estábamos en la misma trinchera, con unas relaciones personales y políticas muy cordiales. Ellos, efectivamente, me dieron un premio por un cuento, no recuerdo cuál. Lo premiaron y se mostraron muy abiertos, porque el cuento no era político. Me dijeron que era una lástima que yo me dedicara a pensar en Kafka y no en los campesinos. Yo les dije: «¡Porque no los conozco!» No soy artificial, hablo de lo que conozco. Y eso no quita que esté de acuerdo con las luchas de ese grupo. Varios de ellos fueron asesinados por esos gobiernos bestiales. Se sacrificaron.

GEGZ: Luciano Zamora, su personaje en *Lo demás es silencio*, me interesa porque parece un enlace entre los diferentes niveles de su obra. En sus recuerdos de infancia hay recuerdos que son de usted.

AM: Sí, sí, no me di cuenta, hasta después, en la parte en que hablo de mi iniciación erótica. Hay asuntos míos en ese personaje. Pero pequeños detalles.

En *Los buscadores de oro* ya no es ficción, sino la verdad, hasta donde yo la recuerdo.

GEGZ: ¿Considera viable relacionar la ficción con la autobiografía y las memorias?

AM: Todo lo que está escrito en mis memorias es verdad. No se trata de inventar. Está bien ver las relaciones que haya entre mis personajes. Pero lo otro, la narrativa autobiográfica, es tal cual. No invento nada sobre mis padres, mis hermanos. Allí no funcionó la imaginación, sino la memoria. La intención es otra. Ese libro, el de las memorias de infancia, es breve deliberadamente. Porque yo sólo quise poner allí, y soy consciente de ello, datos y recuerdos de cosas que me estuvieran llevando a convertirme en escritor. Por eso no hay juegos de béisbol ni de fútbol, todo es muy intelectual porque desde niño yo lo era. No quise añadir ni restarle experiencias sino sólo aquellas que a mí me estuvieran haciendo reflexionar y que posteriormente me di cuenta de que me estaban llevando a ser escritor desde las lecturas en la escuela. Eran lecturas de Albert Samain, Leconte de L'Isle, las que cito allí. Todo eso es verdad.

GEGZ: Y eso es claro desde el principio. El libro refleja un tono de gran sinceridad.

AM: Claro, quiero que quede bien claro porque hay temores... hay otros que en sus memorias se lanzan a inventarse. Son famosas esas memorias de Casanova,... de Frank Harris...

»No habría mucho qué inventar siendo yo. La muchacha, mi novia, no la inventé, existe, allí está, pero no he querido verla.

GEGZ: ¿Está trabajando en el siguiente volumen de sus memorias?

AM: Eso digo, que estoy trabajando en ello. Porque me preguntan qué estoy haciendo ahora. Y contesto eso para no quedarme callado. Pero no es mentira. Es una verdad, pero dicha... para que parezca mentira. La verdad es que ya escribí esa parte. Pero la tengo guardada, no la he visto desde 1988. Escribí mucho de lo que le conté ahora. Está en esa parte. Va a cubrir desde que llegué definitivamente de Tegucigalpa a Guatemala. Abarca desde ese momento hasta que salí de Guatemala al exilio de México, como ocho o nueve años. Lo escribí en 1986. Hablo de lo que le conté, de la biblioteca, de Lord Chesterfield... Y desde entonces está guardado. No lo he publicado por una vieja costumbre que tengo de no soltar las cosas así nomás. Esto de *Los*

buscadores de oro estuvo guardado como siete años. Porque lo escribí al mismo tiempo que lo otro. Saqué lo de la infancia, pero de lo otro me da cierto resquemor, porque aparezco yo actuando en las calles. Y no quiero que parezca que me estoy adornando.

GEGZ: No le gusta.

AM: No. Cuento mi acción política, qué hice yo cuando publicamos un periódico, quiénes eran los compañeros... todo eso tiene que ser diferente a ese tomito *Los buscadores de oro*, porque tiene que ser objeto de comprobación. Yo no puedo decir que el día tal a la hora tal estuve en la calle con el ejército a caballo encima si no es cierto. Ahí hay testigos.

GEGZ: Es que ha entrado la historia con sus fuentes documentales; no son ya recuerdos personales cuyo único origen es su memoria.

AM: Y ahí está, y ahora con este pequeño acoso de la pregunta de qué estoy haciendo ahora, lo voy a sacar un día de éstos. Digo, lo voy a sacar de donde está metido y lo voy a poner en mi escritorio. Porque temo que no esté bien, y que tenga que trabajarlo todavía mucho.

GLORIA ESTELA GONZÁLEZ ZENTENO
Middlebury College / Librusa

LA ESCRITURA ME VOLVIÓ EXILIADO Y NO AL REVÉS, EXPUSO EL ESCRITOR

AUGUSTO MONTERROSO se encuentra desde el sábado pasado en la capital guatemalteca y hoy recibirá, en el salón de banquetes del Palacio Nacional, el Premio Nacional de Literatura de Guatemala 1997, a propuesta del Consejo Asesor para las Letras del Ministerio de Cultura y Deportes.

Lo anteceden en la distinción escritores, dramaturgos y poetas como Carlos Solórzano, Otto Raúl González, Luz Méndez de la Vega, Margarita Carrera y Mario Monteforte Toledo.

Dicho galardón fue creado en 1987 a instancias de personajes culturales como el escritor Max Araujo, y consiste en una medalla de oro, diploma y una cantidad variable de quetzales.

Monterroso ha recibido, con este último, cinco reconocimientos en su país: el Premio Nacional de Cuento *Saker ti* (1952), el ingreso a la Academia Guatemalteca de la Lengua (1993), el doctorado *honoris causa* por la Universidad de San Carlos y la Orden Miguel Ángel Asturias (1996).

Actualmente es releído aquí gracias, principalmente, a las ediciones de *Los buscadores de oro y Cuentos, fábulas y lo demás es silencio* (Alfaguara, 1983 y 1986), además del volumen *Animales y hombres*, preparado por Bárbara Jacobs (Educa, 1994).

Charlamos con el escritor el domingo pasado antes de que visitara, junto con Bárbara, la Antigua Guatemala.

—Éste es su quinto reconocimiento en Guatemala, ¿qué le significa que sea el Premio Nacional de Literatura?

—Significa que esto va muy bien. Estoy muy contento porque el premio me ha permitido estar aquí una vez más.

Subsistir, primera preocupación

—Este reconocimiento, ¿llegó muy temprano o tarde?

—Le respondo con una frase hecha: «los premios llegan cuando tienen que llegar», pero para mí llegó en muy buen tiempo. Nunca pensé que me lo dieran antes, aunque ya me habían hecho algunas insinuaciones, pero las condiciones no eran las adecuadas para que lo aceptara.

—Pero el exilio le proporcionó tiempo para escribir.

—No sé si la condición de exiliado le permita a uno dedicarse plenamente a la literatura. Más bien la primera preocupación es la subsistencia.

»Afortunadamente llegué a México, país donde el exilio no lo es tanto por las condiciones tan parecidas con Guatemala. Los amigos mexicanos lo fueron tanto como los que dejé acá.

—¿La mejor literatura guatemalteca se ha escrito en el exilio?

—Se podría decir que sí. Me refiero, desde luego, a autores como Rafael Landívar, uno de los más grandes poetas compartidos por México y Guatemala, así como a Enrique Gómez Carrillo, exiliado voluntariamente en París.

»La mejor producción guatemalteca de nuestro siglo se ha escrito afuera, con autores como Luis Cardoza y Aragón, Mario Monteforte Toledo, Otto Raúl González y Carlos Illescas. Ahora, claro, hay buenos escritores contemporáneos que están escribiendo aquí.

—¿Existe alguna época del año en la que extrañe Guatemala?

—La Semana Santa, por los olores, los sabores y las sensaciones. Siempre la recuerdo en esas fechas.

—¿Su cercanía con escritores como Juan José Arreola y Juan Rulfo le facilitó de alguna manera su primera estancia en México?

—Desde que llegué a México me incorporé a un ambiente cultural muy activo, que era el de la Escuela de Filosofía y Letras en Mascarones. Ahí tuve grandes maestros y amigos, entre ellos, desde luego, Juan Rulfo y Juan José Arreola.

—Ellos lo llevaron al Fondo de Cultura Económica.

—No, en realidad fue el hambre, porque necesitaba ganarme la vida. Pero desde luego ahí me recibieron grandes amigos, como Alí Chumacero y Joaquín Diez Canedo. Lo mismo sucedió en la Universidad Nacional. Todo eso fue en mi segundo exilio mexicano, de 1956 para acá. Haber estado antes en el país me ayudó mucho a integrarme nuevamente.

Senderos largos y tortuosos

—¿Por qué decidió publicar sus primeros libros en México, cuando usted estaba viviendo en Chile?

—Ya había dejado con anterioridad los materiales para que fueran publicados. El primero, *El concierto y el eclipse*, apareció en 1952, en una colección muy humilde llamada *Los epígrafes* que era publicada por Salvador Reyes Nevares. Ese mi primer libro y tenía cuatro páginas e ilustración de Elvira Gascón.

—El segundo ya fue de ocho.

—¡Sí!, fue publicado en la colección *Los Presentes*, de Juan José Arreola, e incluyó los cuentos *Uno de cada tres* y *El Centenario* (1953).

—¿Qué recuerdos le trae de vida aquí en los años veinte y treinta?

—Ninguna de las veces que he venido he podido reencontrarme con los lugares de mi infancia. Más bien me han quedado los recuerdos de este mismo hotel, por que no he tenido tiempo de hacer muchas cosas. Otras veces he sido invitado a diversos actos y no pude reencontrarme tampoco con mis viejos lugares, las casas donde viví, los parques donde jugué.

»Salvo el Cerrito del Carmen, no he podido disfrutar algo más de la ciudad. En cambio, sí he vuelto a ver a mis amigos de aquella época, los de la llamada Generación del 40. Los encontré el año pasado, cuando vine por el doctorado y fueron muy afectuosos conmigo. En ese aspecto sí he recuperado mucho el contacto con mis compañeros.

—¿Este recuento lo registrará en algún próximo libro de memorias?

—Quién sabe, supongo que sí. Estoy preparando la segunda parte de *Los buscadores de oro*, donde aparecerán estos lugares de los que hablamos, las calles en que luchamos contra la dictadura, los sitios de reunión donde discutíamos nuestras cosas. Pero hasta ahora, como le digo, es poco lo que he podido recuperar.

—Como escribió José Vasconcelos, ¿sus caminos literarios han sido «cortos y directos o largos y tortuosos»?

—Más bien largos y tortuosos; en primer lugar, porque mi vida ya va siendo bastante larga; y después, porque las condiciones familiares en mi infancia no permitieron tener una vida tranquila, por lo que mi forma de escribir nunca pudo ser muy directa, siempre luchando contra cambios de casas y de país. Ha sido principalmente, por cambios políticos que me llevaron a los exilios en Chile y México.

—Pero esta inestabilidad nunca se ha visto reflejada en su obra.

—No sé cómo la haya afectado, pero nunca me ha interesado incluir las circunstancias de mi vida en mis textos. Nunca he sido protagonista en mi literatura. Nada de lo que he hecho tiene ese carácter, porque la escritura es, ante todo, un arte. Mejor me dediqué a estudiar las letras, a los clásicos, además del lenguaje y la gramática.

Reflejar lo humano

—Si sus letras fueran música, ¿qué escucharíamos?

—A veces *improntus* y sonatas, pero nunca sinfonías. Meros movimientos.

—Pero todo ese «movimiento perpetuo» ha conformado una gran sinfonía.

—Forzando las cosas, podría decirse que todo el conjunto sí la formaría.

—¿El exilio le dio la pauta para dedicarse plenamente a la literatura?

—No, a ella me dediqué desde muy joven, publicando en periódicos y revistas literarias guatemaltecas, como *Acento*, de la cual fui cofundador. De

manera que no me volví escritor por el exilio sino que la escritura me convirtió en exiliado.

—Con una viñeta de Ricardo Martínez y cuidada la edición —entre otros — por Ernesto Mejía Sánchez y el propio Arreola.

—Así es. Lo primero que sentía al ver publicados esos textos fue temor y mucha vergüenza, y aunque estuvieron muy bien editados, me daba pena mostrarlos.

—Sus obras no tienen ninguna influencia de la literatura regional.

—Sí, he hecho lo que he podido sin pensar mucho en dónde deben situarse o qué deben reflejar externamente. Más bien me he ocupado del interior de las personas, y como todos somos iguales, resulta que lo hecho no tiene mucho color local, además de que no describo exteriores. Pero creo que mis personajes son tan válidos en Guatemala y México, como en cualquier otra parte del mundo.

»A la hora de escribir, hago literatura que refleje lo humano y no otra cosa. Eso es lo que me interesa.

—Por último, una pregunta personal: ¿qué tan importante ha sido la presencia de Bárbara en su vida?

—Es importante y decisiva en mi vida. Me rescató de muchos desórdenes mentales y existenciales. Como decía el poeta guatemalteco, creo que «cosió botones en mi vida». Bárbara fue buena alumna y ahora es mejor maestra.

FRANCISCO VIDARGAS

La Jornada 2 de diciembre de 1997

ESCRIBO PORQUE SÍ... ENTREVISTA A AUGUSTO MONTERROSO

—¿CÓMO nace o surge su escritura en el momento que se pone a escribir?

—No podría decirlo con precisión porque tengo mucho tiempo de estar escribiendo. Cuando me pongo a escribir algo, ya sé lo que quiero decir, ya tengo más o menos claro qué es lo que voy a expresar; el problema que se presenta es el de la forma y del género que se trate: un cuento, una novela. Cuando ya tengo la idea, es cuestión de escribir la primera frase, de dejar correr la pluma, esa frase jala a las demás.

—¿Para usted escribir es o fue una necesidad?

—Cuando era muy joven primero imité a otros autores; después fueron intentos, hasta que llegué a cierta formación de escritor. Al publicar mi primer cuento me di cuenta de que podía, y me lancé como pude, con cierta timidez, sin experiencia, pero sabiendo ya que sentía una vocación. Fue entonces cuando se volvió una necesidad. Me lancé al agua cuando tenía como veintidós años y entonces vino una necesidad de seguir escribiendo, de aprender el oficio.

»El oficio de escritor es muy complicado; requiere no sólo de la imaginación, porque la imaginación está libre para lo que se nos ocurra, pero si queremos convertirla en obra de arte como es la literatura, ya el problema comienza por el oficio. Es decir, por el estudio del lenguaje, de la gramática, de saber combinar las palabras de la mejor manera posible, porque no se trata

sólo de aprender a redactar. El problema del escritor es hacer una obra de arte, porque escribir es indiscutiblemente un arte. Se empieza y no se termina nunca de escribir, de aprender. Lo que parece un trabajo muy arduo: el estudio de la gramática (y dentro de ella, de la sintaxis y de cada una de las partes que la forman), se convierte en algo muy agradable que uno busca; no es que se lo esté imponiendo, uno quiere aprender cada vez más para hacer mejor su trabajo, y eso se convierte en un placer, en una forma de vida incluso.

»Así con gusto y con trabajo, escribo. Es apasionante, como la vida.

—Cuando usted escribe, ¿piensa en el lector?

—Sí, yo soy de los que escriben para los lectores; siempre estoy pensando en el otro. Usted me pregunta si tengo cierta figura a la que me estoy dirigiendo, pero no. Cuando empecé pensaba en lectores posibles que generalmente estaban muertos, como Cervantes, Góngora... Eso no me ayudaba, más bien me aterraba, y creo que aterra a cualquiera. Entonces me puse a pensar en los lectores que andan en la calle, gente común y corriente; también en quienes saben mucho de literatura: a esa mezcla dirijo mis textos.

—¿Cómo relaciona la lectura con la escritura?

—Creo que van juntas; para mí primero fue la lectura; claro, estaba en la escuela primaria y prefería las clases de literatura, ya como vocación. Imitaba los textos de las lecturas escolares y así comenzaron a relacionarse a mi vida. Mi primer oficio es de lector, cuando no escribo estoy leyendo, pero la escritura es un arte ¿no?, por eso el escritor es inquieto: busca la pintura, busca la música, busca las otras artes para enriquecer su escritura. Lo mismo debe de pasar con los músicos: se alimentan con las otras artes... hay grandes músicos que son grandes lectores. De todo se alimenta uno, ya no digamos de la vida...

—¿Tiene algún método para escribir?

—No, me siento a escribir lo que ya he pensado en determinado género.

—¿Cuenta con alguna rutina u horario para escribir?

—No, no los tengo. Nunca pude disciplinarme en el sentido en que otros han podido hacerlo. Yo no, no puedo, soy muy inquieto. Entonces escribo media hora y me pongo nervioso: salgo, doy una vuelta, voy a un mercado o a

la calle; regreso y empiezo de nuevo, pero no disciplinadamente. Tampoco escribo todos los días.

—¿Escribe de manera manuscrita?

—Sí, desgraciadamente para mí, la computadora llegó demasiado tarde.

—¿A quién se parecen los personajes de sus textos?

—No sé, creo que se parecen a los personajes que están dentro de mi cabeza.

—¿Hay algún episodio o persona de la vida real que lo haya impulsado a escribir? Tal vez una anécdota...

—Sí, primero fue un profesor de cuarto de primaria. Teníamos un libro que se llamaba *Libro de Lecturas*. Todavía lo tengo... Ese libro traía textos muy serios porque en ese tiempo a los niños no se les daban las cosas adaptadas a su edad, sino que se les daban los textos tal y como los había escrito el autor. Así que yo leí en ese libro poemas traducidos de autores franceses en sus versiones reales. El profesor se dio cuenta de que a mí me interesaba muchísimo la poesía y los textos literarios. Entonces me animaba a seguir por ese camino: es el recuerdo más lejano que tengo de alguien que me haya impulsado. Después pasaron los años... yo era muy pobre, y cuando tenía dieciocho años y trabajaba en una carnicería: entre reses y entre cuartos de reses, ahí me encontré a otra persona que se dio cuenta de mis aficiones literarias. Me impulsó no sólo a leer, también a escribir, lo cual él alimentaba recomendándome autores y regalándome obras de Shakespeare, de Víctor Hugo... Fue para mí un mentor, como se decía antes. Fue una gran suerte haberlo encontrado, donde menos podía esperarse: en una carnicería.

—¿Cree usted en la inspiración?

—Sí, ese tema que siempre anda por ahí: si el escritor debe esperar la inspiración o debe ponerse a hacer lo suyo como una disciplina, y que finalmente de esa disciplina y de ese trabajo va a salir la obra. Creo en la inspiración, pero evidentemente también creo en el trabajo. La inspiración de que se me ocurra algo, de que venga una idea, ¡ahí se puede quedar si no la convierto en algo concreto a base de trabajo! Hay hasta dichos sobre eso: hay los que dicen que es 5 % de inspiración y 95 % de transpiración.

»Hay otra cosa que quiero decirle: Yo nunca tomé la literatura como profesión, sino como afición: no quiero, ni quise convertirme nunca en un

fabricante de textos literarios.

—¿Escribir es para usted gozoso?, ¿doloroso? ¿Cómo es para usted esa experiencia?

—Las emociones cuando uno escribe son gozosas y son dolorosas. Son gozosas si a uno le está saliendo bien lo que se ha propuesto, son dolorosas cuando no sucede eso. Es muy raro, aun cuando se sea muy buen escritor, que se escriba de corrido, sin problemas que a veces es muy difícil resolver..., pero en el momento que se solucionan es algo muy gozoso. En otro sentido podemos encontrar lo gozoso o lo doloroso. En una narración, ya sea cuento o novela, siempre se está tratando con personajes humanos. Es muy interesante lo que usted me preguntó porque puede ser muy doloroso si lo que está tratando es doloroso para el personaje que está creando. ¿Qué le quiero decir con eso? Que si sufre el personaje del cuento o de la novela, el escritor debe sufrir también con él; y en ese sentido puede ser sumamente doloroso para el escritor que se mete verdaderamente en los sufrimientos que está describiendo. Es decir, si el personaje llora, el autor tiene que llorar también con él. Si eso no sucede, no se vale. Si el escritor no adopta esos sufrimientos, está mintiendo... El escritor debe hacer que el lector o destinatario final también sienta todo eso.

—En sus inicios como escritor ¿cómo fue resolviendo sus problemas con la escritura?

—Los resolví estudiando. Cuando me di cuenta de que quería ser escritor, lo primero que hice fue estudiar el idioma leyendo a los clásicos españoles, donde suponía que estaba mejor expresado nuestro idioma. ¿Qué hice? Cuando salía del trabajo me iba a la biblioteca a leer. Necesitaba una base, así que leí a los escritores españoles del Siglo de Oro: Cervantes, Quevedo, Lope de Vega... A quien no tiene la vocación de escritor, la gramática se le hace muy difícil; o la consulta de diccionarios; pero es necesario conocer el bien primario, que son las palabras.

—¿Cuál es su libro favorito?

—Sé cuál es, pero me parece que eso lo debe de decir todo el mundo... Como obra cumbre, cómo lo máximo que se ha escrito en su género es *El Quijote* evidentemente; pero no suena bien decir eso, no sé por qué... Es la primera novela moderna en español. Siento que ése es mi libro favorito...

—Maestro Monterroso, ¿cuando escribe lo retroalimenta la lectura de otros autores?

—Siempre se está uno retroalimentando. En este oficio, la escritura y la lectura van muy unidos. Al leer uno se está alimentando, y aquí viene otra cosa: que la lectura por sí sola no es suficiente. Uno puede volverse «un ratón de biblioteca»: alguien que vive en un mundo aparte o que no vive en este mundo. El escritor debe conocer también a las personas. Leer, leer y leer solamente no convierte a nadie en un gran escritor. También tiene que vivir. Uno puede ser mejor escritor si uno ha vivido el amor y el odio; ha vivido aventuras, ha pasado necesidades, ha sido feliz en la vida real; no en la de la ficción.

—¿Qué piensa de la autocorrección?

—Esa pregunta es muy interesante... Mi experiencia en ese sentido es la de un escritor solitario. Nunca pasé mis textos a otras personas para que me aconsejaran, para que los corrigieran... no por otra cosa, sino por timidez. Fui siempre muy tímido, me lanzaba solo al agua, por eso he aprendido a corregirme a mí mismo, lo hago muchísimo. Un texto mío no aparece como estaba en la primera versión, sino que ha sido objeto de mucha corrección y eso es inevitable, ¿no? No es que no se pueda pedir ayuda. Aquí viene algo que descubrí en mucho tiempo de práctica y es que para quitarse el miedo a escribir, lo mejor es pensar que lo que uno está escribiendo es un borrador, que va a pasar por otra revisión, que lo va a convertir en un segundo borrador, y luego un tercero..., y puede haber veinte, hasta que a base de ajustes el texto quede como el ideal que uno tenía al principio. Hay mucha gente que está en contra, he tenido alumnos que me decían: «Pero entonces, la espontaneidad... ¿qué pasa con la espontaneidad?, ¿dónde queda?» No es cuestión de espontaneidad, sino de trabajo y de ajustar el producto al sueño que se tiene. ¿Verdad?

—¿Qué opina de la relectura?

—Tengo muy buena opinión de la relectura. Los libros deben ser escritos para ser releídos. El ideal de un escritor es que sus libros sean releídos, una vez aunque sea, pero si puede ser tres o más... eso es algo que se gana; quiere decir que el libro es rico y hay cosas que el lector no vio la primera vez. Bueno, eso pasa con los clásicos, son libros que uno está releyendo siempre. En cambio, esos libros que se venden por millares actualmente no admiten relecturas.

—Si es tan amable de hablarnos libremente de su obra, y dentro de ésta, ¿cuáles son sus libros favoritos?

—Entre mis libros no tengo uno que considere favorito. No tengo forma de compararlos entre ellos. Todos son diferentes: uno es una novela, y el otro un libros de ensayos... Todo lo que he escrito me gusta, lo digo sin falsa modestia; lo publiqué porque me gustaba.

—Maestro, ya ésta es la última pregunta: ¿le gustaría decir algo a los jóvenes, algo en cuanto a la lectura, a la escritura...?

—Todo aquel que tenga la oportunidad, la suerte de leer, tiene una riqueza muy grande. El simple goce lo está formando a uno, y también le está dando armas para toda la vida. En cuanto a la escritura, eso ya es otra cosa..., depende de una vocación. No se puede forzar. El que quiera ser escritor va a sentir dentro de él la necesidad de expresarse, de decir lo que siente o lo que piensa. Debe sentir que es una vocación, que es un llamado..., pero hay otra cosa también: no es sólo la vocación, la persona debe saber si tiene el talento, porque escribir es un arte. Eso vale para pintores, para músicos... Si no tiene talento puede pasarse toda la vida en algo que no era su vocación, pues la equivocó. ¿Qué hacer entonces? Bueno, eso cada quién lo debe resolver.

YOLANDA SASSOON
Redescolar.ilce.edu.mx

ENTREVISTA CON AUGUSTO MONTERROSO

AUGUSTO MONTERROSO (Tegucigalpa, Honduras, 1921-México, 2003) es un autor que apela por la brevedad y concisión en sus textos y reflexiona sobre la condición humana a través del humor y la sátira. Sin embargo, también hay un Monterroso de estructuras complejas, narraciones extensas, diversidad de recursos y que habla de lo humano no sólo mediante la sátira, sino a partir de la tristeza y el dolor. Estamos ante un autor polifacético que ha cultivado el cuento breve, el cuento largo, la novela (*Lo demás es silencio*), la fábula, las memorias ficticias, la autobiografía también ficticia, la erudición, el diario y el ensayo. Discreto, «tímido», como él mismo dice, el autor se sonrojaría al saber que la crítica especializada lo identifica como uno de los escritores hispanoamericanos más importantes.

—El humor y la ironía son factores centrales en su obra, pero que dan pie a cierta nostalgia, a cierta tristeza. Es un humor triste. ¿Son también elementos para ocultar una condición humana?

—Cuando escribo intento retratar lo más fielmente posible al ser humano. Con frecuencia, ese ser hace cosas ridículas o tontas, negativas para él mismo. Nunca me acerco a un tema o personaje con el ánimo de ridiculizarlo o burlarme, sencillamente trato de ver qué hay dentro de él y expresarlo. Eso lo han señalado los críticos, pero ya que tengo la oportunidad, aclaro eso. Si voy a hablar sobre un defecto de un personaje va a ser porque ese aspecto lo va a llevar a determinadas situaciones para bien o para mal. Yo no busco expresar

nada negativo de la gente yo sólo la pongo ahí, ella actúa, se ridiculiza sola, y el lector saca sus conclusiones. En cuanto a la tristeza, puede darse esa lectura porque trato profundamente de comprender a ese ser. Algunos críticos dicen que se refleja cierta compasión por los demás y estoy de acuerdo. De ahí que, detrás de todas estas cosas ridículas y esta forma humorística, se encuentre la tristeza.

—Al decir que no critica sino que expresa el comportamiento, ¿no hablaríamos de defectos sino de una condición? ¿Cuáles son los «defectos» que atiende el escritor que observa a los seres humanos?

—Yo no les llamaría defectos, sino características más llamativas en los personajes, o hablando más en general, de debilidades humanas, que son múltiples. El defecto o debilidad mayor que la literatura ha encontrado en todos los tiempos es la tontería. Creo que muchas grandes obras maestras de la literatura universal tratan sobre esto porque es inherente a todos. También está la locura. La locura y la tontería se intercambian, se parecen.

—Uno de los libros con que los jóvenes más lo identifican es *La oveja negra y demás fábulas*, donde desarrolla esta crítica a lo humano, pero en su máxima expresión, que es la fábula. ¿Qué planteamiento lo llevó a esto?

—Había publicado mi primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, en 1959, y ahí exploré hasta donde pude las posibilidades del cuento: hice cuentos satíricos, no satíricos, hice cuentos largos, o tan cortos como de una línea. Ya no quise repetir ninguna de esas formas, no me fue fácil retomar el oficio de narrador porque ya no quería hacer lo que había hecho. Y así pasaron 10 años para que publicara un segundo libro, *La oveja negra y demás fábulas*. Ahí redescubrí o me encontré con que existía la fábula y que ésta me podría dar una salida. Entonces comencé a escribir fábulas, pero no a la manera tradicional, porque hubiera sido absurdo que hubiera hecho fábulas en versos como en los siglos XVII y XVIII. Decidí hacerlas en prosa y con la intención de no repetir cualesquiera de las fórmulas que encontré para hacerlas, por eso también son diferentes.

—Hay una fábula, «El mono que quería ser escritor satírico», donde justamente se satiriza a este tipo de autor, ¿cuál es la defensa ante su propia autocrítica?

—Con el tiempo el verdadero escritor satírico se da cuenta de que no puede tratar a los demás sin pasar antes por él. De otra forma, no se vale

cualesquiera que sean las observaciones o críticas que pueda hacer sobre los demás uno sabe que a quien está retratando es a sí mismo. Él debe conocer las debilidades y los defectos humanos a través de los suyos propios. También se descubre que todos tenemos los mismos anhelos, decepciones, los mismos defectos y a veces hasta las mismas cualidades, cuando las encontramos. Los escritores que no pasan por sí mismos, antes de ser satíricos, son los malos humoristas. Hay un humor barato, superficial, que está hecho simplemente para hacer reír y para la burla ése no es el propósito de un verdadero escritor satírico. Tampoco estoy contra esos autores que buscan solamente hacer reír, está bien, la gente tiene que hacerlo la cuestión es que cada quien sabe si toma lo que hace como un arte o no. Como dije, tan profunda puede ser una sátira, que lleva al llanto, a la tristeza y a la compasión.

—La crítica de lo humano es una constante que no sólo es realizada a través de la sátira, sino desde lo doloroso, desde la tragedia. Sin embargo, se conoce más al escritor de sátira. ¿Hay dos tipos de discurso en Monterroso?

—A veces voy directamente a lo doloroso sin intenciones satíricas sino que sólo me encamino a retratar el dolor. También, lo que sucede, es que la literatura es muy amplia, como la vida. Lo que uno va aprendiendo de sí mismo y de los demás también es muy amplio. Uno se encuentra con el dolor descarnado o con las situaciones trágicas o muy profundamente dolorosas que no inspiran al escritor, como en mi caso, ningún otro sentimiento más que el de la solidaridad. De ahí viene tal vez esto que dicen los críticos de la compasión.

—Aunque en la mayor parte de sus cuentos hay concisión, brevedad, linealidad y un estilo directo, hay algunos textos, sobre todo en sus primeros libros, que tienen finales abiertos, estructuras complicadas e incluso cambios de tiempo y espacio, ¿por qué no ha desarrollado estas narraciones y ha preferido la brevedad? Hay que tomar en cuenta que su novela *Lo demás es silencio* está conformada por narraciones breves...

—Como artista que es, el escritor tiene que conocer su oficio y en ese momento se presenta el problema de la técnica o de las técnicas: ¿cuál de las posibilidades que presenta este arte voy a usar para determinada situación? Entonces escojo una técnica que contenga diálogo, otra que sólo sea narración, en fin. Cada tema tiene su propio tratamiento y dimensión. Hay cuentos que piden mucho más tratamiento, lo que les da una longitud mayor y otros que pueden decirse con menos palabras. Claro, parece que he tendido a

la brevedad, a la concisión y a la concentración. Definitivamente, he ido prefiriendo estos elementos en la medida que he ido usando unos y otros tipos de cuentos y porque generalmente lo que busco son tres cosas fundamentales: la verdad que como escritor voy a encontrar en ese mismo tema y a reflejar, tanto una verdad externa de las cosas como una verdad literaria; la intensidad, porque mi propósito es hacer la concentración en la intensidad. Eso de por sí está pidiendo brevedad, porque algo muy intenso no puede durar mucho y hay que expresarlo pronto y lo mejor posible y, tratándose la literatura de un arte, busco la belleza, en este caso, la belleza formal. Todo esto nos va llevando a que finalmente lo que está buscando el artista es la poesía que se encierra en las cosas y en los seres vivos. Por otra parte, la vida es corta y el arte largo, y no tengo mucho tiempo para desear ser novelista, aunque he publicado *Lo demás es silencio*, una novela que está hecha de cuentos.

—En todos sus relatos, breves, brevísimos o extensos, siempre sorprende al lector con una variedad de recursos...

—No me gusta estancarme o quedarme en una sola forma para tratar cualquier asunto como dije anteriormente. He tratado de no repetirme, de buscar siempre nuevas formas y enfoques. Así es como he usado la fábula, el cuento tradicional, *etc.* Y bueno, todo esto tiene que ver con todo un mundo de circunstancias o de asuntos que están involucrados en el arte de escribir cuentos, y que ahora estamos tratando de aclarar en poco tiempo. Pero cada uno de estos temas puede ser motivo de cursos enteros para tratar de acercarse a su elucidación y a su exposición que nunca será completa, así es que mis respuestas nada más son insinuaciones a las posibles soluciones de estas preguntas.

—¿La brevedad podría ser para usted una obligación, una virtud, un arte en la medida que en uno de sus cuentos se duele de ella?

—Eso ha sido parte de mi trabajo y, como se decía antes, la vida es corta y el arte largo. Habrá habido momentos en que yo hasta reniegue de la brevedad en busca de otras posibilidades y entonces hasta lo habré visto como algo de lo que me quisiera deshacer. Bueno, sí, la brevedad, pero realmente yo no voy pregonando ni preconizando la brevedad. Cada escritor escribe como puede: larguísimas novelas o cuentos o aforismos o fábulas. Puede ser que en un momento me haya quejado de la brevedad deseando poder escribir relatos más extensos, pero no es mi idea, no ha sido mi idea, no creo que vaya a cambiar.

—Su cuento sobre el dinosaurio lo ha inmortalizado y no necesariamente es su mejor texto breve. Es un cuento ambiguo en el cual los críticos identifican un enigma. ¿Qué piensa de estos hechos?

—Es todo eso junto, y más. Efectivamente, ese cuento llamó mucho la atención desde el primer momento porque no se usaba publicar textos tan breves. Entonces no siempre fue bien recibido, se decía que no era un buen cuento ni nada, y hasta anda por ahí la broma que le hice a un crítico, cuando le dije que «efectivamente no es un cuento, es una novela». Tuvo mucha suerte, a la gente le llamó la atención. Sin embargo, y después de esto, no me iba a poner a escribir cuentos de una línea o de dos líneas, eso fue en su momento. Entonces, el problema no fue pensarlo, sino publicarlo, porque no se usaba y más bien, mucha gente cree que yo sólo escribo cosas así y no es cierto. Por otra parte, el misterio que pueda tener, no lo voy a decir, eso tiene que resolverlo cada quien.

—En sus primeros cuentos criticaba mucho a los sistemas políticos latinoamericanos, a la dictadura de su país y al capitalismo. Después, en su literatura, ya no se encuentra este tema de forma evidente. ¿Ya no ha sido necesario para el cuentista pero sí para el ensayista o el ciudadano?

—Se le pide a un autor, a veces, que participe en la política y se piensa que la literatura sirve para mostrar diversas situaciones. Pero la literatura es algo más amplio. Efectivamente, he practicado la política, por tal cosa soy exiliado, pero yo no era político estaba en la política por un principio cívico, porque había que pelear contra un dictador, pero eso no me hacía político, yo ya era escritor. Sin embargo, sí he escrito cuentos de corte político encaminados a criticar estas cuestiones, pero siempre que lo he hecho ha sido con un deseo de que sea una obra literaria, no algo circunstancial. Ahora, dejo para el ensayo ciertos temas de carácter político o de protesta contra las situaciones que no me gustan de la sociedad.

—Subyace mucho en sus cuentos la idea de que, para el escritor, las palabras de halago envenenan el alma. ¿Esa actitud es la que define esa reserva, esa sencillez suya?

—Yo no sé por qué será. No me gusta decirlo pero yo me he acercado a la literatura con mucho temor. Me formé prácticamente leyendo a grandes autores, quienes creo que me asustaron porque son unos modelos muy pesados, muy grandes. Entonces siempre me acerqué con temor al hecho de

ser escritor. Todavía no siento que sea escritor, me siento aprendiz. Y todavía tengo problemas que no he podido resolver nunca, y eso se ha unido a que soy un tanto tímido. Y bueno, pues ¿qué hago? Entonces los actos públicos y todas esas cosas no es que no las quisiera, es que no soy para eso. Así es la cosa.

CLAUDIA POSADAS
literateworld.com

ESCRIBIR ES EL SUFRIMIENTO DEL NEURÓTICO

AUGUSTO MONTERROSO es muy amable pero apenas puede controlar la desconfianza que le inspira el grabador. Habla en voz baja y con un ritmo pausado, como si se peleara con la oralidad e intentara encontrar las palabras precisas.

—Se habla de escritores de la razón y de escritores de la emoción. ¿Con qué modelo se identifica y cuál sería en su obra el papel de la intuición?

—Lo he pensado algunas veces y no hay respuestas muy claras a eso, pero si tuviera que escoger, yo escribo más con la emoción. También se necesita la inteligencia para dar la forma, para encauzar las emociones, porque el trabajo con la palabra, con el lenguaje, es un trabajo con la razón. Ahora, respecto a la intuición, no he pensado en eso, pero sí he pensado en el instinto. Yo considero el instinto como algo que guía al escritor, que te dice por dónde ir, cómo hacer. También se habla mucho de si se debe escribir con la emoción de una experiencia, o después, cuando ya la emoción se ha asentado. He tenido algunas experiencias con alumnos que me mostraban un cuento y me decían que lo habían escrito bajo el efecto de una gran emoción, y eso era, para ellos, lo que tenía valor. Pero para convertir eso en arte también hace falta inteligencia, instinto. Lo mismo pasa cuando me dicen que mis cuentos tienen humor, ironía. Estoy en contra del exceso de humor, de la ironía permanente. El humor forma una parte importante de la vida, y por eso es bueno que haya humor en la literatura. De ahí cierta sabiduría literaria para poder transmitir la

ironía, para que el lector reaccione, participe, se sorprenda. Para graduar esos efectos está el instinto. Llegaríamos entonces a la conclusión de que la principal cualidad de un escritor es el instinto. Y eso suena como algo animal... Como soy fabulista, siempre me imagino a los escritores en la selva, acechados por animales feroces. Es que hay que andar con mucho cuidado para no desbarrancarse o para no ir a dar a las fauces de una fiera.

—Es llamativo que usted se piense como un escritor de emociones porque por el trabajo formal que tienen sus textos, y también por el uso de la ironía, se tiende a pensarlo como un escritor muy racional.

—Cada parte va rigiendo y moderando a la otra. Yo creo que ser escritor es muy difícil; pero siempre se piensa que lo de uno es lo más difícil. «Nooo», decimos, «para los pintores, es fácil; para los músicos también. Lo difícil es ser escritor...» El escritor tiene un concepto, una idea y sufre por darle forma, por realizarla. No me refiero al temor a la página en blanco sino al sufrimiento del proceso. Sin darse cuenta, uno ya está metido en esto y sufriendo, en vez de gozar por lo que escogió hacer.

—Pero también hay cierto gozo en la escritura ¿no?

—Bueno, ésa es una pregunta que no he podido responderme a mí mismo. No lo sé, es el gozo lo que se obtiene sufriendo. La escritura es el sufrimiento del neurótico. La etapa en que está el gozo es cuando he logrado terminar algo, pero no en el proceso de deslizar el lápiz en la hoja.

—Hay en su obra algo paradójico: por un lado, ha escrito bajo la influencia de los grandes clásicos, por el otro, las corrientes críticas vinculan su trabajo con la literatura posmoderna.

—Sí, desde luego, tengo una inclinación particular hacia los clásicos. Desde muy joven fueron mis lecturas excluyentes. Lo he contado muchas veces. Yo era muy pobre e iba a la biblioteca pública en donde leía obras maravillosas. Picaresca española, el Quijote, lo que creía que cualquiera que fuera a ser escritor tenía que leer. También la lectura de los clásicos se conecta con cierto humanismo, los ideales de verdad y belleza de cualquier arte.

—¿Qué verdad?

—Bueno, no veo la verdad como una cosa objetiva y única sino como la verdad literaria de la propia obra: que no engañes al lector, que no hagas

trucos, que no le toques las tripas. Y en cuanto a la belleza, tendríamos que ir a los griegos, a Platón. La idea de que era arte lo que yo estaba haciendo me abocó a mi objeto, al trabajo de darle forma al lenguaje. Ni siquiera me refiero a los problemas que plantea el cuento o la novela sino al trabajo con lo material del lenguaje. He pensado que de alguna forma el cuento moderno tiende a ser un texto para ser releído.

—¿Ser releído en qué sentido?

—En el sentido de que uno pueda leerlo una y otra y otra vez. Ese afán viene de un nuevo concepto de cuento. Antes, el cuento estaba escrito para ser leído y tirado porque contaba una historia que nos sorprendía al final. El ideal del cuento era llevar al lector hasta ese momento en que se lo sorprende con que la cosa no era como él creía. Con el final sorpresivo el cuento ya no podía ser releído.

—¿La relectura es también una forma de encontrarle nuevos sentidos a un texto?

—Espero que los cuentos que yo trato de hacer tengan interés desde la primera frase, y la segunda y la tercera y así hasta el final. A usted no le importa saber qué dice tal poema sino cómo lo emite el poeta, cómo son sus versos, cuál es su ritmo. La relectura no es para que encuentre otro significado en la segunda lectura. Si yo leo a Baudelaire o recito «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor», ya sé lo que me dice porque lo he leído muchas veces, pero la relectura me permite saborear el ritmo, el lenguaje. Claro (se ríe), estoy poniendo unos ejemplos maravillosos. Baudelaire, Cervantes; bueno, ¿por qué no mencionarlos como ideal?

—¿Es decir que para usted la prosa es una forma de poesía?

—Qué bueno que lo mencione, porque yo parto de que todo arte es poesía. Todo arte tiende a la poesía, a expresar la poesía. Sólo que a lo mejor hay muchos que no lo saben. Es falso que la prosa sea una cosa y la poesía otra. Podemos hacer la distinción entre prosa y verso, pero no entre prosa y poesía. Es lo mismo para la música o la arquitectura. Si no tiende a la poesía, el arquitecto es un fabricante de depósitos para vivir.

—Se lo suele vincular con la corriente de la literatura posmoderna, con una escritura muy contemporánea. ¿Qué opina al respecto?

—Nunca he entendido qué es lo posmoderno. Dicen: lo fragmentario, lo breve, lo irónico. Todas esas categorías, esas cualidades, han estado siempre ahí, en la literatura. Hay muchos ejemplos. Los presocráticos inventaron el fragmento, ¿no? (se ríe). Bueno, son fragmentos de veras... Ahora ya se escribe en fragmentos. Otra cosa que no entiendo es el minimalismo. No sé cuál es la definición, pero dicen que yo hago minimalismo... Pero eso, entiendo, queda para los teóricos. Cada uno hace lo que puede, se trate de textos breves o larguísimos.

—Sin usar el término posmoderno, ¿cree que su escritura es contemporánea?

—Creo que sí. La mayoría de lo que yo he escrito son textos sobre asuntos contemporáneos con un lenguaje que también es contemporáneo. Piense en su compatriota, en Larreta, que escribió su obra más conocida con un lenguaje de otro siglo. Yo uso un lenguaje de todos los días, claro, preciso. No uso palabras que no use el empleado del banco, por ejemplo.

—Eso hace que sus textos sean aparentemente más accesibles, aun cuando son extremadamente complejos, a veces en la intención o en las referencias.

—Hay complejidades de la forma y complejidades de lo que se quiere decir. Por lo que hace a la complejidad de la forma, yo tiendo a que no exista, a que ésta sea sencilla. En cuanto a una complejidad interior, dentro de lo que he escrito, es otra cosa. Estoy pensando también en los niveles de lectura. Ahí sí puede haber complejidades. Hay un primer nivel de lectura simple, lo que se dice, hay otro en lo referencial a otras literaturas, eso ya lo vuelve más complejo, después estaría la traída y llevada ironía, que como de vez en cuando aparece, hace más complejo el sentido. También hay alusiones de segundo grado. Esto sucede sobre todo en *Lo demás es silencio*.

—Es un texto más largo, el único de sus libros que puede considerarse una novela. Pero qué sucede con *La oveja negra*, por ejemplo.

—Ahí los niños leen que los animalitos se mueven y hablan. Los adultos leen otra cosa y hay otros lectores que leen algo que no es en absoluto lo que yo quise decir.

—¿Qué quiso decir?

—Tengo por principio no explicar nunca una obra. El lector debe interpretarla como quiera, porque explicarla es matarla. Yo a veces me sorprendo por la manera en que la interpretan...

—¿Habría entonces un lector ideal que pueda leer lo que quiso escribir?

—Sí, pero es un lector imposible. El lector ideal sería el que hubiera leído todos los libros que yo he leído. Entonces nos entenderíamos maravillosa y perfectamente. «Ah, bueno, hombre, claro», diría el lector ideal, «está sugiriendo aquel verso de Góngora, se está refiriendo a lo que dijo Séneca en la Carta a Lucilio». Si uno dice «Perded toda esperanza» está claro que se está refiriendo a Dante. Pero hay otras referencias que son más recónditas, que están en lugares a donde no todos llegan. El lector ideal es el que hubiera leído todo lo que el autor leyó, pero también que hubiera experimentado todo lo que el autor experimentó.

—Sí, porque es evidente la importancia de la experiencia de lectura pero...

—También uno debería tocar la experiencia de vida. Por eso es que el escritor debe haber vivido. Entre más experiencias de vida tenga un escritor, más rica es su obra.

—¿Es decir que no piensa sólo en la experiencia literaria?

—No, porque yo he tenido una vida muy compleja. Probablemente iba a ser un ratón de biblioteca, pero la vida me sacó de ahí. Estaba yo en Guatemala, era joven, cuando la lucha contra el dictador en 1954. Afortunadamente, tuve la oportunidad de estar en las calles, en la lucha, en lugar de estar cómodamente leyendo. Nunca tuve mi vida resuelta. En conclusión, yo creo que hay que combinar los dos aspectos, esa conjunción de vida y literatura. El problema es qué hace uno en la vida con lo que lee y qué hace uno en la literatura con lo que vive. Y ahí vuelve a aparecer el instinto en relación a cómo se conjugan los dos aspectos; cómo se encuentra la forma de no decirlo todo, que también para eso se necesita instinto, para no explicarle tanto al lector, aun corriendo riesgos.

—¿Sería aburrido decir todo?

—Sí, porque ya no hay juego con el lector.

—Está diciendo que uno de los ingredientes para hacer literatura es la vida. ¿En la vida, sirve la literatura?

—En la vida sirve muchísimo la literatura. Tal vez yo lo digo porque desde muy niño tuve la experiencia de combinar vida y literatura. Mi infancia fue muy pobre, pero muy llena de libros. En mi familia pasamos situaciones muy difíciles porque mi padre era poeta, bohemio, pero también era un gran lector y me hizo conocer muchos libros. Así, siempre encontrábamos una referencia literaria de la cual agarrarnos. Bueno, es para lo que sirve la literatura. Para cambiar al mundo, sin embargo, lo único que sirve es la acción.

BETINA KEIZMAN



*Estudios y artículos
sobre el autor*

AUGUSTO MONTERROSO: EL PREDICADOR DE UNA BREVEDAD NO PREDICADA, EL HUMORISTA QUE NO QUERÍA SERLO, Y EL FABULISTA QUE NADA FABULABA

por SOFI RICHERO

«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 inconciencia».

AUGUSTO MONTERROSO («Subcomedia», de *La letra e*)

A LAS naderías o brillanteces biográficas de cualquier escritor accedemos o bien mediante las insensateces y embellecimientos que cada quien descuelga como desprevenidamente en entrevistas y breves solapas, o bien y fundamentalmente, mediante biografías y autobiografías, género ríspido, desconfiable y vapuleado si los hay, y al que Augusto Monterroso cedió, aunque siempre un poco heterodoxamente, luego de un meditado rodeo intelectual del que hay constancia, por si a alguien se le ocurriera reclamarla, en cualquiera de sus anteriores libros.

Pero lejos del ruido biográfico y lejos también de la obvia y contundente evidencia de la escritura, cuáles son los gestos y detalles que terminan por redondear la actitud literaria de un escritor y hacerlo absolutamente distinto a cualquier otro. En el caso de Augusto Monterroso, escritor nacido en Honduras, guatemalteco por convicción y mexicano por adopción, acaso ese

antiguo antojo de hacer una «antología universal de la mosca» puesto que como dice en su libro *Movimiento perpetuo* «la mosca invade todas las literaturas, y claro, donde uno pone el ojo encuentra la mosca».

Y quizás también ese terror vergonzante a la idea de que existan hombres que escriben para ganar dinero, y quienes como escritores se agremian y reclaman derechos al Estado, comisiones o becas, puesto que como cualquier profesión, y más bien como cualquier profesión que trabaje con productos simbólicos inconmensurablemente valiosos para el prójimo, se les debe asegurar materialmente la existencia.

O Monterroso el palindromista maniático, el exégeta del ingenio y la brillantez irónica, en la calle con su libreta a cuestas por si un apunte ingenioso de un transeúnte corriente tiene la irresponsabilidad de querer pasar al olvido sin pena ni gloria. O Monterroso el miniaturista distraído, responsable del legendario «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí» —y que, en honor a los lectores hay que ceder a repetirlo, se trata del cuento más breve de la historia.

Distraído miniaturista sí, puesto que como dice con sensatez conmovedora en *La brevedad*, «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 a la coma, al punto».

O Tito Monterroso, como suelen llamarle entre amigos, el también distraído humorista que en *Viaje al centro de la fábula* confiesa con imprevista amargura que «si lo quieres saber, nada me desilusiona más que la consabida frase con que alguien me informa entusiasmado de lo mucho que se rio con mi cuento tal o cual, y el cuento es tal vez aquel que a mí me emocionó hasta las lágrimas escribir, o aquel en que logré introducir alguna experiencia amarga de mi vida».

Y Monterroso el humorista que no quería serlo y Monterroso el breve, supuesto predicador de una brevedad que no predica, el ironista oximorónico puesto que a qué ironista se le ocurriría ser ironista y al mismo tiempo sentimental, a excepción tal vez de Swift, Montaigne, Cervantes y Borges, escritores a quien con devoción Augusto Monterroso cita cada vez que puede. Y todos esos Monterrosos juntos, sumados y hasta multiplicados, no alcanzan, tampoco, a dar con quien quiera que sea Augusto Monterroso, a quien se tratará de asir aquí, vana y brevemente.

* * *

Hagamos esto rápidamente: Augusto Monterroso nació un 21 de diciembre de 1921, en esa ciudad que existe, se llama Tegucigalpa y es la capital de Honduras. Clase media acomodada y un linaje de abogados y militares. Una familia nómada que viaja constantemente, y que recalca, cuando el niño Monterroso tenía cinco años, en Guatemala. Unos pocos años en la escuela primaria, a trabajar, y a leer, autodidacta y asistemáticamente, en las bibliotecas públicas. A comienzos de la década del 40 funda la revista *Acento*; en ésta y en *El imparcial* aparecen sus primeros textos. Digamos que toda Centroamérica lo solicita como su «Borges», pero es regularmente antologado como escritor guatemalteco.

A diferencia de sus coterráneos Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón, su contribución con los antólogos suele ser breve. Sus primeros textos, datados en los 40's y en Guatemala, coinciden con su militante oposición al gobierno de Jorge Ubico, en el poder desde 1931. La firma de Augusto Monterroso aparece en el legendario manifiesto que exigía su renuncia, gracias a lo cual es detenido y gracias a lo cual solicitará asilo en la Embajada de México, fijando más tarde su residencia allí. Secretario y cónsul en La Paz en 1953-54, y luego de la intervención norteamericana, renuncia y exilio en Santiago de Chile. Regreso a México en 1953, donde trabajará alternativamente como investigador, editor, y becario. Se casó tres veces: con la mexicana Dolores Yáñez, la colombiana Milena Esguerra y la escritora mexicana Bárbara Jacobs, tan sólo «B.» para los lectores de Monterroso.

Con ella vive hoy día, y con ella suele antologar cuentos y cosas, de cuentos pues hay un libro reciente, *Antología del cuento triste*, publicado en Alfaguara. Sus primeras publicaciones son en diarios y revistas. Se apunta que *El hombre de la sonrisa radiante*, de 1941, es su primer texto.

Ya sobre los '50 se anima con un par de plaquetas: *El concierto y El eclipse* (1952) y Uno de cada tres y *El centenario* (1953), cuatro cuentos que integrarán más tarde su célebre primer libro: *Obras completas (y otros cuentos)* editado en 1954 por la Universidad Nacional Autónoma de México. Monterroso advierte para siempre con este libro sobre su poco respeto por los géneros en particular y sobre la coherencia genérica en general. Le place el ensayo tanto como el cuento, y el apunte como el chisme, y no ve nada malo en que los libros sean libros que recogen nada más textos, como los envases recogen el agua y otros licores posibles. *La oveja negra y demás fábulas* (1969), sin duda el más difundido de sus libros, agrega otro pesado malentendido al autor.

Al humorista que no quería serlo, y al predicador de lo breve que nada predicaba, le suma ahora la del fabulista que no fabula nada. Como diría Carlos Fuentes basta con imaginar «a Jonathan Swift y James Thurber intercambiando notas» para tener una idea más o menos cercana de la ética literaria de este satírico impostor disfrazado de Esopo. Se lo ha comparado con Iriarte y Samaniego, con Thurber, sobre todo con Thurber. Tipificado como un anti-Esopo y un anti-Fontaine, él más bien ha dicho que «tenía una especie de idea inmanente de lo que es una fábula, como todo el mundo, ¿para qué buscar más?» (en *Viaje al centro de la fábula*).

A esta sarta de anti-fábulas y ovejas de dudosa moral, le sigue *Movimiento perpetuo* (1972), en donde además de reafirmar su militante eclecticismo genérico, realiza su viejo sueño de antologar textos sobre moscas. *Lo demás es silencio* (1978) es considerada su única novela, pero problemáticas de género aparte, más que novela, nouvelle, o disparate, se trata del nacimiento del intelectual provinciano Eduardo Torres, una suerte de biografía a varias voces (testimonios, todos ellos, de San Blas, su provincia) que se completa en otros libros, ya que una y otra vez su cátedra erudita le sugiere motivos a Augusto Monterroso, quien no duda en saludarlo en sus escritos siempre que la ocasión no sugiera finalmente admiración desproporcionada, y ni pensarlo, envidia.

Viaje al centro de la fábula (1981) es un acto de justicia con la prensa, recopilación de entrevistas con la que ilusamente Monterroso supuso haber dicho todo lo que los periodistas del mundo querían oír. *La palabra mágica* (1983) es, una vez más, una antojadiza suma de textos misceláneos: mini-ensayos, mini-biografías de escritores y otros hombres admirados, cuentos más o menos puros —géricamente hablando— y un diseño gráfico que integra páginas de colores, tipografías juguetonas, dibujos de otros, y dibujos, por primera vez, del propio Monterroso.

La letra e (1987) es una rara clase de diario, en donde a modo de fragmentos se intercalan lecturas anotadas de escritores admirados, comentarios literarios generales, comentarios literarios precisos sobre una frase marginal de algún escritor, citas a las que no fue, citas a las que fue, cosas expresadas en conferencias que dio y en conferencias que no dio, fallidas o inconvenientes o ridículas participaciones públicas, breves homenajes a amigos, por lo general amigos-escritores, chismes literarios que quieren ser lisa y llanamente chismes literarios, partes de sus respuestas a cuestionarios de revistas literarias, partes de lo que pensó cuando envió esas respuestas, azoramiento ante ciertos criterios sobre todas las cosas

susceptibles de tener criterios, anécdotas porque sí, en general referidas a libros, títulos, datos y otras curiosidades bibliográficas.

Con *Esa fauna* (1992) Monterroso deja de lado tontas humildades y convencido por sus amigos, hace públicos sus dibujos, también expuestos alguna vez en la Biblioteca Nacional de México. Llenos de gracia y picardía, estas líneas anti-rafaélicas dibujan unas veces a una ballena y un pescadito entrando por su boca, a modo de metafísica lucha entre el bien y el mal, o contornean a Kierkegaard, Cervantes, Samuel Johnson, con la misma belleza elemental con que se celebra a un pato silvestre, a un perro pobre, o a una vaca sin adjetivos. *Los buscadores de oro* (1993), quién lo hubiera dicho, es finalmente una autobiografía de Augusto Monterroso. Claro que el lector encontrará aquí la misma fiesta miscelánea que en cualquier otro de sus libros. El único límite, y ese sí autoimpuesto severa y drásticamente, era el de no pasar gato por liebre, autobiografías por «automonumentos».

* * *

Si el lector fuera un sacerdote, esta nota un confesionario, y estuviéramos obligados a complicarlo todo buscando alguna insanía en la literatura monterroseana, de seguro comenzaríamos por decir que sus textos sufren en general de una elegante patología literaria. Llámese provisoriamente a ésta, intimidación o algo así como superconciencia literaria. La idea de que caballeros como Jorge Luis Borges, Montaigne, Kafka o Cervantes fueron demasiado suficientes, y acaso no se perdona del todo el escribir pese a ellos.

Así que Monterroso escribe literatura alrededor de la literatura, casi como todos, pero en su caso hay una intimidación más evidente, como si no se permitiera entrar en la literatura completamente. Sus textos son formas oblicuas de narración, constelaciones textuales huidizas, indefinidas y hasta temerosas. Borradores más que sellos.

Todo principia con una provisoria libertad, de texto que se va haciendo a sí mismo sobre un proceso de asociación libre en que la palabra navega tanteando, buscando con paciencia la emergencia del asunto. Y entonces la palabra se enrosca, de pronto, como una voluta, y encierra un lugar común o traiciona paródicamente una frase hecha, un aforismo, un refrán eventualmente. Y se dibuja un globito virtual sobre la palabra, y la encierra por un momento. Una consideración momentánea sobre la remota constelación de información que trae esa palabra, las veces que ha sido dicha o escrita en la historia del mundo.

Y luego corre, la olvida, sigue adelante haciéndose a sí mismo, el texto, y una idea boba aparece cruzando el camino, hay una pausa que considera si aquella merece o no merece una digresión, y por lo general, merece. La digresión es efectivamente el asunto, así resulta que la primera promesa del texto se va sumisamente al diablo.

Los textos de Monterroso consienten, en el texto, a todos los otros textos del mundo. Un sofocón consciente, intimidante y quizás por eso mismo lúdico, lo asalta cada vez. Se está escribiendo sobre otras muchas escrituras, y la presión de todo eso otro insiste, rompe la cáscara del texto, y sube, tomando la superficie. Acobardando a esas primeras líneas audaces, desprevenidas, que han osado creerse primeras, considerarse limpias, nuevas en la historia del mundo.

Es la suya una escritura irreverente, que por principio no se toma en serio a sí misma, una vocecita que tiene la amable ocurrencia de querer hilvanar lo intrascendente como parte de un sabio conjuro. Y que en su conjuro escribe la intrascendencia para que lo trascendente se haga presente alrededor como por un proceso serigráfico. Monterroso principia a escribir despreocupado sobre, digamos, las moscas, rompe momentáneamente el hielo, y cuando su pluma se despereza empiezan a sumársele trascendencias imprevistas. Llamada por las moscas, la trascendencia se enrosca en la pluma de Monterroso, se hace lugar flotando arriba, o vigila por debajo, camuflada.

* * *

A veces, el texto de Monterroso quiere hacer completamente evidente esa superconciencia, sacársela cortésmente de encima. Y entonces se refiere a sí mismo con un pasajero rezongo, se llama la atención. El narrador se reprocha a sí mismo un adjetivo no demasiado pensado, invitado por una necesidad casi natural en la cadena sintáctica, o llamado, un poco artificialmente, a cumplir un cliché retórico. Y en cuanto se pone prudencialmente serio y literaturoso, surge como una cosquilla, y entonces sabemos que llegará a continuación la consabida humorada autorreferente.

O advierte sobre, o se disculpa por, una metáfora que llegará a continuación, cuando en verdad lo que viene a continuación no es tan precisamente una metáfora, tal vez una metonimia, mas una sinécdoque, o cualquier otra clase de tropo. O se excusa de una comparación no demasiado feliz, y en el mismo texto la revierte, como por ejemplo en *Navidad. Año nuevo. Lo que sea*, cuando dice: «Las tarjetas y regalos que año tras año

envías y recibes o enviamos y recibimos con ese sentido más o menos tonto que te o nos domina, pero que paulatinamente a base de una interrelación de recuerdos y olvidos vas o vamos dejando de enviar o recibir, como, comparando, esos trenes que se cruzan a lo largo de la vía sin esperanza de verse nunca más; o mejor, ahora autocriticando, pues la comparación con los trenes no resulta buena ni mucho menos, toda vez que se necesita ser un tren muy estúpido para no esperar volverse a ver con los que se encuentra (...).

O un cuento que nada tiene de experimental, y que nos mantiene engatusados como tontos semánticos, se pone sintáctico de pronto e irrumpe una puntuación excéntrica, como por ejemplo en *Bajo otros escombros*, cuando en medio de una intriga que se volverá policial, tendrá un crimen pasional o algo de equiparable envergadura semántica, Monterroso se descuelga con esta frase que habla de empleados que anhelan regresar a sus casas: «nadie sabe por qué, a sus casas, aumentan y corren laboriosos tras los autobuses y los tranvías que pasan allí cerca repletos hasta que. Por fin, de pronto, descubren en él una agitación...»

Y entonces comienza a sospecharse si no será esto un error de la edición, o si finalmente es Monterroso tan endiabladamente sutil, tan molesto, tan perversamente literario. Pero aparece lo mismo una y otra vez, el caso del principio de *Las Criadas*: «Amo a las sirvientas por irreales, porque se van, porque no les gusta obedecer, porque encarnan los últimos vestigios del trabajo libre y la contratación voluntaria y no tienen seguro ni prestaciones ni; porque como fantasmas de...» Y entonces no queda más remedio, que culpar a Augusto Monterroso y su sintactismo travieso.

* * *

Es ciertamente travieso, y hasta un poco vanidoso, el ímpetu de esos textos monterrosanos que parecen contentarse con ser simples juegos de ingenio. Matemática literaria, ejercicios ociosos. «De la erudición, lo que más me atrae es el juego» escribió en *La palabra mágica*. Nada más exacto para comprender su maniática propensión a los palíndromos, o palíndromas, como él dice que se dice en *Onís es asesino*, palíndroma que da título a su texto de *Movimiento perpetuo* y en donde luego de recordar que un palíndroma es una palabra o una frase que puede leerse igual de derecha a izquierda como de izquierda a derecha, se despacha con unos cuantos, entre malos, muy malos, buenos y muy buenos, pero sobre todo asombrosos, como aquel que dice le «costó horas de esfuerzo, pero tan escatológico, para vergüenza mía que me

apresuro a ponerlo aquí: ¡Acá caca! (...)», o aquel otro «falsísimo pero que a todos en un momento dado nos pareció auténtico, pues en esos días se hablaba del Premio Nobel para Alfonso Reyes: —Alfonso no ve el nobel famoso—, que no se lee de atrás para adelante ni de broma (...)».

Es difícil no dudar de este humorista que no quería serlo, si en cada dos de tres textos nos topamos con cosas como la que sigue: «El poeta se dio ese gusto en vida; único estado, viéndolo bien, en que uno se lo puede dar». Pero es verdad que el estigma aprieta, y que a buena parte de su obra le sobra tristeza. El humor de Monterroso reside, básicamente, en que a sus impulsos no los censuran sus frenos. Hay algo así como impulsos humorísticos y frenos que no llegan, o impulsos a los que se frena pero frente al lector, sobre la marcha del texto. Llega una idea tonta, reprimible, y sin embargo se la corteja y se le da la bienvenida. Y queda la opción lúcida y la opción que desbarata la opción lúcida, juntas, ambas posibles. *Obras completas (y otros cuentos)*, *La oveja negra y demás fábulas*, son dos de sus títulos.

El primero anula exquisitamente el concepto de obras completas, el otro desbarata la condición genérica de la fábula con un atributo que para mal de los males, indica excepción, y excepción negativa. Ése es el humor, tan básico como efectivo, de Augusto Monterroso. En cuanto al manejo de su otro registro más celebrado, la ironía, no alcanzarían cien páginas para las consideraciones preliminares.

* * *

No es verdad que no alcancen cien páginas para considerar preliminarmente la ironía monterrosana. No en vano estas palabras se dedican al predicador de una brevedad no predicada. De todos modos los tres hechos son indiscutibles: a) Monterroso escribe breve (aunque no lo predique), b) Monterroso es endiabladamente irónico, y c) puede hablarse, brevemente, de la ironía monterrosana. (Al margen: esta forma de tipificación es otra de las manías de Augusto Monterroso).

Como hay una biblioteca gigantesca dedicada a considerar especialmente la ironía literaria, sus intrínquilis y formas, pre o postmodernas, y como este tema sí es desde todo punto de vista inabarcable en estas páginas, contentémonos con decir que Augusto Monterroso la practica, y vaya cómo, en casi todas sus formas. En la elemental acepción de lo que se considera consensualmente ironía, vale decir, una figura que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice, un contraste fortuito que parece una burla, y

también en el modo en que sus textos refieren a otros también suyos. Desplazamientos o contrapuntos irónicos; ironías abiertas en un libro, para ser completadas en otro.

Si se dispensa la comparación, y el escaso fundamento, Augusto Monterroso se parece mucho a Borges: en la irresponsabilidad genérica, cuentos que se han vuelto ensayos, libros que compendian textos que unas veces son relatos, otras homenajes, o simples cuestiones que ocupan el pensamiento. Pero también se parecen en la medida en que ambos fabulan y construyen literatura con literatura, montando una aparatosa autopista bibliográfica de la que siempre es prudente desconfiar.

Epígrafes ficticios de autores utópicos, atribuciones falsas, personajes reales pasando por ficticios, como Bárbara Jacobs, su mujer, en *Lo demás es silencio*, referida rápidamente en una nota a pie, o como Eduardo Torres, el sesudo intelectual que protagoniza la misma novela, que no deja a Augusto Monterroso en paz, y es citado como realidad en los libros siguientes. Y como el propio título de esa novela, epígrafe además del libro. Una frase atribuida efectivamente a Shakespeare, pero que Monterroso no la encontró en Hamlet sino en *La tempestad*.

Sucede que Eduardo Torres, suerte de Evaristo Carriego más torpe e inelegante, sintetiza todo lo que obsesiona a Augusto Monterroso: el escritor, o más precisamente el intelectual, como raza, como curiosidad antropológica. Toda su literatura es un testamento, una dura y sucia constancia, de las pretensiones y los temas-angustias de esta clase de hombre: sus libros-fetiches, sus ideas y amigos fetiches, sus citas prestigiantes como certificados de status, sus bibliotecas llenas de libros no leídos y sus cabezas llenas de ideas nunca realizadas. Los escritos de Monterroso son un satírico y malvado glosario de los más horribles tabúes intelectuales.

Basta leer *El paraíso*: no más que una breve lista de las trampitas neuróticas que el lector se hace a sí mismo para no leer una obra que debe leer. Ese deber leer prestigiante con que la institución literaria acaba con el puro placer de la lectura. Sí, trampitas, como las de «ir a orinar, o rascarte la espalda, o bajar por un vaso de agua, o poner un disco, o cortarte las uñas, o encender un cigarro, o buscar una camisa para el cóctel de esta tarde, o llamar por teléfono, o pedir un café, o asomarte a la ventana, o peinarte, o mirarte los zapatos, en fin, todo ese tipo de cosas que hacen agradable una buena lectura, la vida».

* * *

Hay algo sobre lo que Monterroso piensa regularmente en sus escritos. Se trata de una pregunta claramente ociosa, formulada además un tanto vacuamente: ¿por qué el escritor deja de escribir un día? Idea que le ha sugerido Eduardo Torres y que él sabe no tiene respuesta, pero que con escepticismo e inercia voluntariosa siempre se las arregla para llevar a sus páginas. El ánimo de dilucidación no le asiste y la pregunta siempre queda abierta. Es en la derrota anticipada, y en la certeza absoluta de que dar cualquier respuesta sería dar cualquier respuesta que se tomara demasiado en serio a sí misma, que parece preferir hilar sus fragmentos de prosa perfectamente distraída de su perfección con cabos sueltos, razonamientos subalternos, ideas polizontes.

Y cada vez que esta pregunta absurda —por qué un escritor deja de escribir— reclama a Monterroso, cada vez que este sofisma que quiere hacer general una pregunta que sólo admite respuestas esencialmente subjetivas, por definición individuales, se invitan a ser escritas por el escritor, llegan a continuación otras preguntas. (Hay que acotar aquí que lo de «se invitan a ser escritas por el escritor» no le gustaría a Augusto Monterroso).

Ya lo ha dicho en *La palabra mágica*: «Otra cosa que se dice ahora con frecuencia es que uno no escoge los temas sino que los temas lo escogen a uno; y es probable que el primero que dijo esto (yo lo leí por primera vez en Elizabeth Bowen en 1954) haya dado un salto de alegría ante tan lindo hallazgo. Pero esa frase, como tantos otros productos del ingenio humano, pasó a ser un lugar común que en la actualidad, penosamente, muchos escritores repiten como si ellos la acabaran de acuñar, y se quedan contentos y el reportero la anota resignado y les dice ¡qué bien! Y luego la frase pasó a los políticos y ahora éstos también dicen compungidos que la política los escogió a ellos y, naturalmente, que a eso se debe su sacrificio por el pueblo».

Por prudencia entonces mejor diremos que cuando Monterroso escoge, dentro de las infinitas ideas plausibles de ser escogidas, ésta sobre por qué el escritor deja de escribir, llegan a continuación otras preguntas, siempre inmediatas y las mismas, como por ejemplo por qué el mundo está repleto de poetas que no escriben y novelistas convertidos en cualquier otra cosa, todos ellos virtualmente antologados en lo que Monterroso llama la «invencible Historia literaria de lo que no se escribió», y por qué paradójicamente también el mundo tiene escritores que en realidad son más bien policías, mecánicos dentales, criadores de chinchillas o maestros reposteros.

Es en esa duda aparentemente pueril, que Monterroso deja de ser satírico. Se vuelve sentimental, más que nunca serio.

AUGUSTO MONTERROSO, EL ESCRITOR MISCELÁNEO^[5]

por CARLOS YUSTI

«Augusto Monterroso es un escritor fundamental, formidablemente inteligente y misericordiosamente breve».

Carlos Monsiváis

CUANDO de escribir se trata no existen cánones ni pautas y mucho menos modelos que valgan. Cada escritor va a lo suyo con lo mejor y lo peor de sus lecturas. Escribir es un oficio, una técnica, que se va perfeccionando sobre la marcha. Cada autor trata de imprimirle su ritmo personal a las palabras.

Augusto Monterroso es un escritor que asumió la literatura desde un costado menos subrayado. Es si se quiere un escritor misceláneo, un escritor que se afina en los géneros considerados como menores, en géneros que parecen agotados como son la fábula y esos apuntes escritos a la carrera que economizan tiempo y palabras. Monterroso se mueve de perlas en lo breve, en lo opaco, en aquello que no posee estridencia literaria. Su literatura aborda lo menudo, lo sencillo sin borlas ni mampostería. No obstante esta apariencia de una literatura, realizada al voleo, con cierto inequívoco toque subalterno esconde los pequeños y enormes temas que han preocupado siempre al hombre: la muerte, el amor, el dolor, los sueños, la inmortalidad, *etc.*

Monterroso como escritor satírico por excelencia sabe a la perfección que el hombre, con sus hazañas cotidianas y poco heroicas, es la materia prima de su trabajo literario. Lo hace sin alardes de erudito o de escritor en superlativo. Más bien escribe con deliberado descuido, con premeditada despreocupación.

En Monterroso la sátira, a diferencia de otros escritores satíricos como Swift, Kraus, Juvenal, Voltaire o Larra, no se regodea en el escrito largo y pendenciero, no se permite el lujo de la retórica y la rimbombancia literaria. Más bien prefiere el escrito conciso, el texto sucinto y con esa precisión de dardo que siempre da en el blanco. Los libros de Monterroso tienen pocas páginas. El lenguaje en sus cuentos, novelas y fábulas está construido con impecable desnudez. Son textos parcos, tímidos sin adornos aparatosos. La escritura de Monterroso es limpia, escueta sin descuidar, como es lógico, la belleza de una metáfora infalible e implacable.

Los escritos de Monterroso buscan ofrecernos la otra cara de la moneda de la cotidianidad. En él la literatura está al servicio de la metáfora de todos los días, de la ironía tantas veces oída, del tópico literario. Todo reescrito desde la sensibilidad y la inteligencia. Monterroso ha publicado «Obras completas (y otros cuentos)» (1959) Su libro más famoso es «La oveja negra y demás fábulas». Otros libros imprescindibles son «Movimiento perpetuo» (1972), «Lo demás es silencio» (1978). También están esos libros misceláneos (por denominarlos de alguna manera) como «La palabra mágica» (1983), «La letra E» (1987) «Álbum de dibujos y apuntes», «Esa fauna» (1992) y «La vaca» (1999) los cuales cimentan su fama de un escritor en Mayúscula y de tanta importancia y valor como Borges, Cortázar y los demás.

Monterroso está acreditado y recuadrado como el autor del cuento más corto: «Cuando despertó el dinosaurio, todavía estaba allí». Con respecto a la brevedad a escrito: «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 a la coma, al punto».

Esa capacidad para virar los conceptos y los géneros, para convertir la literatura en un asombro perpetuo es sin duda uno de sus tantos encantos como escritor. Luego tenemos su literatura escrita, como en broma trata los temas trascendentales, profundos y perdidos detrás de una metáfora amable. No sin razón Sofi Richero escribe: «Monterroso escribe literatura alrededor de la literatura, casi como todos, pero en su caso hay una intimidación más evidente, como si no se permitiera entrar en la literatura completamente. Sus textos son formas oblicuas de narración, constelaciones textuales huidizas, indefinidas y hasta temerosas. Borradores más que sellos».

Monterroso al escribir sobre Jorge Luis Borges, destaca los maleficios y beneficios del escritor argentino, pero curiosamente sus palabras pueden

perfectamente endosárseles al él mismo: «Acostumbrados como estamos a cierto tipo de literatura, a determinadas maneras de conducir un relato, de resolver un poema, es extraño que los modos de Borges nos sorprendan y que desde el primer momento lo aceptemos o no. Su principal recurso literario es precisamente: la sorpresa». La sorpresa en Monterroso no opera desde lo erudito, sino desde el universo paralelo de lo común, de ese enjabonado día a día salpicado de cotidianidad y que de pronto le estalla en el rostro al lector para desnivelar sus prejuicios y sus dogmas cimentados con toda la pomposidad, a veces borgiana, con la que tendemos en sobrellevar la existencia. Monterroso con su literatura permite que respiremos ese aire limpio de lo irónico, del ridículo en lo que por lo general somos protagonistas titulares.

Monterroso se adentra en otros laberintos menos bituminosos, sin esas manchas edípicas de Enciclopedia Británica. Laberintos menos enfáticos y con el acicate justo de ese humor inteligente que trata de aliviar tanto la carga de la vida como de la literatura. Monterroso despeinó la literatura del farragoso fardo de erudición libresca para ofrecernos una visión renovada de la imaginación caminando de puntillas, con botas de aceros, en una habitación de vidrio.

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE TITO

por JAIME BARRIOS CARRILLO

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

LA TRAICIÓN del traductor es tema recurrente en la obra de Augusto Monterroso. Asegura que «estamos en un mundo de traducciones del cual hoy no podemos escapar». La traición lo entusiasma si logra su objetivo: ser fiel a la literatura. Un paradigma lo encuentra en *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, título que literalmente hubiera sido: «La importancia de ser auténtico».

Es obvio que una traducción mala desdibuja el texto original y puede hacerlo irreconocible. ¿Cómo se escribiría *El Dinosaurio* en chino? ¿Despertará el asombro del lector pekinés? La movilidad textual crea sorpresas. Aun sin que se cambie de lengua; así en el ámbito del español hasta el mismo dinosaurio ha experimentado metamorfosis históricas. Monterroso da ejemplos en su reciente libro *La Vaca*; como cuando Carlos Fuentes lo confundió con un cocodrilo. O Vargas Llosa tomándolo por unicornio. Traducción y percepción riman el mismo camino. Traducir significa traspolar al «exacto equivalente». La tragedia mal traducida puede convertirse en un sainete que a nadie divierte. «No me deja de asaltar la duda de que Augusto Monterroso sea intraducible» afirma Lars Bjurman, su traductor al sueco. Tiene razón, no todos los días se enfrenta un traductor con dinosaurios de tan alta estatura.

Recordemos que fue Italo Calvino el «descubridor» europeo de Augusto Monterroso, aunque al encontrarse no pudieron conversar mayor cosa. «Yo he estado en Guatemala» parece que le dijo un tímido Calvino. «Yo he estado en Italia» había pensado responderle el no menos tímido Monterroso. Ignoramos

si ambos escritores, a su vez grandes lectores, se leyeron mutuamente en buenas traducciones o en los magníficos originales. Lo Otro siempre es exótico.

Ha llegado finalmente a Suecia. Y del asombro inicial algunos han pasado a la ovación ecuaníme. Él mismo nunca ha creído en los elogios, confiesa que le dan miedo. Tal vez porque en el cementerio Parnaso de San Blas: «escribió un epitafio y le dijeron que se creía difunto.» Aplausos y elogios serán para Monterroso siempre temibles reacciones de ese monstruo lorquiano de muchas cabezas: el público, los lectores, la crítica. Todos los elogios son dudosos. El único elogio certero, nos dice, es imposible de dar o recibir, es decir: «Usted es el mejor escritor de todos los tiempos». Prefiere entonces espacios más íntimos: los de la literatura. Aunque en el breve relato *El autor ante su obra* confiesa que «un libro mío recién publicado que se desliza de mis manos en la alta noche es lo único que se ha interpuesto entre mi mujer y yo». No especifica si incluye los libros traducidos de su obra en otros idiomas.

Paul Valéry en la famosa carta al traductor Miomandre llamaba a Miguel Ángel Asturias escritor afortunado: había sido bien traducido al francés. Asturias hizo ingresar a Francis de Miomandre a la historia de la literatura. Pero Valéry consideraba que el afortunado no era Miomandre sino el Nobel guatemalteco. Lars Bjurman por su parte ha introducido a Monterroso a Suecia. *El Dinosaurio* en sueco es tan dinosaurio como Monterroso es Monterroso.

Primero fue la *Oveja Negra*. Después vino *Obras completas y otros cuentos*. Este segundo volumen es en realidad una antología, ya que Bjurman incluye textos de otros libros de Monterroso. Inclusive algunos dibujos del autor, sacados lógicamente de *Lo demás es silencio*. La importancia de llamarse Tito ya no se pone en duda. Traduzco lo escrito por el traductor sueco: «Por mucho tiempo creí además que Augusto Monterroso era un seudónimo, acaso en el mismo estilo de Eduardo Torres, el personaje invisible. Pero Monterroso existe y ha sido visto durante los últimos decenios, en conexión con las publicaciones de su breve y excéntrica prosa, en ediciones europeas bajo nuevos títulos. Cambiados frecuentemente por las editoriales, dando la impresión engañosa entre sus *adictos* de que se trata de nuevos texto...» Bjurman no explica en qué consiste la excentricidad monterroseana, pero sí dedica más de treinta citas para explicar desde quién era el novelista José Milla hasta una referencia a *Paradiso* de un tal Lezama Lima, con la aclaración que esta obra «no ha sido todavía traducida al sueco».

Creo que Bjurman no agrega mucha novedad en su colofón, ha evitado inteligentemente la forma de prólogo. Repasa, siendo ameno, lo que ya se ha dicho en otras latitudes: el minimalismo, el humor y la sátira, el exilio, la virtualidad textual.

La recepción de una obra extranjera es siempre una especie de bautizo inconfeso. No puede afirmarse que Monterroso sea un nombre de multitudes en Suecia. No lo es en ninguna parte del mundo. «Las multitudes del mundo» no están buscando el oro de la palabra sino el brillo del *best seller*. Esto suponiendo que las multitudes lean. Indicador más interesante pueden ser reacciones canónicas. No todo canon es reaccionario. Un hispanista de la Universidad de Estocolmo y experto en el barroco español, Anders Cullhed, hace un curioso parangón entre el humor de las protestas literarias de Monterroso con la resonancia de cierta tesis presocrática, aquella de que el ser humano es la medida de todas las cosas.

Yo me identifico con lo dicho por un crítico de nombre Thomas Almqvist: «Las fábulas de Monterroso son arte mayor en forma concentrada». Aunque no deja de cautivarme, con bastante resistencia, lo expresado por Karl Steineck en cierto periódico de la ciudad de Helsingborg: «El que piense leer sólo un libro en la vida asegúrese que ese libro sea *La oveja negra y otras fábulas*». No sé si Monterroso mismo estaría de acuerdo, si recordamos el volumen de lectura que él mismo ha adquirido durante una vida de estar devorando bibliotecas. Más segura es su empatía ambigua por los traductores: «todas las traducciones son necesarias pero ninguna es perfecta». Quizás haya resabios de una lejana experiencia de traductor, fallida entonces en aras de la virtud literaria. Lo narra en *La Palabra Mágica*: Monterroso llorando en las orillas del río Mapucho en Chile, exiliado y sin dinero. Ha renunciado al único trabajo que pudo conseguir: la traducción del inglés de un cuento de gánsters. Y a pesar de que el cuento comenzaba a ser legible en español, precisamente por la importancia de ser auténtico optó por el abandono de la empresa, nos dice:

«... resuelto a morirme de hambre antes de seguir traduciendo aquello...»

AUGUSTO MONTERROSO O EL GÉNERO DEGENERADO. *LA OVEJA NEGRA (Y DEMÁS FÁBULAS)*

por IRENE DE HARO
paseodelostristes.com

TUVIERON que pasar nueve años desde la publicación de su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)* para que se pudiera disfrutar de una nueva creación de Monterroso. Este primer documento daba entonces buena muestra de lo que más tarde se vería en *La oveja negra (y demás fábulas)*, pues en él ya puede observarse el *modus operandi* de «un experto en reinventar géneros literarios»^[6], porque sí, como veremos, la fábula en Monterroso es otra cosa, también son otra cosa el cuento (*Obras completas —y otros cuentos—, Movimiento Perpetuo*), el género de memorias (*Lo demás es silencio*) e incluso la entrevista (*Viaje al centro de la fábula*), que Monterroso concibe como el único género literario que ha inventado la Modernidad.

La lectura de *La oveja negra (y demás fábulas)* suele resultar fresca y gratificante. Pero pasaremos por ella sin captar su verdadera profundidad si no tenemos en cuenta una cuestión importantísima: los lectores somos ovejillas perdidas a las que Monterroso, sin engañar, confunde continuamente, porque la paradoja es la base de una escritura nada ingenua que sin embargo es proclive a ser leída de modo ingenuo. Partiendo desde el principio, ya el título del libro es revelador: *La oveja negra (y demás fábulas)*

Se nos ofrece en él una identificación genérica muy concreta de los textos contenidos (fábulas), y tal concreción empleada por un autor no suele encerrar ningún tipo de doblez, incluso por razones editoriales, ya que suele ser una especie de «guía» para que el lector sepa dónde ubicar el texto al que se va a enfrentar. Pero no somos los primeros en advertir la «peligrosidad» de cada

palabra de Monterroso, que está siempre cargada de ironía o, lo que es peor, de reflexiones. Y este caso concreto no es una excepción: la definición como «fábulas» que se da ya desde el principio de los textos, es un espejismo.

Transcribamos una de ellas y veamos si se ajusta a lo que suele entenderse por fábula:

«El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio»^[7]

Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho.

Definir las características de cualquier género no es tarea fácil, aunque debido a los tradicionales métodos educativos, quien más y quien menos intuye lo que es una fábula y cuáles son sus rasgos: historias breves, en prosa o verso, protagonizadas generalmente por animales o plantas que tienen comportamientos humanos, representando así de forma didáctica defectos morales y vicios, y dando lugar a una conclusión o moraleja. Siguiendo esta dirección, intentemos reconocer cada punto concreto en la fábula de Monterroso «El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio», para intentar sacar una conclusión muy general sobre todos los textos que se incluyen en La oveja negra:

—**Brevedad:** el texto, sin duda, es breve pero, permitámonos la trampa de hablar de toda la obra de Monterroso: la concisión es un rasgo que caracteriza a todos sus textos, independientemente de que sean llamados «fábulas» (recordemos su celebrado texto «El Dinosaurio») Así, no es un rasgo que el autor emplee de modo privativo por imperativos del género.

—**Protagonistas:** en muchos casos los protagonistas de las «fábulas» de Monterroso son, efectivamente, animales o plantas que se comportan humanamente, pero muchas veces no pertenecen a la tradición, o aun siendo típicos de ella, no representan las actitudes que de ellos cabría esperar atendiendo a la costumbre. Monterroso también incluye personajes famosos (Sansón, Cristo) e incluso objetos (espejos), elementos de la naturaleza (como el rayo) o cualidades (el Bien y el Mal) El juego de la fábula tradicional, que estriba en que cada animal concreto simboliza un vicio concreto según un tácito conocimiento de los lectores, queda invalidado en el hecho de que Monterroso haga participar a criaturas que ningún fabulista había utilizado antes. Es una ruptura del código que produce un «extrañamiento» en el lector.

—**Enseñanzas morales:**

(...) Si alguien quiere extraer de ellos (sus textos) alguna moraleja, está en su derecho y puede hacerlo. Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea demasiado fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la preposición *a*, que se acostumbra emplear (sic) mal. Yo me gano la vida corrigiendo esta mala costumbre^[8].

Estamos seguros de que la actitud de denuncia de Monterroso queda patente en casi todos sus textos (véase uno de los más significativos en este aspecto: «Mr. Taylor»). Pero no sabemos hasta qué punto entroncar esta actitud con el *docere et delectare* típico de la tradición fabulística, ya que Monterroso parece ir siempre mucho más allá, haciendo que sus dardos estén dotados de puntas aún más finas.

Parece claro, en fin, que las creaciones de Monterroso no responden en estricto al esquema que tradicionalmente ha definido a la fábula. Las obras de Monterroso son difíciles de catalogar, pues estamos ante un autor al que le gusta escribir con libertad, que no busca «fórmulas». Monterroso reutiliza un género que estaba prácticamente muerto en nuestros días, y lo hace funcionar insertándose en el seno de una tradición para desbaratarla. Dentro de esta ruptura el humor juega un importantísimo papel, dando coherencia a un conjunto que sin este elemento podría resultar deslavazado.

Hablar de los textos de este libro como «microrrelatos» en lugar de intentar calzarlos a la fuerza dentro de una tradición milenaria como es la fabulística, podría directamente ahorrarnos muchos problemas de definición. Pero la complicación es todavía mayor si tenemos en cuenta que hoy no existe una definición exhaustiva de lo que se ha venido llamando así en los últimos años, y pensamos que no es este el lugar para desarrollar dicha posibilidad. Pero parece que hemos encontrado, al menos de momento, una respuesta: el uso de la parodia regenera y transforma un género. La tradición y el estilo del propio autor nos incitan a pensar que su juego textual es casi un círculo vicioso que se alimenta de sí mismo para dar lugar a la ironía, necesaria para representar, como es propio de las fábulas, al mundo de lo humano. Pero reconocemos que etiquetarle nos parece peligroso, porque muchas veces, de lo que hace Monterroso simplemente podemos decir eso, que es de Monterroso. Por ello, nada mejor que dejar que el propio autor juegue con nuestra capacidad de análisis:

«El burro y la flauta»

Tirada en el campo estaba desde hacía tiempo una flauta que ya nadie tocaba, hasta que un día un Burro que paseaba por ahí resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta.

Incapaces de comprender lo que había pasado, pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad, se separaron presurosamente, avergonzados de lo mejor que el uno y el otro habían hecho durante su triste existencia^[9].

AUGUSTO MONTERROSO O LA PALABRA EN MOVIMIENTO

por ANA M. PARUOLO^[10]

La escritura del Monterroso amplía y no restringe, las posibilidades del tratamiento del gesto literario como un más allá insolente, un campo en expansión que no se aquieta y que pone en diálogo la literatura de habla hispana, de aquel y de este lado del océano.

«Se dispusieron las moradas de los pequeños y grandes pájaros.
—Vosotros sois pájaros: sobre los árboles, sobre bejucos viviréis y haréis vuestros nidos; ahí procrearéis, os multiplicaréis en las ramas de los árboles»

Pop Wuj, ANÓNIMO

«Desde mi pequeño estudio oigo el canto de los pájaros en el jardín»

Pájaros de Hispanoamérica,
AUGUSTO MONTERROSO

LA BÚSQUEDA cuidadosa de la palabra más allá de los límites y de las teorías es una de las huellas que ha dejado Augusto Monterroso en sus libros, en sus lectores, en los otros escritores. Decía, en tono burlón, que no era muy amigo de conocer la técnica, saber cómo se hace un cuento, prefería sentarse a hacerlo. La burla fina formaba parte de un juego con el que parecía divertirse, escudándose a veces en una modestia que para algunos era timidez y que sin embargo, no se manifestaba al escribir.

En ese hacer, radica la singularidad de su escritura, que se va armando con juegos de lenguaje, excediendo el espacio de sus propios textos para apropiarse de, y dejarse apropiar por, la escritura de otros. Entre otros, el escritor catalán Enrique Vila Matas, recoge la huella de Monterroso en *Bartleby y Cía*^[11] y va armando otra trama, ya que el texto interactúa con la fábula *El zorro es más sabio*^[12], así como la fábula *La oveja negra* de Monterroso interactúa con el texto de Ítalo Calvino *La oveja negra*^[13]; y con el dicho popular que designa a aquello que se diferencia del resto; con el género fábula, al cual retoma, quiebra y resignifica; y con... un movimiento que no tiene fin.

Borges diría al pie de *El brujo postergado*^[14]: «(Del *Libro de Patronio* del infante don Juan Manuel, que lo derivó de un libro árabe: *Las cuarenta mañanas y las cuarenta noches*)» esgrimiendo el mismo recurso que Monterroso: la intertextualidad que trae aparejada la imposibilidad de detener el texto, de allí el término derivó.

Una fina red intertextual

La intertextualidad, como modo de apertura, entabla el diálogo con los distintos discursos que atraviesan la cultura, este recurso junto con otras estrategias, formas paratextuales, ironía, sarcasmo, va tramando una fina red, que conforma un estilo bien diferenciado a veces enmascarado, bajo la forma de la brevedad.

En estos días hemos leído hasta el cansancio *El dinosaurio*, en las notas y homenajes que se han realizado con motivo de su muerte. Para algunos se trata del cuento más breve del mundo, y para otros, es una novela. Si hay alguna certeza con respecto a lo que podríamos llamar su «estilo», es que hacía gala de la brevedad propia de los microrrelatos, aunque prefiero llamarlos textos breves. Sus textos breves, lejos de ser simples, implican una búsqueda rigurosa de la palabra, ya que concentran en unas pocas, aquello que se quiere decir y que habrá que soltar al cabo de las lecturas: condensación y desplazamiento.

La escritura de Monterroso es elíptica, sus personajes y narradores no lo dicen todo, en aquello que no dicen es en donde el lector se encuentra, sorpresivamente, con una grieta que produce un quiebre de lo esperable. La fractura, en el caso de la coherencia que debe existir entre un título y el cuerpo principal, es extrema:

Nulla dies sine línea^[15]

—Envejezco mal —dijo; y se murió.
Partir de cero^[16]
0.

En el cuento *El eclipse*^[17] no es necesario «contar la muerte», basta con recurrir a figuras retóricas: la sinécdoque y la sinestesia:

Dos horas después el corazón de fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante bajo la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles.

Monterroso ha transitado por distintos géneros literarios, con ellos arma un damasquinado —que pone en relación los textos clásicos, la anécdota, la fábula, el proverbio, la sátira menipea— de la tradición grecolatina, con los relatos propios de la América precolombina —el Popol Wu o Pop Vuj—; con lo que podría ser considerado el nexo entre las dos culturas: los relatos de viajes de los cronistas de Indias, los primeros escritores-viajeros que trataron de adaptar su saber a los términos —las palabras de los otros— que designaban objetos exóticos y mostrar esas palabras-objetos-nuevos a una Europa afianzada en una cultura, también milenaria. Y especialmente, con Cervantes a quien siempre volvía a leer.

La hibridez de géneros hace que los textos de Monterroso sean difíciles de rotular, para algunos teóricos este género postmoderno —fragmentario— es la manifestación de la literatura contemporánea que carga con siglos de tradiciones veladas unas, impuestas otras. Este sincretismo, le otorga a su escritura una rugosidad que permite ingresar a los textos desde distintos lugares, sin embargo no significa que puedan ser fijados.

Cooperación y complicidad con el texto

La ironía atraviesa el «decir monterrosiano» tanto en sus textos de ficción como en las entrevistas o los discursos que pronuncia frente a un auditorio. El concepto de ironía desde la época de Platón y Aristóteles hasta el siglo XVIII

ha sido considerado como un artificio retórico, a fines del romanticismo alemán deja de serlo para convertirse en un principio de reflejo del mundo paradójico extratextual; más tarde fue cuestionado como acto de comunicación y finalmente se ha transformado en un rasgo distintivo de la literatura del siglo xx.

La definición tradicional de ironía la considera un juego del lenguaje que consiste en que A dice —**o escribe**^[18]— P, piensa no-P y B comprende no-P, resulta interesante pensar que este sistema de sobreentendidos, condensado, requiere que se cumpla aquello que Grice llama «principio de cooperación» para que los lectores acepten la complicidad con el texto.

Desde lo que no se dice, se convoca el «hacer» del lector, es él quien debe abrir el juego al que juega el autor —confabular—, o el suyo propio.

La ironía no sólo quiebra el canon de lo que se espera entre título, la cita de autoridad, el armado de la frase y el cuerpo principal de los textos; a veces también en forma sesgada, se insinúa en los textos que reflexionan sobre la tarea de escribir y de leer, tanto los de otros autores como los propios:

Las páginas también tienen que ser sólo unas cuantas, porque pocas cosas hay tan fáciles de echar a perder como un cuento. Diez líneas de exceso y el cuento se empobrece; tantas de menos y el cuento se vuelve una anécdota, y nada más odioso que las anécdotas demasiado visibles, escritas o conversadas.

La verdad es que nadie sabe cómo debe ser un cuento. El escritor que lo sabe es un mal cuentista, y al segundo cuento se le nota que sabe, y entonces todo suena falso y aburrido y fullero. Hay que ser muy sabio para no dejarse tentar por el saber y la seguridad.

Como Juan Carlos Onetti es sabio, sabe que no sabe y por eso sus cuentos son insondables y como seres vivos que hay que volver a ver una y otra vez de principio a fin, y por en medio, y por las esquinas de las páginas, y de los párrafos...^[19]

Pensar y sentir, mezclados, ¿en qué dosis? ¿Debo escribir con verdad lo que sé o lo que siento? Personas que desean dedicarse a la literatura me preguntan eso. ¿Hoy, en el momento en que me está sucediendo, o mañana, en frío? Nadie lo sabe: mézclelo todo, póngase a trabajar y lo que salga será lo que

salió, y que Dios lo bendiga, o la bendiga. No hay otra respuesta. Por otra parte, eso que termina por decirse está siempre por debajo de la voz interior^[20].

A partir del juego con el lenguaje, del movimiento constante que provoca, del cuestionamiento de las preceptivas dominantes —una hegemonía de «mercado»— determinantes de: qué y cómo leer, qué y cómo escribir, la escritura del Monterroso amplía y no restringe, las posibilidades del tratamiento del gesto literario como un más allá insolente, un campo en expansión que no se aquieta y que pone en diálogo la literatura de habla hispana, de aquel y de este lado del océano.

EL ESPACIO DE UNA LETRA: EL MINIMALISMO EN LA OBRA DE TITO MONTERROSO

por NICASIO URBINA
Tulane University, Estados Unidos

EN EL «Decálogo del escritor» obra del insigne humanista Eduardo Torres, incluido en *Lo demás es silencio* (1978), podemos leer en el primer inciso de los doce que compone el Decálogo: «Primero: Cuando tengas algo que decir, dilo; cuando no, también. Escribe siempre» (1982: 103). Este consejo, como casi todos los textos de Eduardo Torres se regodean entre el absurdo y la ridiculez. Los lectores asiduos de la obra de Augusto Monterroso (1921-2003) saben que casi todos los comentarios que emite Eduardo Torres reflejan posiciones contrarias a las mantenidas y practicadas por Monterroso a lo largo de su carrera. Contrario a lo que afirma este mandamiento, Monterroso casi no escribe, escribe poco y corrige mucho. Como le dijo a Elda Peralta en una entrevista de 1981: «Mi preferencia por la brevedad se debe únicamente a pereza y a la idea de que entre más largo y más abundante escriba los lectores me leerán menos. Yo quisiera escribir mucho todos los días, pero el sentimiento de la inutilidad o de la inferioridad ante lo que debe estar haciendo mi vecino me lo impiden» (1989:88-89). Monterroso pertenece más bien al grupo de escritores que escriben poco, que se aguantan hasta el último momento cuando quieren decir algo, y que una vez escrito lo guardan por siete años, como aconsejaban los antiguos.

El propósito de este trabajo es empezar a desarrollar una poética a partir de la obra de Augusto Monterroso, es decir, un principio o una serie de principios que parecen regir los criterios artísticos de Monterroso y su práctica literaria. Esta poética se encuentra implícita en sus cuentos y en sus

ensayos, y lo que haré es simplemente darle una forma verbal, enunciarla. Hay una serie de problemas en el desarrollo de toda poética, ya que la obra de un escritor, especialmente si se trata de un escritor posmoderno, tiende a ser contradictoria, no responde siempre a un principio regente, sino que se mueve entre varios géneros, entre varios fragmentos, entre varios principios. ¿Qué hacer entonces ante esta problemática? La poética no intenta someter al texto a una serie de valores únicos e inamovibles. Por el contrario, la poética tiene la obligación de contemplar la variabilidad, el movimiento perpetuo, y tratar de formular principios que se adapten a esa volubilidad, a ese movimiento.

Es de sobra conocido que los textos de Monterroso se distinguen por su brevedad. En casi todos los artículos críticos sobre su obra siempre se menciona la brevedad como una de las características más importantes. El mismo autor, a lo largo de su vida, ha comentado varias veces esta característica de sus textos y de su quehacer literario. Pero la brevedad de la obra de Monterroso no es tan evidente. Después de todo, Monterroso nos deja al partir al menos siete libros y varias antologías, una colección de entrevistas, además de traducciones y su ya famosa *Antología del cuento triste*. Comparada con la obra de Juan Rulfo o de Lautréamont, podríamos decir que ésta es más bien una obra extensa, que cubre además varios géneros literarios, desde el cuento y la fábula, hasta la novela, la autobiografía y el ensayo. Monterroso, con su estilo dialéctico, le confesó a Rafael Humberto Moreno Durán, en una entrevista de 1982 en Barcelona: «Amo y odio la brevedad, los moldes. Si pudiera escribiría siempre cosas muy largas...» (1989:95).

Jorge Rufinelli en su artículo «El otro M. Sobre *La letra e*» (1995) habla de una estética del fragmento, entendiendo a éste no como una parte, sino más bien como una totalidad diminuta que, anexada, interrelacionada con otras unidades, compone y descompone permanentemente la figura completa. Literatura lógica y paradójica, hedónica y lúdica, la de Monterroso ha sido «puzzle», rompecabezas, meccano; también relojería, por la necesidad que cada una de las pequeñas piezas juegue con las otras para poner en funcionamiento una totalidad. En esto hay, insisto, una «estética» del fragmento que podemos encontrar en cada uno de sus libros (221-222).

Monterroso, con su estilo irónico se burla un tanto de esta posición a través de Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*: «Los fragmentos, como hemos dicho en otra parte, han sido cultivados en todas las épocas; pero fue en la Antigüedad cuando más florecieron. En cualquier época, los mejores fragmentos se han dado, en Europa, en la arquitectura y en la escultura; por lo que se refiere a nuestras antiguas culturas autóctonas, en la cerámica»

(1982:136). Como puede verse, Monterroso pulveriza la teoría del fragmento de Rufinelli, *avant la lettre*, y con mucha inteligencia.

A mí me gustaría llevar esto aún más adelante, y afirmar que la poética de Monterroso, no se concentra ni en la brevedad generalmente entendida, ni en el fragmento, sino en la letra, en esa unidad gráfica que generalmente se relaciona con un fonema, y que compone la unidad mínima de significación. Es decir, el autor que empezó con la publicación de dos cuentos maravillosos en 1952 como lo son «El concierto» y «El eclipse», trabaja su obra con el rigor de un orfebre, y a lo largo de cincuenta años la reduce a una letra. La esencia de esta poética de Monterroso, que me propongo defender, esa poética que se concentra en una letra, podemos verla en su libro de 1987, *La letra e: «e» de escritor y de escribir*, que es al fin y al cabo, el tema de éste y otros de sus libros.

En mi interpretación, los textos de *La letra e* en realidad apuntan hacia una poética de la letra, del enorme y tumultuoso significado que se amalgama en una letra, la cual basta y sobra para decir lo que uno tenía que decir. La letra como el espacio más reducido en el que se puede significar algo, con la que podemos crear, comunicar, decir. La letra como la reducción mayor de una expresión significativa. La mínima expresión de un significado complejo. La expresión máxima de un minimalismo serio e intenso.

En el libro autobiográfico *Los buscadores de oro* (1993), Monterroso da otra clave importante para la construcción de esta poética minimalista de la que me ocupó. En el capítulo VIII de ese libro, Monterroso relaciona la imprenta que tenía su padre en Tegucigalpa, sus primeras experiencias con los tipos móviles de las prensas, las vocales en cubos de madera con que jugaba en ese entonces, y el famoso poema de Rimbaud titulado «Voyelles». Aquí asistimos a la relación paradigmática entre el adulto que recuerda y el niño que juega con las letras. El escritor ya maduro y veterano del comercio con la lengua y las palabras, y, el niño que se asombra de la facilidad con que el cajista es capaz de leer los tipos, clasificarlos, montarlos en la prensa o desmontarlos para ponerlos de nuevo en su lugar:

Entonces prefiero volver a los días de inocencia en que mis manos pasaban en la imprenta de mi padre aquellos pequeños objetos de peso mucho mayor que el que correspondería a su tamaño comparado con las dimensiones relativamente enormes de los cubos de madera desparramados al pie de mi cama, con

la A negra, la E blanca, la I roja, la U verde y la O azul de la poesía o de los sueños (36).

Este recuerdo de las letras, el trabajo infantil que el niño hacía cuando los cajistas lo dejaban jugar con las letras poniéndolas de nuevo en su lugar después de usadas, y el trabajo de creación literaria de su carrera de escritor, nos señalan el camino de su poética sucinta, minimalista, reducida a su mínima expresión, a la vez compleja y elegante, simple y estilizada.

Pasemos a otro argumento. El conocido gusto de Monterroso por los palíndromos viene a demostrar una vez más la preferencia de nuestro autor por el espacio de la letra, su versatilidad y su forma de significar. En *La letra e*, Tito Monterroso declara esta preferencia por los palíndromos y su admiración por Darío Lancini y Miguel González Avelar, consumados palindromistas (1995:282). Sin embargo, este gusto lo habíamos ya conocido en *Movimiento perpetuo*, libro de 1972, donde la sección titulada «Onís es asesino» relata su búsqueda de palíndromos en compañía de Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez y Juan José Arreola. Monterroso confiesa que su único hallazgo es escatológico: «Acá caca», palíndromo nada impresionante comparado con las de Enrique Alatorre y Rubén Bonifaz Nuño. Lo importante en todo esto no son los hallazgos en sí, sino la búsqueda fatigosa de la doble lectura de estas letras, la búsqueda de una expresión que multiplique sus posibilidades de lectura, aunque no de significación. El ir y venir de la lectura sobre una concatenación de letras ordenadas de forma lógica y reversible. Los palíndromos son un caso engañoso, ya que por un lado magnifican el valor semiótico de la letra, le dan más posibilidades, pero por el otro esa multiplicación es un engaño, una ilusión. Las palabras no significan nada nuevo, se repiten, se reproducen, se reflejan. La palindromía entonces revela la paradoja de esta poética, el engaño del lenguaje, de la literatura, de la ficción. «La experiencia literaria no existe» le dijo Monterroso a Gabriela Carminatti en una entrevista en 1980 (1989:66). Uno tiene que inventársela, uno reproduce la lectura, el éxtasis, el placer. El gusto de encontrar o descubrir un palíndromo es el placer de encontrar ese valor dual y repetitivo de la letra en una secuencia de lecturas contradictorias. Ésta, me parece, es una pista importante en su poética.

A estas alturas no es nada controversial decir que la obra de Augusto Monterroso se emparenta con el minimalismo, y aunque la crítica no ha trabajado este aspecto de su obra, este concepto me servirá aquí para delimitar mejor la poética de la obra de Monterroso que quiero establecer. El minimalismo surge alrededor de 1960 y se expresa principalmente en las artes

plásticas, pero su práctica también la encontramos en la música, la literatura, la arquitectura y en toda una variedad de actividades humanas. La obra pictórica de Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin y otros es sumamente representativa de esta tendencia en el arte de los años sesenta, donde se da una simplificación de las formas y una reducción del tamaño, en aras de una profundidad mayor, de una crítica implícita de la forma a través de prescindir precisamente de la parafernalia y la anécdota. El minimalismo es una búsqueda intensa de la forma, que en su apariencia reducida o minimizada, resume la esencia de la proposición formal de la obra de arte.

Kim Herzinger, en un artículo publicado en la *New Orleans Review* en 1989, desarrolla un argumento bastante convincente para demostrar que el minimalismo es una manifestación de la posmodernidad y propone una serie de características o rasgos generales que definen al minimalismo. Entre ellas se encuentran sus aspectos formales, «una tendencia a la temática doméstica, regionalista y cotidiana, y un tono más o menos frío, objetivo, un tanto lacónico» (1989:73, traducción mía). John Barth, por su parte, también ha discutido la importancia del minimalismo en el cuento norteamericano contemporáneo, lo considera «un principio subyacente fundamental del fenómeno literario más impresionante de la actual literatura estadounidense» y lo compara con el boom latinoamericano (1986:1, *in passim*, traducción mía). Entre las características más importantes que Barth señala —aparte de la evidente brevedad y aparente simplicidad de la estructura—, vamos a señalar de nuevo su carácter lacónico, una ironía concentrada en la forma y dirigida hacia la tradición, y una ruptura, de alguna manera, con esa misma tradición que informa la obra.

Los cuentos de Tito Monterroso, a mi juicio, comparten muchas de las características que han señalado estos críticos. No digamos ya el famoso cuento «El dinosaurio» cuyas siete palabras lo hacen el cuento más corto del mundo —eso sería demasiado fácil y obvio—, sino, cuentos como «Leopoldo (sus trabajos)» donde Leopoldo Ralón, un joven escritor de gran futuro está empeinado en escribir una obra monumental. «Estaba convencido que podía escribir un cuento sobre cualquier cosa» (1990:78) pero luego se dio cuenta que «era más fácil encontrar los temas que desarrollarlos» (1990:93). El cuento en el que trabaja se trata de la lucha entre un perro y un puercoespín. Después de mucha investigación y lectura llegó a escribir ciento treinta y dos cuartillas, que luego logró reducir a un párrafo de tres líneas. Este cuento refleja muy bien la poética de la que estoy hablando, así como Leopoldo cambió de parecer y se decidió «por la síntesis» (1990:96), Monterroso va

reduciendo a lo largo de su vida la extensión de las unidades de significación hasta condensarlas en la letra, en la expresión mínima que el lenguaje puede brindarnos. La letra, como la mosca, que parece ser lo más insignificante, se proyectan en la obra de Monterroso como lo más fuerte, lo más potente, lo más importante. Letra y mosca, la letra e y el movimiento perpetuo. Cuatro significantes que resumen y simbolizan cuatro elementos claves de su poética.

Tomemos otro ejemplo. El cuento «De lo circunstancial y lo efímero» recogido en el libro de ensayos varios *La palabra mágica* (1983), donde un hombre ha ganado un concurso de cuentos cuyo premio era un automóvil. Este cuento apunta hacia la inutilidad de la vida y de la literatura. Ni el cuentista ni su esposa saben manejar, por tanto el automóvil es un poco inútil para ellos. La esposa lo quiere porque es un símbolo de prestigio, el hombre lo rechaza porque asegura que lo único que le importa es escribir. Aquí estamos ante un caso de falta de autenticidad. Ninguno de los dos en realidad cree, desea o confía en lo que está diciendo. Ambos actúan impelidos por lo que creen que deberían decir y hacer en ese momento. Aparentemente, hasta el premio literario resulta ser espurio, falso. En este mundo de falsedades, de laconismos, nada es comprometedor. Después de conversar y tomarse dos tragos de ron, la pareja se va a la cama, hacen el amor y se duermen. He aquí la esencia del cuento, su minimalismo. Hacemos las cosas que la gente espera que hagamos, en el momento en que se supone que las debemos hacer. Cada entrada y cada salida marcada por una expectativa, por una tradición. Así, la frase: «Para mí lo más importante es haber escrito el cuento y haberlo enviado al concurso aunque perdiera» (1995: 174) debemos interpretarla por su contrario. Cada frase del cuento apunta hacia otro lado. Cuando la mujer dice «No lo puedo creer» es que lo cree fielmente, y cuando asegura que tampoco ella quiere el coche, ve a sus amistades caminando por Reforma, mientras ella saluda con una mano desde el coche en movimiento. Las palabras son verdaderas pero las intenciones son falsas. Monterroso no predica la autenticidad de la literatura, por el contrario, dice y repite que la literatura es inservible, que hay que ser vago, perezoso o loco para dedicarse a ella, pero que está basada en el lenguaje, que sí es verdadero, que está compuesto de letras y palabras, de símbolos y signos. Compuesto de letras que, combinadas según algunas reglas propias de cada lenguaje, nos dan las palabras, los significantes que a su vez crean la ilusión de la significación. Veo que aquí es pertinente preguntarse por la presencia de esas significaciones en el lenguaje. Para nosotros, lectores de principios del tercer milenio, el problema del lenguaje y su significación nos remite inmediatamente a la metafísica de

presencia. ¿De qué forma logra significar ese lenguaje, que en sí no contiene sino rasgos o trazas de los significados?

Una ponencia sobre la poética de la brevedad debería ser un libracó de 490 páginas en formato mayor. Sea esto cierto o no, la verdad es que esta ponencia ya se está alargando más de lo necesario, y para citar una última vez a Monterroso, les diré, como en *Movimiento perpetuo*: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea» (1995:65). Muchas gracias.

Bibliografía

Barth, John, 1986: «A Few Words About Minimalism», en: *New York Times Book Review*, 28 de diciembre, 1-2, 25.

Herzonger, Kim, 1989: «Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes», en: *New Orleans Review*, 16.3 (1989): 73-81.

Monterroso, Augusto, [1959] 1990: *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Era.

_____ [1972] 1995: *Movimiento perpetuo*, en: *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ [1978] 1982: *Lo demás es silencio*. Barcelona: Seix Barral.

_____ [1981] 1989: *Viaje al centro de la fábula*. México: Era.

_____ [1983] 1995: *La palabra mágica*, en: *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ [1987] 1995: *La letra e*, en: *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ [1993] *Los buscadores de oro*. Barcelona: Anagrama.

Ruffinelli, Jorge, 1995: «El otro M. Sobre La letra e», en: *Tríptico*. México: Fondo de Cultura Económica, 221-228.

¿SEUDÓNIMO O SOMBRA, ADVERSARIO O CÓMPLICE? EDUARDO TORRES Y LAS REGLAS DEL JUEGO EN AUGUSTO MONTERROSO

por GLORIA ESTELA GONZÁLEZ
Middlebury College, Estados Unidos

Te conozco, mascarita (MP 57)

Durante todo este tiempo no he hecho otra cosa que autocensurarme y ponerme máscaras para que usted crea que estoy autocensurándome y poniéndome máscaras. (Viaje 40)

LA OBRA del recién fallecido Augusto Monterroso es reconocida por la crítica y el público hispanohablantes como la más acabada de la literatura guatemalteca actual. A lo largo de seis décadas de dedicada producción, el autor supo granjearse un indiscutido reconocimiento por sus siempre sorprendentes, intensos e iluminadores textos ensayísticos y narrativos. Su prosa ha sido admirada por autores del lustre de García Márquez, Fuentes, Nabokov o Calvino, y por críticos de la envergadura de Ángel Rama, quien subrayó el fenómeno monterrosiano de la «destropicalización» de la literatura centroamericana.

En esta ocasión he de referirme al fenómeno de Eduardo Torres, protagonista de *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, cuyas funciones narrativas y discursivas van más allá de la de un simple y llano personaje. En efecto, este trabajo propone que lo designado por las palabras de su nombre provoca el efecto de una máscara, un seudónimo y muy posiblemente un doble.

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. Éste será el enfoque de este ensayo.

Los epígrafes que encabezan este capítulo sintetizan el deseo y la incapacidad de apresar el sujeto, aprehenderlo, darle identidad, descubrirlo tras esa máscara que es la escritura. Las palabras «te conozco» remiten al ideal clásico de lectura, una nostálgica o desesperanzada búsqueda del ideal de «realidad», el antes incuestionado y ahora sospechoso concepto de la representación textual. El complejo estatuto de la representación del sujeto, puesto en entredicho durante la segunda mitad del siglo veinte, se ve minado aun más en una obra como la de Monterroso, donde Eduardo Torres se ha desempeñado no sólo como dócil ente de ficción sino también heredero con ventaja de la tradición cervantina-unamuniana, gozando de existencia extraliteraria. Entre los círculos intelectuales del México de los años 60 y 70 se le ha conocido como autor, maestro, objeto de una biografía, y después sustituto, vocero, autoridad, figura satírica de Monterroso mismo. La «mascarita» a la que se refiere Monterroso en *Movimiento perpetuo* lo será no tanto en el sentido de la presencia extraliteraria que pretende ocultar, sino en función de la máscara misma, la presencia y naturaleza del personaje Eduardo Torres. Es pues, la máscara, y no quien la inventó para ocultarse, de lo que me ocupó aquí.

Pero antes es preciso ofrecer un poco de contexto histórico. A través de varias décadas de actividad artística (ininterrumpida desde los tempranos años 50 hasta su deceso en 2003), la producción monterrosiana devino gradualmente menos narrativa, menos ficcional e irónica, crecientemente autobiográfica, mayoritariamente ensayística, confesional, de tono cada vez más reflexivo, reposado y melancólico; de manera que Wilfrido Corral habla de un «antes» y un «después» en su obra (1995). En mi interpretación, esta división temporal no distingue tanto preferencias temáticas ni de género (ya que gran parte de su obra se caracteriza por la tendencia a jugar con estas categorías); sino que marca más bien un cambio de actitud ante la vida y la producción literaria. Así, el primer Monterroso es incisivo, agudo, altamente

irónico, dedicado con preferencia a la producción narrativa, inclinado hacia la sátira y por tanto de ánimo objetivista. No sin cierto resquemor ante la posibilidad de generalizar demasiado, podríamos usar sus propias palabras para resumir su propósito. Ante la pregunta de qué se proponía en *La oveja negra y demás fábulas*, el autor responde:

«Combatir el aburrimiento e irritar a los lectores, principio este último irrenunciable. Aunque por momentos he logrado lo primero, siempre he fracasado en lo segundo, pues desde Horacio sabemos que en este género de obras todo lector ve siempre retratados a los demás y nunca a sí mismo». (*Viaje* 33)

Lejos de esta actitud combativa que ha sido el foco de anteriores trabajos sobre el lector (González, 1999), el tenor de la segunda etapa es autoinquisitivo, cada vez más autorreferencial, presentando un Monterroso lector de sí mismo y de sus autores favoritos: amante de comentar crítica pero serenamente sus lecturas máspreciadas y de meditar sobre su experiencia individual como escritor, mejor que generalizar sobre los hábitos más o menos indisciplinados de sus pares. Lo cual no implica que ha dejado de escribir sobre los escritores, sobre todo de sus amigos; baste como evidencia sus *Pájaros de Hispanoamérica*. Como ha dicho An Van Hecke, la manera favorita de Monterroso de abordar un tema es a través del diálogo con otros autores (comunicación personal). Determinar el momento preciso de esta transición es tan difícil como tal vez resulte innecesario, ya que las fechas de publicación de sus distintas obras no corresponden de ninguna manera a su producción. Por eso, lo más exacto que puedo proponer es que la publicación de *La palabra mágica* en 1983 ha servido de *confirmación*, más que de parteaguas, en esa paulatina transformación. Para tener presente el orden y la cronología de las publicaciones primarias de Monterroso véase la siguiente tabla.

Cronología de las publicaciones primarias de Augusto Monterroso

Primera etapa

Título y género	Fecha de publicación
<i>Obras completas y otros cuentos</i> - narrativa	1959

<i>La oveja negra y demás fábulas</i> - fábula	1969
<i>Movimiento perpetuo</i> - miscelánea (cuento, ensayo, etc.)	1972
<i>Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres</i> - novela ensayística	1978
<i>Viaje al centro de la fábula</i> - entrevista	1981

Segunda etapa

Título y género	Fecha de publicación
<i>La palabra mágica</i> - miscelánea (mayoritariamente ensayo, narrativa también)	1983
<i>La letra e. Fragmentos de un diario</i> - diario intelectual	1987
<i>Esa fauna</i> - caricatura	1992
<i>Los buscadores de oro</i> - memorias	1993
<i>La vaca</i> - ensayo	1998
<i>Pájaros de Hispanoamérica</i> - ensayo biográfico	2002

En esa transición que va de una literatura objetivista hacia una más subjetiva se cuentan muchos factores extra- e intraliterarios. Si entre los signos observables en su producción, la figura de Eduardo Torres como uno de los más convincentes, resulta imperativo responder a la siguiente pregunta: ¿quién es este personaje esencial en el trabajo literario de nuestro autor? Tenemos información sobre su vida y obra a través de diversas fuentes:

1. La obra misma del doctor Torres, publicada alrededor de las décadas de los años sesenta y setenta en diversas revistas literarias mexicanas, como la *Revista de la Universidad de México*, *México en la cultura* (suplemento cultural de *¡Siempre!*) y *Unomásuno*. Son estas contribuciones de carácter crítico-literario diverso recopiladas posteriormente en

2. *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, a simple vista un conjunto de textos de tenor heterogéneo enfocados en la figura de Torres, que aparece como autor y como objeto de conocimiento de sus allegados. Sin embargo, y ante una relectura cuidadosa, el libro se revela como novela ensayística (De Obaldia, 1995:193-246). Esta incluye, además

de los escritos de Torres, testimonios de familiares y conocidos suyos, a través de cuyas diversas perspectivas ganamos mejor entendimiento del personaje.

3. Alusiones, citas y comentarios de y en torno a su obra dispersos en los escritos de Augusto Monterroso, especialmente en *Movimiento perpetuo*, *Viaje al centro de la fábula* y *La letra e. Fragmentos de un diario*.

En el sentido de que representa un cierto medio social literario o intelectual, Eduardo Torres tiene numerosos precursores monterrosianos, entre los que podemos contar al «mono que quiso ser escritor satírico» (*ON*), además de los jóvenes intelectuales Fombona, Feijoo y Leopoldo (*OC*). Tiene también precursores y sucesores entre las muchas voces narrativas y autoriales, además de la figura del lector-personaje en «Movimiento perpetuo» (29); el firmante anónimo de «Ganar la calle» (*MP* 101), los también anónimos protagonistas de cuentos como «Homenaje a Masoch» (*MP* 43), «De lo circunstancial o lo efímero» (*PM* 174-180), «El paraíso» (*MP* 107-110) o «El poeta al aire libre» (*MP* 125). Al recorrer la obra completa de Monterroso es viable realizar una amalgama de todos estos escritores, que recogen características de escritores históricos como Charles Lamb (*PM* 164-7), Leopardi, Cervantes, Pope o Reyes, que Monterroso hermana entre sí y con Torres no sólo por sus frutos literarios sino también por aspectos al parecer frívolos como la apariencia física («Estatura y poesía» *PM* 115-7).

Según se colige de su biografía, nuestro protagonista es un intelectual de provincias que ronda la cincuentena, casado, de posición socioeconómica media. Las disímiles opiniones que suscita su figura reflejan la dificultad de definirla, tanto como ha sido establecer el simple hecho de su existencia. En la cuarta de cubierta de *Silencio* —espacio reservado por tradición a temas tocantes a la realidad *extrarreferencial* del libro en cuestión— el licenciado Efrén Figueredo, cuya existencia en la ficción o la realidad es asimismo difícil de precisar, ofrece una panorámica de esas opiniones:

«Serán los lectores quienes dictaminen si este hoy famoso personaje, descubierto en San Blas hace más de veinte años por Augusto Monterroso, es, o fue en su tiempo, como dice Luciano Zamora en el lugar correspondiente de este libro, un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto». (*Silencio*. Cuarta de cubierta)

Los cuatro testimonios que comprenden la primera parte del libro, de la pluma de su ex secretario privado, su hermano, su valet y su mujer

respectivamente, pintan un retrato colectivo donde el personaje se nos muestra con una serie de características que luego sus palabras y actitudes matizarán, confirmarán o con frecuencia contradirán. En «Un breve instante en la vida de Eduardo Torres», escrito por su secretario privado (61-7), se revela la tendencia del protagonista a adornar su discurso con abundantes citas y alusiones clásicas; su profesado amor por las letras y toda actividad del espíritu que contrasta con su desinterés por los asuntos de la política. El testimonio de su hermano Luis Jerónimo, «E. Torres, un caso singular» (68-76), presenta un retrato mucho menos halagador, a través del cual nos enteramos más de los celos fraternales que de la personalidad del protagonista. Ilustrando hasta el vértigo o la hilaridad la figura del narrador poco fiable, Luis Jerónimo revela una serie de contradicciones, inexactitudes, malentendidos, abuso de frases hechas y literalización del lenguaje figurado que producen el efecto de trazar su figura y a la vez de provocar una extraña sensación de irrealidad en el lector:

«Por su inclinación a las letras clásicas, que llevó siempre con sofisticada afectación [se esperaría sencillez], por su sentido de la justicia, por su hombría de bien, rayana con un machismo bien entendido, reconocido ya por tirios y troyanos puestos de acuerdo por primera vez en la historia, E. Torres no se diferencia en nada de la mayoría de los directores [contradicción con el título, “un caso singular”] de suplementos culturales al ofrecernos la lectura de obras y polémicas ajenas en cualquier caso a temas políticos que en el fondo corrompen, como quería Sócrates, a la juventud, y no hacen más que dividir a la izquierda y a la derecha, con el único resultado de que posteriormente ninguna de las dos sepa ya maldito lo que hace la otra». (*Silencio* 68. Comentarios entre corchetes y énfasis míos)

La tercera parte del libro, titulada «Aforismos, dichos, etc.», ofrece numerosas instancias del humor, la sabiduría y también de la posible ingenuidad o tontería de este personaje. Su humor se apoya en varios mecanismos, algunos ya estudiados (Noguerol, 2000), entre los que se incluyen el literalizar lo que se entiende en sentido figurado:

«*Heraclitana*

Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién) veces en el mismo río.

Diario, leyendo a Carlos Illescas». (167)

O el simple encanto de la ingenuidad con que presenta verdades universales:

«*Lucha de clases*

El Rico debe querer al Pobre y el Pobre debe querer al Rico porque si no todo es Odio.

Citado de E.M. Izquierdo, pensador guatemalteco de mediados del siglo xx, hoy olvidado». (170)

Por su parte, tenemos muestras de la sabiduría de Torres, que reside mucho menos en sus abundantísimas —y muchas veces irrelevantes o simplemente erróneas— citas y alusiones clásicas que en su ingenio intuitivo para percibir y expresar verdades universales. Es el caso de su pensamiento sobre el amor, inscrito en la tradición neoplatónica:

«*Amor*

El amor es mientras todavía no lo es del todo.

Notesblock, lunes». (162)

O bien el siguiente, que responde a una realidad actual y dolorosa de los pueblos pobres:

«*Trabajo*

Mientras en un país haya niños trabajando y adultos sin trabajo, la organización de ese país es una mierda.

Dicho en la cantina “El Fénix”, 1º de mayo». (178)

El aforismo sobre la biografía ilustra la manera en que su pensamiento se dispersa y distrae a la hora de deslumbrar a su propio autor con las alusiones clásicas a que es aficionado, provocando jocosas caídas en la ilogicidad y el absurdo:

«*Biografía*

El actual afán de desplazamiento constante, al mismo tiempo que la facilidad intrínseca de los transportes modernos, hace con demasiada frecuencia que hoy día las vidas de unos y otros, bien se trate de particulares o de simples personajes, no sólo se junten sino que incluso se crucen, cuando lo bonito de las paralelas es que no se encuentran jamás».

Carta a Edmundo Flores. (*Silencio* 161)

Para comprender a profundidad estos y los otros «Aforismos, dichos famosos, refranes y apotegmas» que componen la tercera parte del libro es esencial tomar en cuenta el elemento de la alusión. Nótese el cuidado con que el texto destaca la referencia a la situación de enunciación de cada uno de los aforismos, cuyo significado no está completo sin la fuente («Citado de E.M. Izquierdo»), el lugar y momento de la enunciación («Dicho en la cantina “El Fénix”, 1.º de mayo») o el género en que se inscribe la aseveración («*Notesblock*, lunes»). Una lectura enriquecedora de estos textos se complica pues han sido publicados al menos dos veces en distintos medios: primero en periódicos o revistas y después en libro. Es así que se manifiesta la necesidad de una investigación sobre la contextualización de estos aforismos en las distintas ediciones en que aparecen. Es así que en la primera versión los aforismos van acompañados generalmente de fechas de confección, luego eliminadas en la edición final, lo que parece obedecer a la necesidad de darles la atemporalidad del libro en contraste con la actualidad o cotidianeidad de una publicación periódica. Cambian asimismo algunas dedicatorias.

Habiendo esbozado una noción de la personalidad y presencia literaria de Eduardo Torres, quiero ahora investigar la historia de su relación con Augusto Monterroso, según éste la ha consignado en numerosas entrevistas. Ambos parecen haber coincidido por primera vez en 1959, cuando asistían con cierta regularidad a las oficinas de la *Revista de la Universidad*. El primer texto publicado en esta revista por Torres es, y no por casualidad, su reseña sobre «Una nueva versión del Quijote» (Torres 1959). El breve texto suscitó una polémica que llamó la atención de Monterroso, que a su vez la reeditó acompañada de la «Carta censoria al ensayo anterior» en *Silencio*. Corral caracteriza la inesperada reacción del público culto capitalino ante estas publicaciones: «the text caused hilarious reactions among Mexico City literati, ready to cry foul and accuse the “fictitious” and “real” author of libel and other non-literary offenses» (1995: xv). Con el tiempo, y a pesar de muchas objeciones y pequeños escándalos, las apariciones de Torres

aumentaron en frecuencia, y la reacción del público bien leído siguió sorprendiendo por su ingenuidad. Es el caso de la «Ponencia presentada por el doctor Eduardo Torres ante el Congreso de Escritores de Todo el Continente celebrado en San Blas, S. B., durante el mes de mayo de 1967» (*Silencio* 145-146), leída en 1979 por Monterroso en un congreso de escritores en las islas Canarias, entre cuyos varios apartados

«se declara... que en vez de perseguir a los escritores, las autoridades persigan a las escritoras, tarea que, como maldición bíblica, se ha dejado hasta la fecha a los primeros, con los resultados ampliamente conocidos en el Departamento Demográfico (ver *Informe anual* del mismo, vol. 13, 1965) y en clínicas menos honestas». (*Silencio* 145-146)

Moreno-Durán, amigo del escritor y asistente al congreso, fue testigo de la curiosa reacción del público:

«Una ponencia que creó gran revuelo en el auditorio, sobre todo entre unas señoras argentinas que a toda costa querían conocer la latitud y longitud exactas, las coordenadas que pudieran orientarlas en su viaje hacia San Blas, la ciudad desde donde filosofaba para la eternidad un tal Eduardo Torres». (1992, 202)

La confusión y el ridículo de estas reacciones, sin embargo, no lograron contener la producción de Torres ni obstaculizar su relación con Monterroso. Los unía, en los años sesenta e inicios de los setenta, una fascinada preocupación por la ambigüedad que una lectura defectuosa o débil puede despertar. Así vemos, anterior a la aparición de *Silencio*, ya desde *Movimiento perpetuo*, alusiones más o menos indirectas a la obra y actividades de Torres, además de algún epígrafe. Si concordamos con Parsons en que

«Torres is a naive reader of literature whose comments occasionally reveal a flash of insight, but more often indicate radical confusion regarding the nature of fiction, an inability to distinguish between the figurative and the literal and, at times, fiction and reality» (941),

es factible imaginarlo ofreciéndose a Monterroso como señuelo para poner de manifiesto el con frecuencia limitado poder de observación y discernimiento

en las prácticas de lectura no sólo de «legos» (en un socorrido adjetivo de Torres) sino de intelectuales y aun amigos del escritor. Como ilustración tenemos «Peligro siempre inminente», que alude a la recepción que encuentran dos textos abismalmente distintos sobre Góngora. La primera parte del comentario cuenta la génesis de un texto como «El pájaro y la cítara (una estrofa olvidada de Góngora)». El protagonista anónimo,

«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. De cuatro escritores amigos suyos a quienes muestra su trabajo, uno comprende la broma de principio a fin. Dos, aleccionados por su advertencia, pescan la cosa en un treinta por ciento, y medio sonrían, cautelosos. El último toma todo enteramente en serio, hace dos o tres observaciones por salir del paso, y él se llena de vergüenza». (MP 123. Mi énfasis)

Sabemos que los amigos escritores de Monterroso (si partimos desde el supuesto de que la voz narrativa lo representa, y que se refiere a una experiencia propia) no son ingenuos ni tontos; la vergüenza que el escritor experimenta ante las consecuencias de su broma recuerda los riesgos del juego en que la atribución —correcta o no— de autoría oculta la trampa de la lectura codificada por el texto. No en balde Eco ha notado que el texto da las claves de su propia lectura y marca los caminos que espera que el buen lector siga para una interpretación adecuada. Sin embargo, y como he procurado destacar en otra ocasión (1999), para Monterroso la literatura no siempre es una transparente colaboración en que el texto dirige las actividades del lector, sino también un espacio de lucha donde el lector puede, y suele, levantarse en rebeldía. Bien puede el escritor construir el texto como un campo minado desde donde tender trampas al lector; pero el tropiezo de éste puede constituir también una herida al orgullo e inteligencia del autor. Es así que el arte de la lectura es en Monterroso un juego de desplazamientos (Corral, 1985) en que todos los participantes arriesgan la pérdida del control sobre los mecanismos de significación del texto. Una vez echada a andar esta maquinaria es difícil dar marcha atrás, y las consecuencias pueden afectar a todos los contendientes. Continúa así la descripción de los peligros:

«Escribe en serio una nota en la que aclara de una vez por todas el sentido de la llamada “estrofa reacia” de Góngora

(erizo es el zurrón de la castaña). 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». (*PM* 123)

El texto «en serio» al que Monterroso parece referirse es «Los juegos eruditos» (1983), republicado en *PM*, y cuyo título confirma la importancia del elemento lúdico en esa ceremonia que es la escritura/lectura. Si esto es verdad, y también lo es que Eduardo Torres es aquel «crítico de provincia» a quien atribuye el texto «en broma», se nota que éste se autoconstituye como un antihéroe quijotesco-monterrosiano: autosacrificado, autosatírico, motivado por el ánimo de echar luz sobre la vanidad, el engolamiento y la muchas veces escasa sagacidad del medio intelectual, ya sea mexicano o universal. No es casual que la biografía del «prócer» comience con un epitafio poscervantino:

Aquí yace Eduardo Torres
Quien a lo largo de su vida
Llegó, vio y fue siempre vencido
Tanto por los elementos
Como por las naves enemigas. (*Silencio* 57)

La voz de quien prepara su propio epitafio antes de necesitarlo predice que la *summa* de su vida se constituye en un idea muy distinta a la del César triunfante de *vini, vidi, vici*: un fracaso tan profundo y bochornoso como el vivido por la Armada Invencible de Felipe II. Esta melancólica proposición no permite soslayar a su ancestro y modelo manchego, cuyo autor trabajó como abastecedor de las fracasadas naves españolas, revelando el vínculo existente entre la locura y la sabiduría intuitiva e ingenua de ambos. Monterroso habla de la dificultad de definir a Torres, tan afín al caballero castellano, y señala la importancia de la crítica, deliberada o no, que Torres practica sobre quienes representa:

«En ocasiones su locura es deliberada, y cuando expresa “tonterías” no se sabe si son naturales o parodia de las tonterías que él lee en libros de crítica aparentemente inteligentes». (Moreno-Durán, 1982:153)

En su risible e imperfecta capacidad lógica, este *alter ego* de Monterroso desliza su pensamiento entre algunas verdades universales expresadas en un

estilo fresco y novedoso, la repetición caótica de frases hechas recogidas de sus desordenadas lecturas, y un jocoso engolamiento, constituyéndose en uno de los mejor logrados antídotos monterrosianos para esa enfermedad del pensamiento y el estilo denominada la solemnidad. Es paradójico, entonces, que este campeón de la excentricidad brille por su ausencia en un texto escrito para celebrar estos atributos: «Solemnidad y excentricidad» (MP 95-9), crítica de la tendencia a la solemnidad de un medio cultural como el mexicano y alegre colección de semblanzas de excéntricos de la historia de las letras. La única explicación posible a la ausencia de Torres parece ser la proverbial timidez y modestia de Monterroso, que quizá haya rehuído ensalzarse dando lustre al colega al que está tan íntimamente ligado. De cualquier manera, el texto hace mucho por darle a Torres el valor que merece por asociación. Por su parte, «Ganar la calle» (MP 101) ofrece un ejemplo más del pensamiento excéntrico samblasense. En este ensayo se cuenta que un «admirador de la poesía, residente en San Blas» propone un sistema para honrar el mérito poético a través de la dedicatoria de nombres a calles o secciones de ellas a los autores *en vida*, que crecerán o perderán longitud según publiquen libros mejores o peores. Habla también de la posibilidad de hacer que dos autores competidores por los mismos honores compartan una calle, aumentando o restando cuerdas según subsiguientes publicaciones les hagan más o menos merecedores de estos honores. El creciente entusiasmo de quien propone esta idea desborda el ámbito de las letras hasta sugerir aplicarlo a

«los más urgentes problemas de la paz o de la guerra; y que era de meditarlo lo que sucedería si a una gran avenida londinense se le pusiera por un lado el nombre de Mahatma Gandhi en sus comienzos y por el otro el de Lawrence de Arabia en los suyos, o a una de París el de Albert Schweitzer en un extremo y el de Dwight D. Eisenhower en el opuesto y se sustrajeran y añadieran cuerdas cada vez que cualquiera de ellos ganara o perdiera una batalla; pero después de reflexionarlo y pensarlo y de volverlo a reflexionar y pensar era más bien pesimista en este campo, razón por la cual preferiría que no hiciéramos caso de su divagación y que volviéramos, antes de despedirse, al terreno mucho más firme y concreto de la creación poética».
(MP 102)

Así, lo que comienza como una propuesta relativamente seria se desarrolla en algo tan absurdo e incontrolable que amenaza con parecerse demasiado a

la realidad, a la enrarecida y humana lucha por el poder, por lo que parece mucho más sensato volver a la realidad más firme de la poesía.

Además de esta excentricidad de su pensamiento que nos hace descubrir la nuestra, otras razones tendientes a explicar la elusividad del personaje incluyen su personalidad. En *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso mismo se ha referido a ella como obstáculo para el suficiente conocimiento del prócer, insinuándola como una característica más que tienen en común:

«Estoy ocupado en la biografía de Eduardo Torres, que se ha retrasado demasiado. La investigación ha sido más lenta y difícil de lo que yo esperaba... lo malo es que el resultado depende del humor del maestro. Cuando está de malas se dedica simplemente a hablarme de cosas que no tienen nada que ver con su vida, y yo sé que entonces es imposible lograr un dato, una fecha precisa». (*Viaje* 35)

La extravagancia y elusividad de Torres invita a retomar el hilo del carácter quijotesco del personaje. Noguero Gutiérrez ha notado la semejanza entre sus colegas y aduladores con los Académicos de la Argamasilla, cuya función en el *Quijote* es la de dar un panegírico del protagonista, ridículo en su solemnidad. Así, a través del intertexto cervantino, la relación entre Torres y sus colegas simboliza la de Monterroso con los suyos. Ésta se revela en la opinión que se trasluce sobre el muy posible hecho de que un intelectual mexicano ya formado descubra el *Quijote* por primera vez en la edad madura.

Es por eso, según el autor, que Torres escribió la reseña del *Quijote*:

«Un día escribí una reseña de un libro cuya existencia había que revelar a más personas: *Don Quijote de la Mancha*. Pensando en alguien que lo encontrara por primera vez, siendo ya maduro y aficionado a las letras, surgió Torres». (1997)

Los paralelos entre Torres y el hidalgo manchego hacen eco de otros que existen entre el escritor castellano y el guatemalteco. Uno más es, precisamente, la tendencia a ocultarse tras la figura de su personaje. Dice Monterroso:

«Uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio. Gulliver rebasa a Swift y Otelo a Shakespeare. [...] 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». (*Viaje* 136)

Éste es el núcleo central de su ensayo «De atribuciones», que comenta las diversas motivaciones y efectos de los escritores que firman sus obras con seudónimos. Relevante para la presente disquisición es este pasaje:

«Existen los que tiran la piedra y esconden la mano, como Christopher Marlowe, el bardo inglés que escribió las obras de Shakespeare; o como el mismo Shakespeare, que escribió las obras de Bacon; o como Bacon, que escribió las que los dos primeros publicaron con el nombre de Shakespeare». (*MP* 39)

Lo que a simple vista parece ejemplificar el carácter circular de la obra en que está inscrito el pasaje, aptamente llamada *Movimiento perpetuo*, se convierte, en una lectura global de la obra del guatemalteco, en pista para entender su relación con Torres. Muchos escritos aparecidos en revistas y periódicos a través de los años 60 y 70 que luego verían la forma de libro en *Silencio* no llevan la firma del guatemalteco, sino del samblasense. «De atribuciones» ensalza el encanto literario de estos seudónimos, cuyo mayor ejemplo se encuentra en Cide Hamete Benengeli, otra clave cervantina para la filiación del personaje de Monterroso:

«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) 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». (*MP* 40)

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. En efecto, el seudónimo es el ruedo de permisividad, la carta blanca para que el escritor sea, diga, y sobre todo *repita* irónica, satírica o paródicamente lo que el prestigio de su imagen o la pura y simple cautela le dificultan o impiden; el resultado es el enrarecimiento o extrañamiento codificado por Todorov. Es

Eduardo Torres, y no Augusto Monterroso, quien profiere bromas, agudezas, ironías, absurdos, parodias, pastiches, etc., todo lo que un escritor «digno» o «serio» no se puede permitir si le interesa conservar intactos su amor propio y la estima de un público y una comunidad intelectual no siempre versada en discernir sutilezas discursivas. Es él quien tiende la trampa de sus «disparates» donde caen quienes se jactan de bien leídos pero no logran reconocer una broma de erudición, convirtiendo a estos lectores en personajes con valor semiótico de la actividad discursiva. Con esto presente, el excelente estudio de Robert Parsons sobre la parodia en Monterroso cobra una nueva dimensión. Teniendo en la mira el valor autoparódico de *Silencio* respecto a la totalidad de la obra de Monterroso, Parsons la considera su libro más importante, ya que

«its parody involves ironic commentary on his own previous work and broaches such metafictional topics as authorial authority and relationships of author, character and reader».
(939)

Un tema poco examinado por Parsons y que reclama mayor atención es el caso de la autoparodia de Monterroso con respecto a textos publicados en revistas que aparecen con posterioridad en sus libros, aunque modificados en gran medida y comentados con distancia irónica. Es el caso de «¿Quién ve a Aristóteles?» (1965), al que se alude años después en *Movimiento perpetuo*. El primer texto es un exhorto a solucionar el problema de la incomunicación entre intelectuales y escritores latinoamericanos con una propuesta viable: que las mejores revistas literarias del continente (el autor calcula que son unas quince) cooperen para su reimpresión y distribución en todos los demás países: así *Sur* se conseguiría en México, *Orígenes* en Santiago de Chile, y la *Revista de la Universidad* en Bogotá. Una idea sensata —práctica con relativo éxito en ciertas ocasiones— que el Monterroso autoparódico y satírico de *MP* modifica, proponiendo lo mismo para libros, no revistas, y añadiendo una sugerencia más en «*Homo scriptor*»:

«Las [obras] muy malas deben ser editadas por el Estado a todo lujo, empastadas en piel y con ilustraciones, para hacerlas prohibitivas a los pobres y, a la vez, tener contentos a la mayoría de los poetas y novelistas». (*MP* 71)

En el diálogo paródico que celebra no sólo con otros autores, sino con sus propios textos, Monterroso ofrece una perspectiva más completa y mordiente que la original, respuesta sardónica que destila verdad satírica y entronca con el Swift de *Una humilde propuesta*. En el caso recién analizado no hay mención de Torres, y esto lo hace una excepción a la regla: lo acostumbrado es que sea éste, y no Monterroso, el firmante de las ideas más peregrinas, como en el caso antedicho de «Ganar la calle».

Al analizar la obra posterior de Monterroso en relación con *Lo demás es silencio*, se observa cómo este libro tuvo tal vez un efecto catalizador para el escritor: como un exorcismo, surge como la posibilidad de adentrarse y revelar los miedos propios y ajenos al ridículo, al no querer ser lo que ahí se presenta, y al tiempo admitir la posibilidad que estos rasgos estén presentes en él y todo escritor. A juzgar por la transformación de su estilo en posteriores publicaciones, este catalizador parece haberle ofrecido a Monterroso un refugio desde donde afrontar y posiblemente desterrar esos miedos. El aspecto carnavalesco (Bakhtin 1984) de los textos donde reside Eduardo Torres sale al paso en el nivel de la diégesis como resistencia al monologismo. Su biografía, consignada en la primera parte de *Silencio*, está a cargo de cuatro narradores cuyas distintas voces representan cuatro aspectos o niveles diversos de la sociedad más o menos culta: la clase funcionaria baja que se da ínfulas de intelectual a cargo del secretario Juan Islas Mercado (de seudónimo Lord Jim); el gremio del periodismo en Luis Jerónimo Torres, hermano del objeto de estudio; el adolescente de poca educación, ingenuo pero de chispa e ingenio, avatar de una larga tradición de pícaros letrados como don Pablos. Y por último, Carmen de Torres, la mujer del escritor, que habla, ya que no escribe, por las amas de casa de clase media con escaso acceso a la educación, parte integral de esa rica veta aún no examinada de escritos autobiográficos o testimoniales redactados por compañeras de escritores (Corral, 2002). Estas cuatro voces presentan visiones fragmentarias y disparatadas del protagonista, haciendo del texto un caleidoscopio de retazos en que la figura protagónica permanece distante y elusiva, erigiendo y desgajando alternativamente el mito del intelectual o sabio de provincias. La tendencia más constante de los cuatro narradores es a ocultar más que a informar o revelar. Esto es más obvio en el caso de Luciano Zamora, que tiene demasiado que contar sobre su propia adolescencia para ocuparse del prócer. Así, Eduardo Torres acaba convertido en una figura ausente, desdibujada, no sólo porque su voz queda acallada por la de los cuatro informantes, sino porque éstos rechazan una y otra vez la responsabilidad de dar testimonio de su figura. El resultado es la creación y

disolución casi simultáneas del mito del intelectual y, en última instancia, del individuo que sobresale por encima de su comunidad y a la que dice representar.

Otro importante elemento carnavalesco es el uso de las imágenes del doble como guasón, fundamental para la construcción de la novela y de todos sus significados. Ninguno mejor que el testimonio de Carmen de Torres para confirmar el carácter bufonesco de este intelectual. Ante la grabadora que consigna su testimonio, describe un día típico de «Lalo», diciendo que «es más o menos como todos los días». Después de la siesta del mediodía, por ejemplo,

«... baja a la biblioteca a leer o a escribir alguna de las cosas que siempre se le están ocurriendo... y que finalmente no sé si las escribe de veras o en broma porque la gente siempre se ríe al leer lo que escribe. Cuando no se le ocurre nada escribe pensamientos». (*Silencio* 116)

Éste es uno de los muchos momentos en que la vida del sabio se presenta como veleidad, vacío y absurdidad; su pensamiento como algo que produce cuando es incapaz de crear nada, y que debe consignarse, según él mismo, en un «diario especial de pensamientos que no valen la pena» (*Silencio* 164). Es así como la actuación de Eduardo Torres como doble del escritor monterrosiano desbanca la dignidad del intelectual y reemplaza el mito con la imagen de un bufón de la sociedad a la que dice dar voz.

Este libro provoca en el lector una serie de actitudes que oscilan entre varios grados de identificación y distancia respecto a los distintos narradores y personajes. Con frecuencia las contradicciones e irregularidades verbales de quien critica a Torres acaban desprestigiando al hablante más que al protagonista. El libro está plagado de estos casos; el primer párrafo nos dice que «descansa muellemente sentado un hombre a todas luces incómodo». Esta lógica dislocada confunde inicialmente, pero al cabo de poco regocija al lector con la destreza de su invención, despojando al narrador de la confianza del lector, que entonces busca alternativamente su identificación con el protagonista. Esta confianza provisoria en el protagonista se refuerza al leer algunos de los pensamientos citados arriba, donde a pesar de sus propias y numerosas caídas de lógica, acaba reflejando una sabiduría relativamente convincente. Sin embargo, el pacto entre el lector y el protagonista tampoco es firme, pues abundan los momentos en que sus propios actos o palabras lo desprestigian, provocando en el lector un nuevo intento de buscar otra

complicidad; le queda entonces el narrador-editor del texto, el autor implícito, el fantasma de Monterroso, una máscara más.

Y para colmo de complicaciones, esta última figura se convierte en objeto de la crítica literaria de Torres. En efecto, «De animales y hombres» (*Silencio* 150-154), publicado con la firma de Torres en la revista *La cultura en México* en 1971 como reseña a la segunda edición de *La oveja negra y demás fábulas*, es un texto que se inscribe en la tradición de la segunda parte del *Quijote*, en la que el protagonista reflexiona con sus amigos sobre la calidad de su «biografía» recién publicada por un tal Cervantes. La reseña, reimpressa en *Silencio* como parte de las «Selectas» de Torres, parece a simple vista no tener propósito autorreferencial, ya que dedica sus reflexiones a temas frecuentes como el de la modesta prolijidad de Monterroso y su parsimonioso ritmo de producción, cuyas fábulas, según Torres, «tal el caso de Rilke con sus recordadas *Elegías de Duino*, escribió en un raptó de inspiración, con la salvedad de que a nuestro autor ese raptó le duró alrededor de diez años» (*Silencio* 150). Según Torres las fábulas de Monterroso gozan de una lógica más sana que la vida misma, ya que en ellas «el Mono imita al hombre y no el hombre al Mono, como sucede entre nosotros» (153). A simple vista la reseña se concentra en el libro en cuestión, como se espera de ella, siempre y cuando no reparamos en el epígrafe que la encabeza: «“Bebe quieto” le decía un taimado cocodrilo» (150). En la fábula de Samaniego, el cocodrilo que aconseja a su víctima beber con calma para proteger su salud recibe del perro la respuesta de su cautela: «Dañoso es beber y andar, ¿pero es sano el aguardar a que me claves el diente?». Aquí se alude a la peligrosidad de las cosas pequeñas, como la fábula; a la de la relación a todas luces cordial entre dos intelectuales, como Monterroso y Torres; a la de la existencia al parecer empírica de un escritor ficcional que con las polémicas que desató hizo literatura y sátira de la vida extraliteraria en la ciudad de México de los años sesenta y setenta.

Ante todos estos riesgosos vaivenes de identificación, el lector, al cabo de unas cuantas páginas, puede concluir que ninguna de estas voces y figuras es confiable, y que si algo tiene en común con los personajes, es precisamente la coexistencia del don de discernimiento y el sentido del ridículo en el intelectual. En ese momento de iluminación el lector descubre el valor de la sátira horaciana, es decir, la que dirige sus agujones contra él mismo.

La lectura horaciana es también bajtiniana, pues a través del constante fluir de identificaciones y distancias rompe los esquemas de autoridad que el lector creía manejar como «buen lector», «lector informado», «culto» o

«intelectual». *Lo demás es silencio* es una experiencia carnavalesca que desmantela autoridades a través del juego de las diversas voces y perspectivas que se cancelan entre sí. Por esta razón creo útil aclarar el concepto de carnaval que he venido manejando. No me refiero al que implican las críticas de Jameson (1979), para el que el carnaval bajtiniano, lejos de subvertir la autoridad represiva, representa un escapismo utópico, limitado a los pocos días de un evento anual, y que funciona como parte integral del andamiaje de dominación ideológica y social. Con posterioridad al trabajo de Jameson, sin embargo, la crítica feminista ha reivindicado el pensamiento bajtiniano. Vinculándolo con las ideas de Deleuze y Guattari (1980), se concibe el carnaval como una posibilidad legítima de resistencia, de revelar los huecos del discurso monológico; de facilitar múltiples intercambios de funciones que promueven un fluido devenir:

«Carnival is a practice of ceaseless interaction and reconfiguration into new systems of relations. [...] It is a site to realize creative —that is generative, new— conceptions of difference within a fluid system, rather than a closed absolute system in which it is impossible to achieve anything new. [...] Heteroglossia in the novel exposes a crack in society where the dominant monology has no center, no stable ground». (Drexler, 200:231)

Y el lector acaba aprendiendo que esa inestabilidad lo alcanza en un texto cuyas cubiertas no logran separarlo ni distinguirlo por completo de la realidad; donde, en la tradición cervantina, el ente de ficción no sólo se relaciona en el mismo nivel narrativo con su autor, como en *Niebla* de Unamuno, sino que además hace comentarios metanarrativos sobre otra de las obras de ese autor. Con esta estructura de *uroboros* (Todorov) o anillo de Moebius los niveles referenciales del texto pierden pie en la realidad, pasando tanto autor como lector a formar parte del mundo creado.

Después del carnaval llega siempre la cuaresma, al menos en el calendario litúrgico —ésta sería la crítica de Jameson—. No así en la obra del guatemalteco. Si bien a partir de la publicación de esta novela ensayística o biografía ficcional la tónica de su producción se transforma sensiblemente, la presencia esporádica de muchos elementos propios de la primera etapa de la obra monterrosiana garantizan al lector la permanencia del placer del juego de extrañamientos y desplazamientos literarios y la zozobra de sentirse él mismo desplazado. Y Eduardo Torres es uno de esos elementos; aunque su lugar es

en apariencia menos prominente en esa segunda etapa, su importancia no se ve comprometida. Un paso documentable hacia el nuevo tipo de relación con la obra de Monterroso es *La palabra mágica*. Desde la publicación de este libro, Eduardo Torres no desaparece de la vida literaria de Monterroso, pero su presencia se vuelve más esporádica y mucho menos carnavalesca, bufonesca o irónica, aunque mantiene sus efectos paródicos. Estos últimos libros no presentan textos completos de su pluma; en cambio, su voz se transmite indirectamente a través de citas y alusiones en *La palabra mágica* y *La letra e*. En éste, publicado inicialmente en un diario capitalino entre 1983 y 1985, construido sobre la base de reflexiones sobre temas culturales y literarios de Monterroso, persisten algunos elementos de humor relacionados con la figura del doctor Torres, pero siempre tamizados por una tendencia a la meditación justa y serena; menos incisiva, huidiza o despreocupada. En efecto, pareciera que Torres ha madurado, tomando un lugar digno en la compañía de los escritores favoritos de Monterroso. Entre los clásicos, Swift, Cervantes, Montaigne, Kafka, Proust, Rimbaud, Eliot, Dante; entre los contemporáneos, Cortázar, Bryce Echenique, José Durand, José Donoso, Rubén Bonifaz Nuño, Claribel Alegría, Ninfa Santos, Juan Rulfo (Rufinelli, 1995). En tan ilustre compañía, la presencia del pensamiento de Torres confirma el concepto en que Monterroso tiene su sabiduría, y se confirma en epígrafes como «Las buenas autobiografías son siempre las biografías ideales de los buenos lectores» (PM 164). Monterroso recurre a la autoridad del sabio para apuntalar y dar mayor credibilidad a sus pensamientos. A la hora de meditar sobre «la persistencia en el esfuerzo o el abandono total», Monterroso adopta un tanto el estilo extravagante del prócer samblasense, recordando

«la proposición de Eduardo Torres consistente en que a todo poeta debería prohibírsele, por ley o decreto, publicar un segundo libro mientras él mismo no lograra demostrar en forma concluyente que su primer libro era lo suficientemente malo como para merecer una segunda oportunidad». (Letra 233)

A propósito de las relaciones de un escritor con los periodistas, y en el contexto de su libro entonces recién publicado, *La palabra mágica*, Monterroso cita a Torres en un texto titulado *Eduardo Torres dixit*: «Si un periodista te llama por teléfono sólo para saludarte significa que al día siguiente hablará mal de tu libro en su periódico» (Letra 251). Por otra parte, San Blas y sus medios culturales reaparecen en las meditaciones autorreflexivas de «Ventajas de un género», el del diario, entre ellas

«esta confianza que da la idea previa de estar escribiendo para uno mismo, sin preocuparse de cuántas veces aparece el yo ante el escándalo de *los colegas de San Blas*, más hechos a la reticencia, la ambigüedad o la hipocresía que a la naturalidad del que cuenta tal cual cómo le fue en la feria. O uno acepta esto, o no lo escribe; o alguien acepta esto o no lo lee». (*Letra* 256. Mi énfasis)

El libro intercala semblanzas y homenajes a amigos intelectuales admirados suyos, en tono serio, como Rubén Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, etc., con asuntos que critica con un humor sosegado, como difuminado o a distancia, donde la presencia de Torres sirve de apoyo para la sentencia, es aguijón o figura en cuya autoridad se apoya el autor para afirmar su crítica. Es el caso de la celeberrima sentencia «Apuntar un pensamiento is *a joy forever*. Cuando el pensamiento no vale la pena debe apuntarse en un diario especial de pensamientos que no valen la pena», con que Monterroso cierra sus desacuerdos con Susan Sontag y sus propios resquemores ante el riesgo de incurrir en ideas que teme no podrá sostener frente a posibles desacuerdos (*Letra* 261). La cita nos recuerda que el escritor más grande también es autor de pensamientos insulsos, y recomienda el lugar adecuado para ellos. Al reservar un espacio en el escritorio para el humilde basurero, y al insinuar que el periódico que publicó esos pensamientos hace en ocasiones las funciones de ese cesto de papeles, Monterroso y Torres ponen en su lugar a quienes olvidan que todos estamos sujetos a formular y escribir basura, dando un golpe mortal a la solemnidad e ilusión de ser inalcanzables con que algunos suelen rodearse y cuestionando la idea del escritor como genio o sabio.

Augusto Monterroso no se hace ilusiones sobre la humanidad; lo dice en una inolvidable frase recogida por Jorge Ruffinelli: «Estamos en la destrucción» (*Viaje* 24). Teniendo en cuenta este pensamiento, reflejado por una cita de Golding, Torres le recuerda la relatividad de las cosas:

«*Golding - Torres*

William Golding, premio Nobel de Literatura 1983, autor de *El señor de las moscas* (en alguna parte):

—El hombre es malo.

Eduardo Torres:

—Sólo es tonto». (*Letra* 288)

«La exportación de cerebros» es otro momento en que Monterroso da al oficio del escritor así como a los resultados de su trabajo la dimensión justa:

«Lo que sucede es que nos complace hacernos ilusiones; pero, como dice el refrán, el que vive de ilusiones muere de hambre. Sospechar que alguien está ansioso de apropiarse de nuestros genios significa suponer que los tenemos, y, por tanto, que podríamos seguir permitiéndonos el lujo de no importarlos». (MP 49-50)

Esta visión de la tarea del escritor y del intelectual latinoamericano, despojada del aura de genialidad que el siglo diecinueve insistía en darle, es uno de los rasgos modernos del pensamiento monterrosiano que Torres le ayuda a transmitir.

Por otro lado, Torres es también espejo de la experiencia personal de Monterroso. Aludiendo a la infancia de Torres, consignada por su hermano en *Lo demás es silencio*, Monterroso reflexiona borgeanamente sobre la forma en que los libros han determinado su existencia:

«Para bien o para mal, lo que en mayor medida me acontece son libros, y cuando en uno mío se señala que la primera palabra que la figura principal pronuncia a los cinco años de edad no es ni “papá” ni “mamá” sino “libro” se estaría dando a entender que ésta será también la última». (Letra 292)

El proverbial temor al ridículo de Monterroso es especialmente revelador en esta obra de carácter personal. Como manera de evitar ese predicamento, el autor recurre a la clásica estrategia satírica de atribuir a otros, tan alejados de él como sea posible, sus miedos —o los ajenos— más mezquinos. Es el caso del siguiente pasaje, el primer párrafo del cual (en cursivas) constituye el título y el segundo el cuerpo completo de la entrada de ese día:

«Manuscrito encontrado junto a un cráneo en las afueras de San Blas, S.B., durante las excavaciones realizadas en los años setenta en busca del llamado cofre, o filón.

Algunas noches, agitado, sueño la pesadilla de que Cervantes es mejor escritor que yo; pero llega la mañana, y despierto». (Letra 341)

El protagonista autobiográfico se desplaza hacia la remota provincia de San Blas, S.B., y atribuye a algún posible contemporáneo de Cervantes los sentimientos de vanidad y narcisismo artístico que el autor observa, ya sea en sí mismo o en sus contemporáneos.

Al citar o aludir el pensamiento de Torres; al recurrir a su autoridad o desarrollar pensamientos que Torres ha propuesto o esbozado anteriormente, Monterroso opera en *La letra e* y *La palabra mágica* un proceso de «canonización» de la figura del prócer samblasense. Arias sostiene que Torres es una manifestación del simulacro de Baudrillard, como «la verdad que esconde la falta de sustancia. El simulacro es la única verdad» (140). Si es correcta esta opinión, Torres es entonces esa máscara que, más que servir de protección a la psique del escritor, oculta la falta de sustancia de la clase sociocultural que representa: la de un medio intelectual ridículo en su vanidad y aires de grandeza, habitado por personajes en cuyos mezquinos defectos y solemnes nimiedades todos los escritores y muchos lectores, profesionales o no, temen caer. Poco después de la gran liberación del lenguaje y los géneros contemporáneos lograda por *Movimiento perpetuo*, Eduardo Torres lleva a cabo la misión de desmitificar aún más las instituciones literarias. Mascarita o simulacro, Eduardo Torres es el rey de un carnaval de absurdidades, perogrulladas y expresiones heredadas que celebra el jubiloso desmantelamiento de la lengua, la lógica y el pensamiento, revelando con ello la precariedad de las junturas que los sostienen, desestabilizando las posiciones de poder sustentadas por ellas, para posibilitar la renovación de la literatura, del pensamiento, de nuestra conciencia individual como *Homo Lector*, y nuestra conciencia colectiva como comunidad cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Textos primarios

La clave usada en las referencias a las obras primarias de Monterroso se da en cursivas y entre paréntesis al final de cada ficha bibliográfica.

Monterroso, Augusto, 1959: *Obras completas (y otros cuentos)*, México: Imprenta Universitaria.

_____, 1965: «¿Quién ve a Aristóteles?», en: *Revista de la Universidad de México*, XIX, N° 6, febrero.

_____, 1969: *La oveja negra y demás fábulas*, México: Joaquín Mortiz.

_____, 1972: *Movimiento perpetuo*, México: Joaquín Mortiz.

- _____, 1978: *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, México: Joaquín Mortiz.
- _____, 1981: *Viaje al centro de la fábula*, México: UNAM. (Viaje) _____
- , 1983: *La palabra mágica*, México: Ediciones ERA.
- _____, 1987: *La letra e. Fragmentos de un diario*, México: Ediciones ERA.
- _____, 1992: *Esa fauna*, México: Ediciones ERA.
- _____, 1993: *Los buscadores de oro*, México: Alfaguara. (Buscadores)
- _____, 1998: *La vaca*, México: Alfaguara. (Vaca)
- _____, 2002: *Pájaros de Hispanoamérica*, México: Alfaguara. (Pájaros)

Las siguientes ediciones de las obras de Monterroso fueron utilizadas en ausencia de una primera edición.

- Monterroso, Augusto, 1986: *La oveja negra y otras fábulas (ON) y Obras completas y otros cuentos (OC)*, México: Lecturas mexicanas.
- _____, 1995: *Tríptico. Movimiento perpetuo (MP), La palabra mágica (PM) y La letra e. Fragmentos de un diario (Letra)*, México: Fondo de Cultura Económica.

Textos secundarios

- Arias, Arturo, 1998: «Lo demás es silencio de Augusto Monterroso: las estrategias para transformar la forma textual», en: *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca del siglo veinte*, Guatemala: Artemis & Edinter.
- Bakhtin, Mikhail M., 1984: *Rabelais and his World*, translated by Hélène Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press.
- Calvino, Italo, 1988: «Quickness». *Six Memos for the Next Millenium*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Corral, Wilfrido, 1985: *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa: CILL, Universidad Veracruzana.
- _____, 1995a: «Before and After Augusto Monterroso», en: Monterroso, Augusto, 1995: *Complete Works and Other Stories*, translated by Edith Grossman with an Introduction by Will H. Corral, Austin, Texas: University of Texas Press.
- _____, 2002: «Biografías que vuelan», en: *Letras libres*, iv. 47, noviembre, 85-86.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, 1980: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Biran Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Obaldia, Claire, 1995: *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford: Clarendon Press.
- Drexler, Jane 2000: «Carnival: The Novel, Wor(l)ds, and Practicing Resistance», en Olkowski, Dorothea (eda.), 2000: *Resistance, Flight, Creation: Feminist Enactments of French Philosophy*, Ithaca: Cornell University Press. 216-234.
- Eco, Umberto, 1979: *The Role of the Reader*, Bloomington: Indiana University Press.
- González Zenteno, 1999: «El lector, cómplice y adversario en Augusto Monterroso», *Romance Languages Annual*.
- Jameson, Fredric, 1979: «Reification and Utopia in Mass Culture», *Social Text* 1.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto, 1982: «El lector como animal de presa. Entrevista con Augusto Monterroso», en: *Quimera. Revista de literatura*, 26 de diciembre, 66-71.
- _____, Rafael Humberto, 1992: «Monterroso, fábulas contra veleidades», en: *Lecturas Dominicales*, suplemento de *El tiempo*, Bogotá, 21 de junio.
- Noguerol Jiménez, Francisca, 1997: «Los juegos literarios: El Quijote como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso», en: *Alba de América*, 15, N° 28-29, julio, 118-130.
- _____, 2000: *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- Parsons, Robert, 1989: «Parody and Self-Parody in *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* by Augusto Monterroso», en: *Hispania*, 72, N° 4, diciembre, 939-945.
- Rama, Ángel, 1976: «Un fabulista de nuestro tiempo». *Augusto Monterroso*, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 23-27.
- Ruffinelli, Jorge, 1995: «El otro M.», en: Monterroso, Augusto, 1995: *Tríptico*, México: Fondo de Cultura Económica, 221-228.
- Samaniego, Félix María, 1975: *Fábulas*, edición, introducción y notas de Ernesto Jareño, Madrid: Editorial Castalia.
- Swift, Jonathan, 1991: *Una humilde propuesta*, prólogo de Moncho Alpuente, traducción de Juan F. Escudero. Madrid: Calambur Narrativa.

- Todorov, Tzvetan, 1990: *Genres in Discourse*, translated by Catherine Porter, Cambridge: Cambridge University Press.
- Torres, Eduardo, 1959: «Una nueva versión del Quijote», en: *Revista de la Universidad de México*, XIII, N° 5, enero, 10.
- _____, 1962: «El pájaro y la cítara (una estrofa olvidada de Góngora)», en: *Revista de la Universidad de México*, XVI, N° 12, agosto, 22.
- Unamuno, Miguel de, 1985: *Niebla*, Madrid: Cátedra.

LO DEMÁS ES SILENCIO DE AUGUSTO MONTERROSO: LAS ESTRATEGIAS PARA TRANSFORMAR LA FORMA TEXTUAL

por ARTURO ARIAS^[21]

EN UN ensayo ya clásico que introdujo la mejor antología del cuento centroamericano publicado hasta la fecha, Sergio Ramírez afirmó que «por su unidad, su independencia de estilo, su modernidad y su profunda ironía, es Augusto Monterroso... el que fija en forma definitiva el tránsito de nuestra cuentística hacia el plano de validez universal, dejando atrás todos los amarres vernáculos». Agrega que «deja al lector entre el asombro y la risa y presintiendo que es la moraleja la que en el fondo se burla de él, por lo leído».

Sin embargo, como afirman tanto Wilfrido H. Corral como Robert A. Parsons, a pesar del reconocimiento anteriormente indicado y de que varios cuentos de Monterroso aparecen en la mayoría de antologías del cuento latinoamericano, son excesivamente escasos los críticos que le han dedicado atención a su obra. Corral piensa —no sin dejar de proponer una problemática fascinante y contemporánea— que esto se debe al desplazamiento de géneros en la obra de Monterroso. Parsons, más simplista, piensa que esto se debe a su parca producción literaria. Sin embargo, es mi hipótesis que esto se debe a que a pesar de su larga residencia en tierras mexicanas, su producción está considerada como componente de la narrativa guatemalteca. Especialmente en los países del primer mundo, se desconoce la asociación y lazos que unen a Monterroso con la narrativa mexicana actual, marginándose su producción de la «crítica de la narrativa mexicana,» como también son marginados los otros escritores guatemaltecos de larga residencia en México (Cardoza y Aragón, Illescas, etc.)

De hecho, es el conjunto de la narrativa guatemalteca que brilla por su falta de reconocimiento crítico. Como hemos indicado en otro momento, el conflicto de Asturias con los escritores del «boom» tuvo como efecto que el conjunto de la narrativa guatemalteca desapareciera del mapa literario del continente en un momento crucial. La ausencia de una crítica de alto nivel e inserción en los círculos académicos internacionales ha contribuido también a magnificar esta ausencia.

Sin embargo, como afirman tanto Corral como Parsons, la complejidad y originalidad de sus textos indica que Monterroso eventualmente será reconocido como corresponde, y encontrará su sitio como uno de los maestros de la narrativa del siglo veinte.

En este trabajo, entonces, exploraremos algunos rasgos de la estrategia textual de Monterroso en *Lo demás es silencio* para interrogarnos acerca de cómo dicha obra cuestiona la noción autorial, la noción de subjetividad, parodiando el proceso de autoconstitución del intelectual tercermundista y exhibiendo los límites entre cosmopolitanismo y provincialismo al interior de una misma nación latinoamericana (real o imaginaria).

El título de este ensayo no deja de ser un juego paródico —al estilo de Monterroso— del libro *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Sin embargo, no es ésta una parodia gratuita. Como indica Corral, dicha problemática tiene mucho que ver con la manera tan particular como Monterroso construye deliberadamente textos «en los cuales la entronización de la escritura es también una excusa para crear algo que es más trascendente: textos hechos de la materia de la que se hace la buena y mala ficción». El propio Corral cita la antología de Harari para referirse a la «función-autor» en Monterroso que prolematiza la noción del autor tradicional, tanto por parte de Foucault en su teoría, como por parte de Monterroso en sus construcciones textuales.

Textualidad y autoconstitución por medio de las prácticas discursivas

Lo demás es silencio es, supuestamente (y como el subtítulo lo indica explícitamente) «la vida y la obra de Eduardo Torres». Por lo tanto, el texto aparece dividido en secciones de clara naturaleza biográfica: 1) «testimonios»; 2) «selectas de Eduardo Torres»; 3) «Aforismos, dichos, etc.»; 4) «colaboraciones espontáneas» y 5) un «addendum» que incluye el «punto final» de Eduardo Torres, un índice de nombres, bibliografía y «abreviaturas usadas en este libro».

El texto, pues, esconde su naturaleza fictiva, y se presenta como una legítimo homenaje biográfico. Sin embargo, en términos baudrillardianos, lo que tenemos aquí es un simulacro: un simulacro de homenaje biográfico. Como explicita la cita de Ecclesiastes que abre el texto de Baudrillard, el simulacro no es aquello que esconde la verdad, sino la verdad que esconde la falta de sustancia. El simulacro es la única verdad.

Tenemos entonces un simulacro de homenaje biográfico como estrategia textual que conlleva, a su vez, la parodia de la autoconstitución del sujeto llamado Eduardo Torres, ciudadano «ilustre» de San Blas, S.B. Eduardo Torres quiere crearse a sí mismo «como una obra de arte», con la ligera ayuda de sus amigos y allegados. El homenajeado aspira a un orden totalizador, pero el autor/compilador —Augusto Monterroso— subvierte dicho orden al introducir la parodia como instrumento humorístico que satiriza la noción de aspiración al orden. Las intenciones «autorales» de Eduardo Torres son subvertidas por el juego de significantes que hilvanan el elemento paródico en el plano textual. Mientras que Eduardo Torres persigue erigirse como el ilustrado intelectual portador de valores universales, las estrategias textuales de Monterroso lo deconstruye, poniendo en evidencia los elementos que han conducido a las aspiraciones y autoconstitución de Eduardo Torres.

Todo en *Lo demás es silencio* son escritos. Pero son escritos equívocos, fuera de contexto, fuera de lugar. Lo primero que encontramos es el «epitafio». Sin embargo, el asterisco explicativo nos indica que Eduardo Torres no está muerto. El epitafio en cuestión, escrito por el propio Torres, está «depositado en la urna funeraria correspondiente...» y «será grabado algún día en su lápida». La urna se encuentra en la parroquia de San Blas, cuyo cura párroco se llama Benito Cereno. Ésta es la primera referencia explícitamente intertextual que, por su misma carencia de significación en relación al texto aludido de Melville, comienza a poner en evidencia el simulacro. En la ausencia de una referencia tangible a la alusión literaria reside precisamente el humor y el proceso deconstructivo del texto. Pero el epitafio no termina allí. El texto dice:

Contra su deseo, casi todo lo suyo empieza a conocerse antes de su muerte, que *esperamos* aún lejana. Otros eruditos samblasenses 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.

¿Quién escribió la nota del epitafio? ¿Uno de los eruditos samblasenses? A diferencia de la novela contemporánea *Yo el supremo*, el compilador no se autodefine desde un principio, sino que se retrae a la colectividad. No conoceremos con certeza su identidad sino hasta el final, cuando E.T. nos lo explicita en el *addendum*. La alusión al clasicismo, sin embargo, se transforma en otro juego textual. El texto del epitafio dice «Aquí yace Eduardo Torres, quien a lo largo de su vida *llegó, vio y fue siempre vencido* tanto por los elementos como por las naves enemigas» (subrayado nuestro). Tenemos, pues, el sentido inverso de la famosa frase de Julio César, la desheroización de la frase, que metonímicamente desheroiza al «maestro» Eduardo Torres y lo reduce a la talla que le corresponde. Eduardo Torres quiere autoconstituirse como heroico sujeto discursivo negando sus condiciones históricas e intelectuales. Monterroso impide ese gran escape y lo devuelve al parroquialismo chato, único espacio en el cual dichas prácticas discursivas pueden tener una lectura carente de sátira.

Enseguida entramos a la sección «testimonios,» donde nuestro primer encuentro con la naturaleza del personaje E.T. se dará en el fragmento «Un breve instante en la vida de Eduardo Torres» «por un amigo». Como la nota al pie de la página nos indica, el amigo en cuestión es Juan Islas Mercado, conocido por el apodo de Lord Jim. Fuera de la alusión cómica a sus iniciales, aparece el segundo momento intertextual, y comienza a configurarse un patrón. Tanto Lord Jim como Benito Cereno es narrativa mimética ubicada dentro del subgénero realista decimonónico. El juego intertextual, entonces, denota un nuevo nivel de la parodia: *Lo demás es silencio* busca establecer no su acercamiento con dicha tradición narrativa, sino su distanciamiento. Marcar, por medio de la carnavalización bakhtiniana de dicha tradición, su enorme distancia.

Inmediatamente después tenemos la imagen de E.T. Su sillón de cuero negro raído «pero aún en relativamente buen estado de acuerdo con la digna pobreza de su actual poseedor», nos lleva, casi como si fuera en enfoque de una cámara cinematográfica, al hombre que «descansa muellemente sentado» pero «a todas luces incómodo», de alrededor de 55 años pero que «a un observador poco atento podría parecerle quizá más o menos mayor, por la indudable fatiga».

Enseguida se nos dice que tiene un tic de claro origen psicossomático que le hace contraer la mejilla izquierda cada 15 o 20 segundos, que tiene un rostro cetrino, que su vista se posa en un amarillento busto de Cicerón, que un «rictus de profunda amargura aflora en sus labios por demás delgados». Se

nos indica que E.T. tiene un retrato al óleo de sí mismo en la pared, descripción seguida de una de las mejores frases del texto: «... un enorme retrato al óleo del objeto de estas líneas, pergeñadas con el temor propio de aquel que, como es mi caso, toma la pluma con el temor propio del caso».

Tenemos, pues, la descripción de un personaje poco agradable, realizada por quien se dice su «amigo» pero es en realidad su guardaespaldas, escondido tras la cortina y registrando la escena anterior y la que le sigue a continuación. Una delegación de notables del Estado llega a ofrecerle a E.T. la gobernación del Estado. E.T. responde que no, y allí termina dicha escena.

Lo interesante del ofrecimiento es la elaborada respuesta de E.T., registrada por «Lord Jim». Es un discurso vacuo, un simulacro de discurso que imita grotescamente los discursos clásicos, de los cuales está empapado de alusiones:

... Sé, como ustedes, que la mejor manera de acabar con las ideas ha sido siempre tratar de ponerlas en práctica. Dejen ustedes que el libro cumpla la natural función que le está encomendada sin desviaciones ni halagos. Si el César, con todo lo poderoso que es, y retomando su papel o pario, quiere leer, que lea. ¿Quién podría impedirselo? El mío es, por supuesto, señores, más modesto; y aun 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, castigat ridendo mores*.

—Sean otros —continuó después de breve pausa acompañada de un suspiro—, quizá más afortunados o más aptos que yo, como Viro Viriato, que de la noche a la mañana se convirtió en un gran general, los nuevos Cincinatos o Cocles. Permítanme, pues, se lo suplico, no cruzar este Rubicón reservado históricamente a los Julios, y volver a mi retiro de siglos... Prefiero... vivir a la sombra de la caverna de Platón o del árbol de Porfiro, que salir a la plaza del mundo a cortar falsos nudos gordianos ya no digamos con la espada... pero ni siquiera con la modesta navaja de Occam, por afinada y sutil que ésta se suponga. *Dixi*.

La trama del fragmento es inexistente. Lo que emerge del mismo es la caracterización de E.T., caracterización construida no sólo por su descripción

física sino, sobre todo, por su propia enunciación discursiva. En este sentido, Monterroso adopta una estrategia bakhtiniana de oposición a la actitud aristotélica de enfatizar la acción y la trama, privilegiando en su lugar el desarrollo de la caracterización. Pero esta caracterización no es la caracterización mimética del realismo decimonónico, sino la caracterización construida por medio de un conjunto de prácticas discursivas que se articulan entre sí por medio de su interacción dialógica en el marco de la heteroglosia. Asimismo, es de hacerse notar que el acto descriptivo no es realizado por la voz de un autor implícito. Son siempre voces claramente especificadas y definidas, que van construyendo a E.T. a partir de sus propios enunciados. En este primer caso, se trata de «Lord Jim».

Lo que estamos evidenciado entonces es cómo un conjunto de sujetos, orquestados por el propio E.T., utilizan su poder discursivo como conocimiento para conformar al sujeto (E.T.) como un sujeto articulador de sentido y de conocimiento. Más adelante mencionaremos cómo Monterroso parodia dicha actitud. Lo interesante a hacer notar aquí es que en *Lo demás es silencio*, E.T. no aparece como «autor», es decir cómo la persona que escribe e inventa un texto, sino como autor en el sentido foucaultiano de ser un principio en torno al cual se agrupan discursos, concebido como la unidad y el origen del sentido y de la coherencia.

De hecho, si pasamos al fragmento siguiente del libro, «E. Torres. Un caso singular» por Luis Jerónimo Torres (hermano del homenajeado, quien se suicidó luego de destruir todo lo relativo a la pubertad y vida sexual de E.T., según lo informa la nota al final del mismo fragmento), vemos que el único nexo entre el anterior y éste es la continua construcción del personaje y la parodia de la retórica empleada para realizar lo primero. Sin embargo, no existe ningún desarrollo de ninguna trama, ninguna causalidad lineal. Incluso el estilo y la sustancia del fragmento es diferente. Como señala Parsons, el discurso de L.J.T. revela una actitud ambivalente de admiración y resentimiento, en el cual no pierde oportunidad para mencionar problemas y defectos de E.T. (las piernas feas, la tía que lo botó en su primer cumpleaños, la regresión a la falta de control de esfínteres al final de la infancia, etc.), y la insinuación de que existen aforismos repugnantes relativos a la atracción de los sexos, pero que imaginamos fueron destruidos por L.J.T. antes de su suicidio.

El proceso de autoconstrucción del sujeto (y deconstrucción del mismo por parte de Monterroso) se vuelve más evidente en la segunda parte, «selectas de Eduardo Torres», La aparente inocencia que pone de manifiesto

E.T. en su análisis del Quijote («Una nueva edición del Quijote») le evidencia al lector que los enunciados textuales han venido creando un espacio multidimensional como aquel definido por Barthes, en el cual una variedad de escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. El texto se convierte entonces en un entretejido de citas, clichés y fragmentos «prestados» de otras prácticas discursivas, todos surgiendo de orígenes culturales diferentes, pero con fuerte recargo de los clásicos grecolatinos y de los textos del siglo de oro.

El efecto que dicha orquestación de clichés genera es poner más en relieve la ignorancia que se oculta tras las pretensiones de E.T., a la vez que el lector es impedido, por medio de la parodia de la representación, de aceptar los eventos constituidos que el lenguaje está representando como una historia real. El lenguaje mismo evidencia su falta de «factidad,» de «verdad.» Por lo tanto, convierte la totalidad de la vida de E.T. en una historia sospechosa, carente de veracidad. El énfasis en *Lo demás es silencio* es desplazado de el efecto de veracidad mimética del lenguaje (tal y como sucede en la novelística realista decimonónica), hacia el juego de las prácticas significativas del lenguaje. La vida y obra de Eduardo Torres se convierten, antes que nada, en los actos de enunciación que producen el texto. E.T. mismo, en la vacuidad de sus escritos recargados de falsa erudición, nos sumerge en el laberinto discursivo, en el mar de la textualidad.

La retórica como parodia

Como ya lo ha señalado Christine Brooke-Rose, «retórica» puede denotar el arte verbal utilizado por el escritor y aprehendido por nosotros, o bien el método crítico empleado para discernir y analizar el arte verbal. La acepción clásica, sin embargo, ha sido más bien la del arte de la persuasión, en el estrecho sentido de estudiar el ornamento, el efecto discursivo. Agarrándose de la acepción clásica, *Lo demás es silencio* parodia la ausencia de un «arte de la persuasión» en la retórica de E.T., ausencia debido a lo grotesco de sus ornamentos y efectos discursivos. Lo anterior genera un efecto irónico por medio del cual ambas denotaciones señaladas por Brooke-Rose terminan mezclándose en una sola, y señalando el juego retórico como simulacro de retórica, como parodia completa.

Maestro de la retórica clásica, Monterroso emplea la ironía en dicho marco. El lector está consciente del doble sentido, pero la víctima (E.T. y su mundo), inconsciente del mismo. El juego irónico es, a la vez, un juego

paródico en el sentido clásico: la imitación exagerada de una obra de arte. Caricaturizando la misma, el efecto de la distorsión salta a la vista, subrayando sus límites o vicios estilísticos:

Ningún autor tan incomprendido, tampoco, como el malogrado Manco de Lepanto, llamado así por el defecto que le quedó después de la batalla del mismo nombre, y en la que, como se sabe, la Invencible Armada fue vencida, no por las deleznales y envidiosas naves enemigas, sino por los elementos, confabulados contra la gloria de los tercios de Flandes.

En el anterior fragmento observamos la pedantería clásica empapada de erudición a la cual se le yuxtapone el craso error (evidente para un lector mínimamente culto) de confundir la batalla de Lepanto con la derrota de la armada invencible. A lo anterior se unen, en ese mismo artículo otras frases que connotan alusiones similares: hablando de *Don Quijote*, E.T. nos dice que «ya ha sido traducido a otros idiomas tanto o más sonoros que el propio», nos informa que «si bien es cierto que Cervantes en esta obra escogió como protagonista a un loco, sería injusto suponer que su espíritu generoso intentaba burlarse de un pobre demente que nada le había hecho», nos cuenta que don Quijote fue el «creador del amor platónico,» señala lamentables erratas en el texto cervantino tales como decir «fuyan» en vez de «huyan» o «hideputa» en vez de... «... pero no lastimemos el oído de nuestras delicadas damitas» y critica a Cervantes por no haberse fijado que a Sancho le habían robado el burro, apareciendo después montado en él.

La situación anterior nos prepara para la crítica que el propio E.T. hace de la obra *La oveja negra y demás fábulas* del propio Augusto Monterroso, de quien nos dice:

... Augusto Monterroso, sujeto de estas líneas, nos ofrece hoy esta nueva obra, en la que reúne cuarenta textos que, tal el caso de Rilke con sus recordadas *Elegías de Duino*, escribió en un rapto de inspiración, con la salvedad de que a nuestro autor ese rapto le duró alrededor de diez años, pues entre el espacio y el tiempo existe en su obra la misma distancia que entre el tiempo y el espacio en la de cualquier contemporáneo preocupado por el paso o la ubicación de uno y otro.

Enseguida, nos dice que la «parquedad» de Monterroso va «parejas 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». Finalmente, termina pontificando sobre la naturaleza de la selva —donde insinúa que Monterroso se ha refugiado para evitar temas humanos, debido a su pesimismo sobre la naturaleza humana— con párrafos como los siguientes:

Por el contrario, siendo también aquella una sociedad de consumo, este consumo se da allí en forma natural, y lo único que se requiere es alargar la mano (como quería Cervantes), o esperar al acecho y aguzar el oído (como hubiera querido Beethoven), o localizar la presa y no perderla de vista (como deseaba Homero) para procurarse el sustento diario, o nocturno, según el uso y costumbres de cada quien o región.

... ¿qué selva es peor? El autor, ya conocido por su falsa ambigüedad de todo género y número, no lo dice discreto, pero el lector podrá alimentar libremente sus particulares sospechas sobre de qué lado está aquel, si sobre el de la Selva con mayúscula o sobre el de la selva con minúscula, para salir de algún modo de este laberinto, como el citado Dante cuando se despidió de Virgilio triste ante las puertas del Paraíso.

La parodia retórica tiene mucho que ver con la absurdidad resultante de la interpretación literal que hace E.T. de alguna palabra o expresión, contrastadas con su extremo opuesto (Selva y selva) y puntuado lo anterior con fallas gramaticales (¿quién está triste, Dante o Virgilio?). Mucho de este juego emerge de la estilización. En este punto es importante recordar que Bakhtin coloca la estilización entre la parodia y la imitación. En la estilización, no se confunde la voz del estilizador con la del estilizado, a diferencia del imitador que busca fusionar ambas voces en una sola, pero tampoco se desata un conflicto entre las dos voces, como sucede con el parodista. En la estilización simplemente se permite que la presencia de otra voz (de otro estilo) emerja por debajo del suyo propio.

La estrategia textual de Monterroso al armar su parodia retórica, parece ser la de reconstruir una memoria histórica de la retórica clásica y de la novela realista decimonónica por medio de la estilización, para luego destruir dichos órdenes frente a los ojos del lector. De esta manera, el lector entiende que la ruptura del texto está simultáneamente en la reconstitución retórica de formas caducas y en la destrucción paródica de su orden. En otras palabras,

tenemos un movimiento perpetuo en el cual la representación retórica de la tradición genera una estilización que nos conduce a la parodia de la interpretación.

Este movimiento es palpable en la estructura misma del texto. De los artículos sobre E.T. pasamos a los artículos escritos por el propio E.T. Ambos son modelos diferentes de estilización. Pero luego, el movimiento va hacia la tercera parte del texto, la de «aforismos, dichos, etc.» En los aforismos ya lo único que nos queda son los fragmentos de discursos de E.T. Hemos transitado esa tenue línea que separa la estilización de la parodia. Esta última se hace evidente sobre todo, en la cuarta sección, «colaboraciones espontáneas», donde sólo hay dos de estas colaboraciones: el soneto anónimo titulado «El burro de San Blas,» y el análisis de dicho soneto firmado por el seudónimo «Alirio Gutiérrez». El soneto dice:

Aquí muy cerca, en San Blas
vive un burro por demás.
Todos piensan que es muy sabio
pero nada bueno sale de su labio.

Dicen que es de cerebro pronto
pero lo que escribe siempre es tonto.
Contra cualquiera arremete
metiéndose en lo que no le compete.

Critica a todos con maña
pero aquí ya a nadie engaña.
Antes que a otros criticar

Sus defectos debería mirar.
Si el que lee esto se lo cree
es más tonto que él, puesto que lo lee.

Con el soneto entramos a un nivel superior de la parodia, en la cual lo parodiado se vuelve todo el conjunto del material compilado hasta este momento, de manera que el texto se desvanece en una especie de cámara de ecos derrideana que termina de disolver toda posibilidad de autoridad autorial.

Desde luego, la afirmación anterior se evidencia más al examinar no sólo el soneto, sino el soneto acompañado del análisis de Alirio Gutiérrez, en el cual se insinúa:

a) que el objeto del epigrama es Eduardo Torres

- b) que conozco al autor del epigrama
- c) que el autor del epigrama soy yo
- d) que el autor del epigrama es Eduardo Torres
- e) que el objeto del epigrama soy yo.

Hemos avanzado en el texto entonces de la crítica de la representación, a la crítica de la subjetividad, a la interrogación de la historia y, finalmente, al cuestionamiento del autor y de su producto. E.T. es tanto constituido por los discursos de otros como constructor de su propia identidad (falsa o verdadera) por medio de los discursos propios. En este caso, quien quiera que haya sido el autor del soneto, ya no puede ser considerado separado del sujeto Eduardo Torres. E.T. ya no tiene existencia sin el soneto, y el soneto no tiene existencia sin E.T. Se borra la distinción entre ambos, de manera que el soneto está en E.T. y E.T. está en el soneto. E.T. aspira a dominar su propia vida, dominándola incluso en el acto de interpretarla y de (quizás) parodiarla para controlar hasta la interpretación paródica. E.T., quien entra en escena rechazando la gubernatura estatal, busca ejercer más poder incluso que un gobernador. Busca controlar el conocimiento de la historia a través de la regulación del lenguaje que lo describe y lo constituye. Todo acto de interpretación es un acto de dominación.

La estrategia retórica del soneto y su comentario, entonces, es un medio para impedir que la historia pueda cerrarse. De la misma manera que la segunda lectura sugerida por Julio Cortázar en el «tablero de dirección» de Rayuela concluye con que del capítulo 131 hay que saltar al 58, y del 58 al 131, de manera que terminamos «sin salida», el soneto refiere a su comentario que refiere al soneto y que nos desarma en términos de quién escribió qué cosa y, por extensión qué interpretación es posible, si es que alguna de ellas lo es (si es que la interpretación es posible). Desafiando la hermenéutica, esa falta de salida es la manera de dejar abierto el texto, proyectando el conflicto fuera del mundo de la ficción y hacia el plano interpretativo del lector, «más tonto que él (E.T.), puesto que lo lee».

Sabemos, desde luego, que la intención autorial no limita la interpretación, y que las estrategias textuales (tanto las de Monteroso como las del crítico que le sobrepone su propia interpretación) se ubican dentro de ciertos paradigmas, cierto momento histórico, engarzándose en una relación dialógica con cierto tipo de prácticas discursivas que buscan vehicular un particular tipo de conocimiento, empaquetarlo y presentarlo como verdades esenciales.

En otras palabras, un cierto tipo de estrategias para transformar (o cuestionar) la forma textual es también una postura ideológica. Bakhtin afirma que es precisamente dentro de la narrativa, y dentro de las estructuras ideológicas, que el sujeto individual se conforma. Pero agrega que la ideología se revela a través del habla del sujeto, a la vez que el sujeto se constituye ideológicamente por medio de sus formas discursivas. La conciencia humana no entra en contacto directo con la existencia, sino sólo a través del mundo ideológico que la rodea. Ideológicamente, *Lo demás es silencio* es una burla desmitificadora del intelectual provinciano latinoamericano que «colorea su poca agua con un poquito de azafrán». Es una parodia de la construcción de los personajes públicos parroquialmente marginados del centro, e inconscientes de su propia existencia en la periferia. Es una parodia de «la historia de un carácter y de un temperamento en la carrera de un talento» como dice Beatriz Sarlo de *Recuerdos de Provincia* de Domingo Faustino Sarmiento, texto que, como otros de ese mismo estilo, podría haber servido de modelo para la deconstrucción emprendida por Monterroso. Es una parodia de la adquisición de los instrumentos morales e intelectuales con los cuales los personajes de provincia con sed de poder aspiran al ascenso y la fama, articulando textos heterogéneos de naturaleza biográfica que no hacen ningún secreto de sus aspiraciones. O bien, como dice Corral refiriéndose al cuento «Leopoldo (sus trabajos)» que, en buena manera antecede *Lo demás es silencio*, es un índice de las fronteras y formas que limitan la constitución de la individualidad burguesa:

Por esto Monterroso crea personajes que se aíslan de la complejidad de sus mundos, que deambulan en un estado narcisista, tratando de imponer su reducida visión de la realidad en el caos de la vida, o que se refugian del todo en estados catalépticos de negación.

Al fin de cuentas, como ya ha señalado Robert Stam, Hegel había argumentado que la parodia emergía cuando el artista había superado las convenciones y estaba listo para disasociarse del pasado. O, como dice Bakhtin, la parodia es la humanidad diciéndole adiós al pasado muerto con una sonrisa. La parodia juega un papel positivo y progresista al desmitificar la hipocresía. El parodista es siempre un moralista.

En la parodia de Monterroso tenemos una postura carnavalizadora en la cual se lee lo opuesto del proceso de constitución del ser. Su parodia funciona como un espejo en el cual la imagen original se refleja de forma invertida,

ampliada o reducida. Para lograr el anterior efecto emplea una escritura plural, dialógica, en la cual se absorbe el discurso del otro, del prójimo, como mecanismo para entablar un diálogo con el corpus literario precedente. Se crea así una ambivalencia de negación y afirmación, de rechazo y aceptación por parte de la nueva realidad textual, con aquella con la cual se ha entablado la relación dialógica, la relación intertextual.

La parodia de hecho es un mecanismo intertextual (proveniente del griego «canto paralelo»), en el cual un texto es constituido con otros textos, reconociéndose en el nuevo texto aquel que ha sido parodiado.

Según Tynianov, la parodia es una forma de estilización muy marcada, un juego de estilos en el cual se presentan claramente los planos estilizantes y el estilizado, componiéndose ese juego por medio de mecanismos tales como el humor, la sátira, la ironía, la fragmentación deliberada del texto, la alegorización de la realidad. Todos estos son elementos de la parodia.

Asimismo, el humor paródico no es el humor que descontrae, la risa catártica aristotélica, sino más bien la risa carnavalesca bakhtiniana que escapa al control del poder vigente, ideológico o literario, adquiriendo el vigor de la denuncia, rompiendo la ilusión y cuestionando los valores tradicionales al evidenciar la literariedad de la literatura, escenificando en dicho proceso la naturaleza ideológica de los discursos que la constituyen. La parodia es el perfecto vehículo para escenificar ideologías sin aparecer ideológico a su vez.

En este contexto, la estructura de la novela de Monterroso encaja perfectamente con la valorización del fragmento como característica de la parodia. El fragmento se opone a la ilusión del texto completo y totalizador de la realidad. De allí que la literatura paródica experimente con formas de textualización tales como los cortes, montajes, estilo telegráfico (evidente sobre todo en la sección de aforismos, dichos, etc.), que agilizan la participación del lector, desarrollándole una conciencia crítica.

Siendo deliberadamente experimentalista, la escritura paródica substituye al símbolo, el cual promueve una identificación entre el sujeto y el objeto, por la alegoría. Esta última establece un hiato entre la representación literaria y la intención significativa, favoreciendo así la polisemia y la desacralización de «lo bello», del equilibrio, de la exquisitez de la obra. Asimismo, retira al lector de la contemplación para convertirlo en co-autor, co-partícipe de la obra.

Finalmente, la parodia tal y como la emplea Monterroso en *Lo demás es silencio* sugiere, a su vez, importantes atisbos de las condiciones hiperreales,

esquizoides, de la subjetividad humana, ahora ampliamente identificados como inflexiones (o infecciones) claves de la postmodernidad.

Addendum y punto final

Recreando la imagen del texto académico, *Lo demás es silencio* concluye con un «addendum» en el cual E.T.

le agradece a la editorial Joaquín Mortiz la publicación de su libro, seguido de un «índice de nombres», «bibliografía» y lista de «abreviaturas usadas en este libro». El juego, desde luego, no ha terminado todavía. En el «addendum» E.T. revela que el compilador del libro es Augusto Monterroso, «que goza de cierta fama de burlón que (y perdónenme) no acaba de gustarme». E.T. dice que al principio le negó el permiso para reproducir su trabajo «pues me daba cuenta de su carencia de método». Finalmente dice ceder por razones humanitarias, y envuelto en la falsa modestia de sabio homenajado, termina afirmando que «si de esa basura alguien fabrica algún día unas cuantas nuevas hojas de papel, confío que la próxima vez ese papel sea usado en algo menos ambiguo, menos falsamente magnánimo, y menos fútil».

E.T. se despide allí, pero A.M. todavía nos ofrece un «índice de nombres» en el cual aparecen —entre otros— Aquiles, el amigo, en la p. 48, César en la 16, Cristo en la 134 y «Pancho» en la 13. Enseguida, una bibliografía en la cual al lado de obras legítimas como *El príncipe* de Maquiavelo, aparecen citas fuera de contexto (de Cervantes se cita solamente *Los trabajos de Persiles y Segismunda*), obras imaginarias de autores reales (*El origen de las maneras de mesa* de Claude Lévi-Strauss), y otras totalmente fantasiosas (*San Blas, S.B. y sus alrededores* de Luis Jerónimo Torres, el hermano de E.T.).

Para Bakhtin, el enunciado paródico es aquel que se apropia de un discurso existente pero, cosificándolo, lo reintroduce con una orientación diamétricamente opuesta a la que tenía originalmente. Todas las partes finales de *Lo demás es silencio* es dicha apropiación llevada hasta su extremo. Las abreviaturas carentes de sentido casi certifican las consecuencias últimas de la parodia: ya no hay necesidad ni siquiera de parodiar, sino simplemente de decir lo que una cosa es (etc. es etcétera, s.f. es sin fecha, etc.) para que el mecanismo paródico construido desde un principio entre a operar. La estilización ya ha sido abandonada, y estamos casi en la parodia en estado puro. El camino transitado de la imitación a la estilización a la parodia termina casi cerrándonos el círculo con el realismo: el realismo en sí

(abreviaturas legítimas) terminan siendo ya parodias como resultado del contexto textual en el cual aparecen sumergidas.

De lo anterior, lo menos que puede concluirse es que estamos ante uno de los grandes maestros del discurso narrativo. *Lo demás es silencio* inicia una radical transición en la naturaleza del texto latinoamericano. La suavidad con la cual se desliza desde la imitación hasta la parodia hace que el texto, siendo radical en su ruptura con el modelo realista —y una crítica fundamentalmente ideológica a la concepción del mundo que sustenta dicho modelo—, permanezca anclado todavía lo suficientemente en el modelo que descarta («otra vez el juego de espejos» como dice Alirio Gutiérrez en la p. 164) como para facilitarle al lector la entrada. Más radical que otros textos experimentales, es a su vez más accesible (más «entretenido») que la mayoría de éstos.

Sin ninguna duda, Monterroso es el gran malabarista verbal de nuestro tiempo, y conforme continúa sus fríamente calculados devaneos textuales y genéricos es de esperarse no sólo que la crítica le reconozca el gigantesco sitio que le corresponde en las transformaciones del género narrativo contemporáneo, sino que los guatemaltecos aprendan también a reconocerse en lo samblasense y, sin refunfuñar, darle a Monterroso el sitio que se merece. Al fin de cuentas, *Lo demás es silencio* es, junto con *Hombres de maíz* y *Mulata de tal*, una de las tres grandes novelas guatemaltecas de este siglo.

MONTERROSO: EL JARDÍN RAZONADO

por JUAN VILLORO

AUGUSTO MONTERROSO conoce tan a fondo los géneros canónicos que prefiere abordarlos como parodia. Desde su título, *Obras completas (y otros cuentos)*, el delgado volumen con el que debutó en 1959, es una lección de ironía: cada frase significa al menos dos cosas y cada texto rinde un irreverente homenaje a la historia de la literatura.

En el relato «El eclipse», un misionero concibe una estratagema para evitar que los mayas lo sacrifiquen. Sabe que habrá un eclipse total y anuncia: «puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura». Los indios deliberan durante un rato; luego, sacan el corazón de fray Bartolomé. El misionero ignoraba que su «magia» era la ciencia de los astrónomos mayas. En la misma vena, Monterroso se ocupa de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert y demuestra lo desastroso que sería encontrar las partes faltantes de la partitura que el público ha imaginado tan provechosamente durante muchos años. Toda obra *perfecta* depende de cierta imperfección que permite quejarse de que no sea «perfecta». Esta paradoja sobre los modos de percibir el arte se ahonda en «El dinosaurio», que discute la teoría del cuento en siete palabras: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.» El autor se limita a narrar el desenlace del relato; el planteamiento y el nudo de la argumentación pertenecen a la realidad virtual: el lector debe imaginar las condiciones en que el protagonista soñó la bestia que termina ingresando a su universo. De acuerdo con Italo Calvino, estamos ante uno de los máximos ejemplos de rapidez literaria; una sola frase condensa y remata la rica corriente de las historias donde se mezclan los planos de la vigilia y el sueño. De nuevo: la creación deriva de la crítica, de la insumisa relectura. Monterroso brinda sólo

el desenlace del cuento porque se sirve de una fórmula conocida; el mecanismo se ha usado tanto que unas palabras bastan para inferir la trama. No es extraño que el animal del cuento pertenezca a la lluviosa edad jurásica; estamos ante un tema que se reitera desde el Origen. ¿Significa esto que debemos olvidar su atractiva amenaza? En modo alguno. La parodia preserva la tradición que ridiculiza; ofrece un original camino de retorno para los temas sabidos de antemano.

En su segundo libro, Monterroso recuperó un género aún más antiguo. *La Oveja negra y demás fábulas* (1969) es una ilustrada reserva para una forma literaria en extinción. En la fábula quedan pocas tierras vírgenes; los animales de Esopo y La Fontaine adornan los pabellones de varias generaciones de celosos taxidermistas. En consecuencia, los padecimientos de esta selva llevan el sello de la hora: la Rana sufre crisis de identidad y teme que sus ancas sepan a pollo y el Rayo, animal de luz, se deprime cuando cae por segunda vez en el mismo sitio y ya no causa suficiente daño.

El bestiario arranca con dos bromas sobre la experiencia zoológica. En primer término el autor agradece a las autoridades del Zoológico de Chapultepec por haberle permitido entrar en sus jaulas «para observar *in situ* determinados aspectos de la vida animal». Esta exageración es un alegre ataque a los que creen que la verosimilitud depende del conocimiento sensible y piensan que sólo quien respira el aliento de la fiera tiene derecho a describirla. Al presumir su celo de fabulista enjaulado, Monterroso refrenda su gusto por la sátira y logra que sus palabras se interpreten al revés. La siguiente bandera con la que marca su territorio es el epígrafe de K'nyo Mobutu: «Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste». Sólo al revisar el caprichoso «Índice onomástico y geográfico» que cierra el libro se advierte que Mobutu es un antropófago; por eso no distingue los fiambres animales de los humanos. Al respecto, conviene recordar una sentencia de *Movimiento perpetuo*: «el verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír». El chiste sobre el antropófago es un pretexto para la reflexión: hay que evitar que los animales literarios se parezcan demasiado a los hombres; la contigüidad excesiva puede llevar a una rancia pedagogía, donde cada graznido es «simbólico» y cada rebuzno «ejemplar». Monterroso señala los límites de su invención: quienes pastan o rugen en sus fábulas guardan un agudo, aunque siempre relativo, parentesco con quienes fuman o se ruborizan al otro lado de la página.

El escritor irónico pide ser interpretado, pero también previene contra los absurdos de la sobreinterpretación. La fábula inicial de *La Oveja negra*, «El

Conejo y el León», trata de un psicoanalista que visita la naturaleza y «entiende» que el conejo se aleja del León por cortesía, para no asustarlo con su fuerza. Este error de lectura alerta contra las indagaciones fáciles: el lebrele con prisas le ladra al árbol equivocado.

Algunos años después del éxito de *La Oveja negra*, Monterroso se opuso a quienes deseaban no sólo leer sus fábulas sino ser amaestrados por ellas: «Ninguna fábula es dañina excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza» («la palabra mágica»). Manual de escepticismo, su obra repudia las verdades absolutas, incluso las que pudieran establecerse en sus páginas, y recurre a tres lemas para vigilar las vastas filosofías y las opiniones de ocasión:

Descubrir el infinito y la eternidad es benéfico.

Preocuparse por el infinito y la eternidad es benéfico.

Creer en el infinito y la eternidad es dañino.

En otras palabras, los grandes asuntos merecen la perplejidad y la reflexión, pero no la fe ciega. La duda es el máximo auxiliar del hombre de ideas. Hay que desconfiar de lo que uno piensa y más aún de lo que uno escribe.

Casi una década después de *La Oveja negra*, el autor se presentó como novelista y este nuevo desafío extremó su habilidad paródica. *Lo demás es silencio* (1978) puede ser descrita como «novela reacia», en honor a la «estrofa reacia» de Alfonso Reyes. Tomado «en serio», el tema da para una dilatada *Bildungsroman*; sin embargo, el libro trata modestamente de Eduardo Torres, entrañable genio del lugar común, gloria municipal de San Blas, S.B. si la vida del protagonista es una fallida educación sentimental, su biografía (siempre falta de sujeto) es una desmañada recopilación de citas y testimonios.

En el epígrafe, la frase final del monólogo de Hamlet («*the rest is silence*») se atribuye a una obra de estruendo (*La tempestad*); este error anticipa los dislates del faso erudito de San Blas. La novela ofrece el reverso de la literatura de ideas; con *Bouvard y Pécuchet* comparte el uso de pensamientos desgastados y la condición de obra necesariamente «inacabada». La estructura fragmentaria de *Lo demás es silencio* conforma su moral; el protagonista es un ameno desastre narrativo y da lugar a un libro que parece una carpeta revuelta. Obviamente, este descuido es tan calculado como la certera prosa de Monterroso (lo mismo puede decirse del humor de

Eduardo Torres, que tiene la difícil cualidad de parecer involuntario: «los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista»). Ante un enemigo jurado de la pedantería y la solemnidad, resulta absurdo hablar de antinovela o de un anticipado posmodernismo. Digamos, sin fanfarrias de simposio, que *Lo demás es silencio* es el amorfo expediente donde la obra de Torres no llega a suceder.

Además de reciclar géneros establecidos (el cuento, la fábula, la novela), Monterroso ha dedicado al menos tres libros a confundirlos. *Movimiento perpetuo* (1972), *La palabra mágica* (1983) y *La letra e* (1987) alternan la traducción, el ensayo, la nota necrológica, la parábola, el cuestionario y numerosos modos híbridos de la invención narrativa. El primero de estos libros propone el arte combinatorio como única forma de recuperar el variado flujo de la vida: «la vida no es un ensayo, aunque pensemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo». Como en las *Prosas apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro, enfrentamos textos sin pasaporte. Si el hombre barroco se veía asaltado por el *horror vacui*, para Monterroso el hombre de fin de milenio sucumbe a un estéril *horror diversitatis* y se aferra a un orden primario, las «verdades que hay que sostener». *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y *La letra e* son, en un doble sentido, expediciones divertidas: el autor entretiene con la distracción de quien piensa varias cosas a la vez. Su libertad formal hace que toda aproximación de conjunto parezca autoritaria; Monterroso reclama un lector que aprecie el magnífico desorden de la madeja y resista la tentación de tejer un aburrido chaleco.

Se dirá que *La letra e* es un diario, pero también ahí se insertan fábulas, cuentos potenciales y el más cómico poema de Eduardo Torres. En su novela *La desaparición*, Georges Perec exploró las posibilidades creativas de la ausencia; al renunciar al uso de la «e», la letra más común en francés, se topó con un obstáculo creativo que lo obligó a torcer la trama en direcciones insospechadas. Algo similar ocurre con el heterodoxo registro de los días monterrosianos: a falta de un género definido, todos los géneros se mezclan en favor de la introspección. En esta escala, el escritor se propuso descubrir lo que no alcanzaba a ver en el espejo: «Se puede ser más sincero con el público, con los demás, que con uno mismo». El libro es, entre otras cosas, una inesperada reflexión sobre la fama. Si en sus voluminosos *Diarios*, el consumado promotor del ego Andy Warhol omitió el análisis de la celebridad,

en *La letra e*, el tímido Monterroso se ocupa de las pasiones —no siempre enaltecedoras— que impulsan toda empresa humana: «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 solo fin, la fama».

A diferencia de Conrad, García Márquez o Faulkner, Monterroso no requiere una topografía definida. Sus asuntos misceláneos se ubican en oficinas, una playa de «olvidadiza arena», el Nueva York de la Gran Depresión, los cuartos de las criadas, un departamento en París donde se aguarda la llegada de Franz Kafka o un hotel de paso en Santiago de Chile. Hay, sin embargo, temas que pasan con diferente énfasis de un relato a otro. Si en «Movimiento perpetuo» los celos son el inquietante complemento de un amor fiel, en «Bajo otros escombros» se convierte en una tortura digna del Curioso Impertinente: «De pronto sientes en la atmósfera algo raro, y sospechas. Los pañuelos que regalaste empiezan a ser importantes y siempre falta uno y nadie sabe dónde está; sencillamente nadie sabe en dónde está».

Aunque se interesa en un sinnúmero de cosas, la voz narrativa sigue de cerca el precepto de Quiroga: «Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno». En cada uno de sus mundos, Monterroso narra con la disciplinada serenidad de quien vive ahí desde siempre. A propósito de Borges, escribe que su literatura incluye el laberinto y el infinito, pero también las «trivialidades trágicas». Difícil encontrar mejor definición para las tramas de Monterroso que el sentido de lo trágico en lo trivial: nada es completamente irremediable, pero quien sepa ver encontrará en las nimiedades un sufrimiento a su medida. En el cuento «Rosa tierno», un hombre entra en una heladería a matar la soledad; la vista de una mujer hermosa y el sabor dulce de un helado lo transportan a una imaginaria lejanía donde «alguien una vez más piensa con tristeza en él». Tomadas por separado, la escena de la heladería resulta inofensiva, y la evocación nostálgica, sentimental; la fuerza del relato proviene de su inesperada combinación: el drama se presenta en una mesa salpicada con los lunares de un helado derretido.

El fervor por los detalles ha llevado a Monterroso, trágico de los días festivos, a pensar que las moscas son castigadoras y oraculares, «las vengadoras de no sabemos qué», y a afirmar en *La letra e*: «es en lo obvio en lo que con mayor frecuencia encuentro sorpresas». Las fisuras, las bisagras a la otredad, se abre siempre en un entorno familiar. Monterroso repudia el artificio sobrenatural, el efecto estilístico, el arrebató psicológico. La paradoja

de Paul Eluard explica bien su registro imaginativo: «Hay otros mundos, pero están en éste».

Sin duda, el deseo de centrar los conflictos en la experiencia común tiene un mayor grado de dificultad en *La Oveja negra*, donde los protagonistas no son sus congéneres. ¿Qué animales interesan a sus redes? Para el escritor épico, el animal es ante todo una amenaza, un depredador audaz cuyo instinto incalculable semeja una forma superior de la inteligencia. El tigre o la ballena blanca son los rivales emblemáticos del narrador de aventuras. De sobra está decir que en *La Oveja negra* no hay bestias que deban ser perseguidas o que obliguen a huir. Las criaturas están allí, como las omnipresentes moscas de *Movimiento perpetuo* («Nadie ha visto nunca una mosca a primera vista. Toda mosca ha sido vista *siempre*».) Aunque lanza uno que otro zarpazo, el León domina su selva con un tedio burocrático, a riesgo de asumir un tono veterinario, podemos decir que el animal monterrosiano es una criatura saludable que carece de toda singularidad intrínseca, es lo contrario a la esquiva mariposa siberiana, los perros de paladar negrísimo o los caballos de carreras que preservan la única aristocracia de la sangre que queda en este mundo contagioso.

El habitante de las ciudades suele creer, como Max Jacob, que el campo es el «lugar donde los pollos se pasean crudos». ¿Cómo hacer, entonces, que la naturaleza le resulte natural? Monterroso opta por un recurso decisivo para salvar el escollo: con estratégica distracción, otorga atributos humanos a los animales y aun a los objetos inanimados; la Mosca pone «las sienes en la almohada», el Espejo duerme «a pierna suelta», la Tortuga siente que le pisan los talones, la Rana comienza a «peinarse y a vestirse» para el Búho, reflexionar en los animales significa reflexionar en los problemas que hacen desgraciada a la Humanidad.

Monterroso distingue un rasgo unificador en su bestiario: nadie está satisfecho con su suerte. En el reñido juego de la selva, la Oveja pretende ir a la cacería, la Mosca se dispone a volar como un Águila, la cucaracha sueña que es Gregorio Samsa, el Camaleón usa vidrio de colores para adquirir falsas semejanzas y, con determinación políticamente correcta, las Plantas Carnívoras se vuelven vegetarianas y se devoran a sí mismas. Detrás de este afán de suplantaciones hay una utopía ecológica, el imposible equilibrio de todas las especies: «Si el León no hiciera lo que hace sino lo que hace el Caballo, y el Caballo no hiciera lo que hace, sino lo que hace el León [...] todos viviríamos en paz y la guerra volvería a ser como en los tiempos en que

no había guerra». La irónica moraleja de esta moda es que lo único que falta para que la naturaleza sea perfecta es que todos nieguen su naturaleza.

La sátira exige segundas intenciones; en Monterroso, los párrafos lacónicos, de apariencia inofensiva, están cargados de doble sentido, desde el albur que explica el atractivo del Gallo de los huevos de oro hasta la parodia de las batallas napoleónicas, pasando por los lugares comunes de la erudición —la supuesta paciencia de Penélope, los ignorados siete sabios de la Antigüedad— y por los secretos que guardan los refranes más conocidos; en la Oveja negra, «Cría cuervos y te sacarán los ojos», «Meterse con Sansón a las patadas» o «Se quedó con la parte del león» transmiten mensajes distintos a los que aceptamos por rutina. Al narrar la historia «original» de las convenciones, el escritor subraya la precariedad de todos sistema de creencias.

Cada fábula del conjunto es desafiada por otra; Monterroso escribe relatos transversales, cuyo sentido se ahonda y refracta en otros textos. «La Oveja negra» alude al público de los mártires; en cuanto se sacrifica al excéntrico del rebaño, se tiene un motivo de culto. Si aquí el tema de fondo es la intolerancia, «el salvador recurrente» se ocupa de su reverso; los heterodoxos pueden sufrir un castigo superior al martirio: la comprensión excesiva. Como es de suponerse, también la literatura es materia prima de estas alternancias. El Cerdo, que medra en las inmundicias y no desea quedar bien con nadie, consume las obras que no se atreve a escribir el Mono, siempre atento al qué dirán.

Las historias de Monterroso suelen ser una vasta discusión de la textualidad: «para bien o para mal lo que en mayor medida me acontece son libros», escribe en *La letra e*. Sin embargo, en *La Oveja negra* no hay la menor ostentación de aparato literario. Si Borges se sirve de bibliotecas y volúmenes de hojas delgadísimas que prefiguran el infinito, el fabulista discute las angustias de la influencia, el bloqueo del escritor y la fecundidad balzaciana a partir de animales con un limitado registro de comportamientos. Una vez más, la sencillez sólo es aparente. Los escenarios, como quería Eliot, no son descritos; se intuyen por lo que ahí sucede. La idea que mejor define estos territorios es la de jardín razonado, donde las hojas brotan al modo de una esmerada enciclopedia; el orden —del que el autor es devoto— pacta con la fertilidad en espacio corto; hay un curioso afán de totalidad en estas miniaturas, según revela «El Mono piensa en ese tema», que incluye a todos los tipos de escritores posibles.

Todo sitio, por placentero que sea, entraña imperfecciones: al llegar a un oasis perdemos el privilegio de los espejismos. Monterroso ha resumido, en una frase, la melancolía del paraíso: «Lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve» (el uso de la mayúscula resulta estratégico: con el cielo absoluto se pierde el cielo común). Como en «La ciudad», de Cavafis, los lugares del deseo requieren de la distancia que permite anhelarlos; el arribo significa una pérdida. Por eso la literatura privilegia las travesías; mientras haya horizontes, habrá itinerarios, tramas que conduzcan de un sitio a otro. En Monterroso los fragores del trayecto no se cancelan al terminar la lectura; no hay punto de llegada porque sus mensajes son incesantes, sorprendidos, múltiples. Estamos en una rara versión del paraíso: el cielo que puede verse a sí mismo.

El más reciente viaje de Monterroso es el de memorialista. En *Los buscadores de oro* se ocupa de su infancia y, sobre todo, de la forma en que descubrió su irrenunciable gusto por las letras. Cuando un urdidor de tramas policíacas termina una novela, ya se vislumbra la pólvora de la siguiente: los detectives duermen poco. En cambio, cada vez que Monterroso termina un libro da la impresión de que agotó el género. Una de sus escasas cuentas pendientes era la autobiografía. Aunque no es la primera vez que habla de sí mismo (en *La letra e* cuenta lo que no ha podido confesar cuando se desdobra en personaje literario y en *Movimiento perpetuo* se retrata de cuerpo entero: «sin empinarme, mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño»), *Los buscadores de oro* es el único libro que ha dedicado al ejercicio de la memoria.

Monterroso decidió repasar sus primeros años en clave reflexiva; relata pocas cosas y atempera sus emociones; si conmueve es, precisamente, por su descarnada sobriedad, por su falta de artificio. El retrato que hace de su padre es una muestra de esta elegancia sin adornos: «Era bueno. Era débil. Se mordía las uñas [...] Usaba anteojos de aros metálicos y su ojo derecho era un tanto estrábico. En un tiempo usó refinadas botas de alta botonadura con polainas de paño gris. Era sentimental respecto de los pobres y quería cambiar el mundo por uno más justiciero. Con todo esto era natural que bebiera en exceso. Constantemente se llevaba a la boca puños de bicarbonato [...] Sus entusiasmos eran breves, como largas eran sus esperanzas, que le duraron toda la vida sin que ninguna se cumpliera».

Aunque habla de la tarde en que lo castigaron por decirle a un general que los cuchillos no se meten en la boca, el narrador rara vez se aparta del tema central: la revelación de que las palabras son símbolos mágicos. En *Los*

buscadores de oro todo conduce a la literatura; las vocales, sus cambiantes sonidos, son como las formaciones de las nubes o el follaje que los árboles corrigen a diario.

Monterroso nunca ha querido tener un estilo; en cada libro ha reinventado sus recursos. De cualquier forma, el relato de su infancia es su operación más arriesgada y desconcertará a quien espere que en sus páginas comparezcan el sentido del humor o la recalcitrante Avispa. Tampoco se trata de memorias que denuncien un horror profundo, confiesen algo inaudito o incurran en chismes tan viles como interesantes. Ya en *La palabra mágica* había escrito: «Todo mundo arrastra los mismos datos municipales [...] Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: sólo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos». *Los buscadores de oro* lleva al extremo esta idea. La prosa es parca, castigada; no hay metáforas ni adjetivos contundentes; Monterroso no padece iluminaciones repentinas; no evoca el aroma turbador de los frutos perdidos; no recrea el pasado como fue sino como *sigue siendo*, la vida que ha pulido con tranquilo esfuerzo.

¿Qué hay alrededor de la explotación del oro? Arena, guijarros, fierros, picos torcidos, casi nada. Las hazañas se hacen con esas burdas herramientas. Más que una pedagogía, *Los buscadores de oro* es una ética, una exploración de las condiciones, siempre precarias, en que surge el hechizo del lenguaje.

En *Allá lejos y hace tiempo*, William Henry Hudson refiere el momento en que, al pasear por Chelsea, oyó un trino que extrañamente venía de Argentina. Se detuvo ante una jaula y preguntó por el pájaro cautivo. En efecto, su dueña lo había traído de Buenos Aires. Sin embargo, la conmovedora distancia que salvaba el pájaro no era la del espacio sino la del tiempo: cantaba desde la niñez de Hudson en Argentina. La única opción de recuperar ese momento era literaria. Ignoro si al caminar por las piedras disperejas del barrio de Chimalistac, Monterroso ha escuchado el «intemporal grito del pájaro» que según Borges conduce al tiempo de los mayores. Lo cierto es que como Luis Cardoza y Aragón, en México encontró su Guatemala.

Los buscadores de oro ofrece una alegoría del destierro. Augusto Monterroso regresa al país que no ha visto en casi cuarenta años, y con ritmo sosegado, con rara paciencia, repite la más ardua tarea de Ulises: volver a casa.

CRUZANDO LAS FRONTERAS DE LA FÁBULA

por GABRIEL ICOCHEA RODRÍGUEZ

AUGUSTO MONTERROSO ha dejado el legado de una obra breve y en gran medida brillante. Su austeridad productiva es causada por un espíritu exigente. Monterroso fue extremadamente cuidadoso al incorporar cualquier elemento a sus textos.

El fabulista

A diferencia de otros escritores latinoamericanos, en Monterroso encontramos la impronta de una formación clásica que se hace patente en el cultivo de algunos géneros, como la fábula. El aprendizaje del latín, al que hace referencia en su libro de artículos *La vaca*, nos ofrece una pista en la búsqueda de sus influencias. La literatura latina tiene grandes cultores en ese género, como Fedro.

Sin embargo, las fábulas de Monterroso incorporan un aspecto no muy frecuentemente trabajado por los latinos: la ironía. En Monterroso la estructura propedéutica de la fábula cede su lugar al ridículo, a la burla o a la paradoja. Aunque la burla adquiriera en su caso un aspecto básicamente ingenuo. Por esto, hay instantes en los que el narrador parece un niño que se burla inocentemente de algunos personajes. Esta candidez se suple en otros momentos por situaciones tendencialmente extrañas, como la depresión de un espejo por no poder ser visto por otros o de un rayo por no poder hacer más daño del que había hecho. En la naturaleza de la fábula hay un elemento de transparencia, lo exige su propia misión pedagógica.

Sin embargo, en las fábulas de Monterroso, la interpretación oscurece el texto. ¿Cómo entender un monólogo del bien, en el que éste aparece como una fuerza independiente y relativiza su actividad? ¿Cómo entender a un zorro escritor que interpreta con malicia las felicitaciones de los demás? ¿Cómo entender a un mono que usurpa el poder del león en la selva y lo administra de manera salvajemente injusta? En la galería de personajes recogidos por el escritor se hallan Aquiles y la tortuga (imagen utilizada por la escuela eleática como un ejemplo de la imposibilidad del movimiento). En el tratamiento de dichos personajes aparece un sentido del humor inédito. Entonces, hallamos a un Aquiles deshaciéndose en imprecaciones contra Zenón de Elea. La fábula de Monterroso se aleja del género y por momentos adquiere el aspecto de una antifábula. No enseña nada con certeza, sino relativiza: el bien no es tan bueno ni los débiles son justos; los cuervos no le sacan los ojos a sus criadores, sino a aquellos que promueven el prejuicio de que los cuervos son infieles y desleales. En la recreación del género encontramos una riqueza incomparable.

Un cuentista

Pero Monterroso cruza las fronteras de la fábula. Lo encontramos como un excelente cultor del género del cuento. En este aspecto va mucho más allá del tópico en el que se le quiere perder: autor del cuento más breve de la historia. Este rescate no parece hacerle justicia. El cuento más breve podría ser el cuento más malo. No es el caso de Monterroso, pero la suerte que ha corrido parece corresponder más con la molición de los lectores y los críticos. Hay en Monterroso, en cambio, el manejo magistral de algunas técnicas. Los narradores a veces se confunden, se fusionan, pero mantienen el curso del relato. Las narraciones poseen el espíritu festivo de sus fábulas. Tienen la apariencia de una ironía bien trabajada. En el cuento «Uno de cada tres» se desarrolla un supuesto discurso de marketing, a través del cual se le ofrece un producto a un individuo que a todas luces es un orate. Y en Diógenes también un niño recuerda a su desquiciado padre, a quien él se parece enormemente y la diversidad de narradores permite que se confundan en el relato las historias supuestas de víctimas y verdugos, de agresores y agredidos. El cuento es una estructura que sólo sugiere y no se dice explícitamente nada. En otro momento, la delicada sátira política a un contexto de dictadura que Monterroso conoce muy bien por su historia personal, trabajada en el cuento «Primera dama», transforma un tema predilecto de la sátira en un relato de

comicidad hilarante. La conciencia en torno a la naturaleza del cuento como un relato breve y contundente se especifica en sus ensayos y se practica perfectamente en sus relatos.

El refinamiento expresivo parece haberlo adquirido de su cuidadosa lectura de los clásicos. La sencillez y sobriedad del autor parecen reflejarse en sus mejores páginas. Monterroso, con su creatividad, merece bien los versos de *La Araucana*, que a él tanto gustaron: «Cuán buena es la justicia y qué importante». La justicia entendida como justa medida de todo, incluida la apreciación estética. Pero Monterroso y Borges constituyen dos de los escritores más interesados por la cultura clásica. Los vincula a ambos una admiración indiscutible del primero por el segundo y una producción no tan abundante. Tal vez porque cuando se manejan paradigmas clásicos es difícil afirmar cosa alguna sin tener en cuenta referencias tan elevadas. De algún modo, los clásicos ya lo han dicho todo, por lo cual debemos decir sólo lo absolutamente indispensable.

LA IRONÍA EN EL MINICUENTO DE AUGUSTO MONTERROSO

por KARLA SEIDY ROJAS HERNÁNDEZ

EDUARDO TORRES, personaje de *Lo demás es silencio*, escribió alguna vez: «Todo escritor nace, no se hace, pues hasta hoy desconozco alguno que no haya nacido». Y afortunadamente Monterroso nació.

Cualquier lector de la obra de Augusto Monterroso no podrá negar la presencia de la ironía en la mayoría de sus textos, sin embargo, no se pretende demostrar aquí lo evidente, sino observar cómo es que opera la *ironía*, no como figura del lenguaje, sino como una *estrategia de intertextualidad* en el proceso de lectura.

Al texto literario es posible observarlo como un proceso de comunicación, en el cual el lector es un sujeto activo con posibilidades de actuar sobre el mensaje que recibe. Desde la perspectiva de la producción estética posterior a lo que hemos conocido como Modernidad, es factible hacer una distinción de dos tipos de textos: los *textos modernos*, que son aquellos que se conforman como «cerrados», es decir, tienen la intención de que su interpretación sea unívoca, de que su significado se halle sólo con la relación entre obra y autor; y los *textos posmodernos*, que recuperan el pasado, lo revaloran y crean un espacio para la participación del lector. Ahora el lector puede apropiarse del mensaje que recibe a través de la obra literaria e interpretarlo de la manera más conveniente, incluso, distinguiendo o no las relaciones que existan con textos literarios o no literarios anteriores a ella. Ya no se trata de *encontrar* «la verdad», sino de *construir* «una verdad» —de muchas— a partir del texto *abierto*.

Umberto Eco ha llamado a este tipo de texto *obra abierta*, en la cual se crean las condiciones para que el lector participe en la elaboración del sentido

del texto, pues éste se halla incompleto al requerir de actualización^[22]. Así, el texto posmoderno u obra abierta tiende a ser interpretado de tal manera que puede resultar ambiguo el resultado, en tanto que está dispuesto a intercambiar su información con la del lector. Esta interacción, entonces, nos deja observar que el texto que consideramos posmoderno tiene una clara dimensión comunicativa y de participación activa de su receptor: el texto propone un destinatario y se propone a sí mismo como un potencial generador de sentido.

El lector, de acuerdo con Eco, puede jugar dos roles: uno como lector ingenuo y otro como lector crítico; ambos pueden llevarse a cabo en el mismo individuo, es decir, pueden considerarse como dos momentos de la lectura. Sin embargo, es evidente que no todo lector real posee los conocimientos para realizar esa doble lectura, es decir, un lector real no posee necesariamente los conocimientos o competencias del autor que lee; pero es el texto mismo el que pide y construye a su *lector modelo*, va labrando a su lector a través de la disposición de diversos tipos de estrategias por medio de su estructura narrativa, como la ironía en algunos minicuentos de Augusto Monterroso.

Los textos-Monterroso^[23], modernos o posmodernos, pueden observarse en su unidad como *intertexto*, es decir, como «un texto entre otros textos»^[24] en razón de contener un conjunto muy amplio de alusiones a diversas obras literarias. La presencia de esta multirreferencialidad implica el uso de diversas estrategias textuales como la ironía, la parodia, la mención, la alegoría y el simulacro, por mencionar las más evidentes. De todas estas, la ironía parece ser una de las más complicadas en la lectura e interpretación.

Entendamos, en primera instancia, a la ironía como «la presencia simultánea de perspectivas diferentes (... que) se manifiesta al yuxtaponer una perspectiva explícita, que *aparenta* describir una situación, y una perspectiva implícita, que muestra el verdadero sentido paradójico, incongruente o fragmentario de la situación observada»^[25].

Wayne Booth, en su *Retórica de la ironía*^[26], afirma que cuando una ironía es comprendida —interpretada correctamente— se crea cierta complicidad entre quien la emite y quien la recibe: «la emoción dominante al leer ironías estables suele ser la de un encuentro, un hallazgo y una comunión con espíritus afines»^[27]. Tal complicidad se rompe —o simplemente no tiene lugar— cuando la interpretación del lector no concuerda con la intención del autor; sin embargo, las posibilidades de lectura de la ironía no se quedan ahí.

Las formas en que se presenta la ironía narrativa en los intertextos-Monterroso otorgan la posibilidad de hacer otras lecturas diferentes y

reinterpretar la ironía, es decir, usar el texto. Este modo distinto de reformular la lectura de los textos es lo que Umberto Eco plantea como *descodificación aberrante*, la cual «se refiere sólo a una descodificación que, en lugar de ajustarse a las intenciones del emisor, echa por tierra los resultados de las mismas. Tal descodificación es *aberrante* respecto del efecto previsto, pero puede constituir una manera de hacer que el mensaje diga lo que podía decir o bien otras cosas también interesantes para los fines del destinatario»^[28]. Esta divergencia entre dos tipos de lectura de la ironía, Booth la propone en la diferenciación de ironías *estables* e *inestables*.

PROBLEMAS DE INTERPRETACIÓN DE LA IRONÍA

La interpretación podemos entenderla como la actualización semántica de lo que el texto quiere decir. Ese «querer decir» podemos traducirlo como la *intención* de quien construye ese texto: el autor. Las marcas mediante las cuales el autor nos hace saber su intención son precisamente las estrategias de comunicación literaria. La interpretación de un texto requiere la presencia de un lector capaz de descifrar esas marcas, un lector cooperante que, de hecho, se postula desde el texto, desde el autor, como su *lector modelo*. Éste debe poseer un conjunto de conocimientos, de condiciones necesarias que hagan posible la interpretación de un texto específico, es decir, debe poseer *competencias* para descodificar el mensaje. Así, la interpretación consistiría en la identificación, por parte del lector, de marcas en el texto que suponen la intención del autor.

Todo lo anterior ha sido necesario para llegar a formular la siguiente pregunta: ¿qué sucede cuando dejamos la concepción de texto —en el sentido más elemental— para pasar a la interpretación del *intertexto* cuya construcción se basa en la ironía narrativa?

La lectura de un texto parece sencilla. La lectura de un intertexto implica la dificultad del reconocimiento de las marcas de otros textos, además de la percepción de su *doble coherencia*: una que presenta el texto como tal y otra que crea relaciones con otros textos^[29]. Pero si agregamos a la estructura del intertexto su construcción a través de la ironía narrativa, que a su vez posee una doble estructura —literal y oculta— observamos una complicación ambigua para el acto interpretativo.

Booth explica que en una obra de *ironía estable*, el significado central de las palabras es fijo y unívoco. Para lograr descifrar ese significado, el lector debe valerse de sus competencias para «rastrear» las pistas que lo lleven a la

interpretación del autor y entonces dar sentido y significación al enunciado irónico. La afirmación irónica representa todo un conjunto de creencias relacionadas, a esta representación se le llama *construcción*.

La afirmación es irónica cuando provoca *disonancia cognitiva*, es decir, la incongruencia es tan grande entre el sentido y la literalidad que resulta insoportable^[30].

Así la afirmación se rechaza por incongruente a la *construcción* y se lleva a cabo un proceso de *reconstrucción* que implica todo un nuevo conjunto de proposiciones (significados posibles). Con esto se propone al lector de ironías que reformule el significado y asimile la ironía.

La interpretación del intertexto irónico la entenderemos como *reconstrucción de la ironía*. Si la ironía alude a otros textos, ocultándolos en su estructura para construir intertextos, la única manera de distinguir estos textos ocultos, entendidos como significado unívoco, es poner en juego las competencias del lector.

DIMENSIONES PRAGMÁTICA Y SEMÁNTICA DE LA IRONÍA

La ironía en los intertextos-Monterroso toma la forma de dos géneros específicos, la sátira y la parodia. Los textos que analizaremos más adelante se han distinguido dentro de esta especificidad. Esto es sobre la base de que «la distinción entre la parodia y la sátira reside en el *blanco* a que se apunta»^[31]. Según Linda Hutcheon «un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo». La sátira, por otra parte, «tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano»^[32].

En su función semántica, la *ironía paródica* se presenta como señal de diferencia y significado entre el texto parodiante y el texto parodiado, el lector, entonces, pone en juego sus conocimientos para hallar el significado. En su función pragmática, la *ironía satírica*, hay un señalamiento peyorativo, evaluativo sobre de lo que se está haciendo burla o criticando. En este plano de la ironía, el lector-receptor no pone en juego sus competencias literarias, sino más bien las axiológicas, su visión del mundo. Así, el blanco de la parodia será solamente un texto o las convenciones literarias, y el de la sátira será extratextual, apuntando a situaciones morales y sociales, no literarias.

De acuerdo con esta distinción sería sólo en la ironía paródica, y no en la satírica, donde se encuentran rasgos intertextuales. Sin embargo, también es

necesario considerar la capacidad intertextual de la sátira frente a la temática de los intertextos-Monterroso. La ironía satírica, si bien no apunta hacia un pretexto literario específico, en su extratextualidad denota y critica las convenciones de la creación literaria, las tematiza, evidencia la actitud de los autores y los intelectuales, así como el mismo acto de escribir.

Lo que se pretende esclarecer con la distinción entre ironía satírica y paródica, es que en los intertextos-Monterroso se pueden observar dos tipos de relaciones: una con los textos o pretextos literarios y las convenciones de género; otra con el texto moralsocial sobre las convenciones del campo extratextual inmediato de la literatura —la creación— al que alude la sátira.

LLECTURA DE LA IRONÍA ESTABLE

Portémonos ahora como buenos lectores e interpretemos las ironías paródicas contenidas en los siguientes microtextos reconociendo las referencias pre-textuales.

Saber que no se sabe nada Sócrates dijo: «Sólo sé que no sé nada». En la antigüedad esto le valió la reputación de ser el filósofo más ignorante hasta nuestros días. Por eso, más listo, su discípulo Platón dejaba entrever apenas que él solamente lo había olvidado todo.

Este intertexto irónico se presenta totalmente como antífrasis, en tanto que exhibe exactamente el sentido opuesto de lo que conocemos sobre Sócrates y Platón.

Precisamente esa frase —que, según Eduardo Torres le valió la fama del filósofo más «ignorante» (palabra en la que radica la ironía)— fue la que lo postuló como el más sabio e importante de la filosofía antigua. Platón, por su parte, «había olvidado todo» —afirmación irónica— cuando él, en realidad, explicaba que filosofar significaba «recordar» cuando nuestras almas convivieron con ideas perfectas, esto de acuerdo a la Teoría de las Ideas postuladas por él, en la cual las ideas son entes trascendentes, suprasensoriales y perfectos (sobre todas las cosas) preexistentes en nuestra alma^[33].

La ironía, en los dos análisis anteriores y sobre los pretextos que parodia, toma la forma de *metalogismo* al requerir el conocimiento de los referentes externos para lograr el efecto. No obstante, también podemos pensar sobre este texto que existe *ironía de pensamiento*, en la cual se toma la opinión del otro para poner en evidencia la falta de sentido de su criterio, o bien, reproducir su punto de vista poniendo énfasis en sus puntos débiles^[34]. Este

tipo de ironía se manifiesta al tomar la literalidad de lo dicho por Sócrates y Platón: ¿cómo es posible que se tome por el más sabio de los filósofos a aquel que afirma no saber nada? (Platón fue más listo al haber dicho que olvidó todo, rasgo de que alguna vez supo algo). En lo que toca a la «amnesia» de Platón, tal vez se deba a la posición refutadora del autor de no creer en un universo de ideas perfectas, cuya formulación en «esta vida» consiste en recordarlas. Tal vez el argumento general para esta ironía de pensamiento radica en la postura de que aquellas reflexiones filosóficas son demasiado metafísicas, tal vez ingenuas y poco coherentes con la realidad del pensamiento contemporáneo.

En este ejemplo de ironía paródica pudimos observar la incongruencia del enunciado literal y el reconocimiento de pretextos, así como la intención del autor, más o menos aproximada, para estabilizar su lectura. Como éste podemos hallar bastantes ejemplos en buena parte de la obra de Monterroso.

La ironía, en el análisis anterior, se presenta como estable al aludir a pretextos literarios o susceptibles de ser reconocidos por el lector. En casos como éste, la ironía se muestra como *estrategia de intertextualidad moderna*, en tanto que las relaciones al exterior las establece el propio texto, no el lector^[35]. La intertextualidad moderna refiere textos concretos, como dijimos antes, bien reconocibles, de un modo claro y un tanto demostrativo. Esto lo hace a través de tácticas como la alusión y la parodia, la cita, la polémica, etc. Sin embargo, la *función* de la intertextualidad moderna en Monterroso no parece ser la de destruir pretextos al considerarlos símbolos de lo viejo^[36], sino al contrario, dice el mismo Monterroso que la función del escritor es «mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes»^[37].

Si la ironía estable exhibe la intertextualidad en la mayoría de sus rasgos como moderna, es posible asegurar, de acuerdo a lo que opina el autor, que su objetivo, aunque no sea explícito, es un tanto posmoderno, en el sentido de que su literatura en general, supone el tomar en cuenta todo lo ya escrito y mantenerlo vivo: «si a veces en lo que hago hay sobreentendidos o referencias literarias ocultas es porque siempre parto de la idea de que todo el mundo ha leído lo mismo que yo»^[38].

De hecho, en la mayoría de los intertextos-Monterroso existe esta exigencia de conocimientos; sin embargo, al mismo tiempo, los textos irónicos nos otorgan la posibilidad de sumar referencias e interpretaciones bajo el mismo eje temático y a nuestro libre albedrío: nos permiten *inestabilizar* la ironía.

INESTABILIDADES

Lo que siempre se propone un autor al estructurar su texto es que su adversario, el lector, «gane» en el reconocimiento de las estrategias de comunicación literaria^[39].

Ciertamente esto ocurre con la ironía, sin embargo, la posibilidad de «perder» es muy grande. Esto, insistimos, depende en gran medida de las competencias axiológicas y literarias del lector. Éstas también han de ponerse en juego frente a la ironía inestable, aunque no necesariamente.

La relación intención/interpretación, dijimos, es la que distingue en gran medida los dos tipos de ironía. En la ironía estable existe intencionalidad, derivándose de ella todos sus demás rasgos, como la reconstrucción finita de significados. Por otra parte, afirma Alan Wilde, la función persuasiva no es crucial en el texto irónico, por lo tanto, la intención se vuelve *irrelevante*: «ello exige un lector que esté inmerso en el mundo que le propone (... el texto) y que a la vez logre distanciarse de él, arriesgándose a sumergirse en este juego de paradojas, discontinuidades y mundos figurados, precisamente como una manera de usar el texto»^[40].

Un texto irónico de por sí es ambiguo; un intertexto irónico estable es *doblemente ambiguo* —valga la redundancia—; un intertexto irónico inestable es indiscutiblemente *polisémico*. Al proponérsenos una ironía inestable, el autor está «dejando que seamos nosotros quienes intuyamos las profundidades de sus ironías partiendo de signos superficiales y deliberadamente ambiguos»^[41]. En los intertextos-Monterroso las referencias inter o extratextuales están presentes y, al mismo tiempo, se nos pone a prueba, se nos propone jugar al crítico o al ingenuo, o bien, al creador de intertextualidades.

En este sentido los textos en los que se manifiesta la ironía inestable se presentan como *intertextualidad posmoderna*. Aquí es patente la conciencia de la influencia del lector sobre el sentido del texto; la intención del texto posmoderno es un irse a otros textos. Su objeto no es relacionar un texto concreto irreconciliable, sino que remite a toda una época, a una convención literaria o a un género —reglas.

Esta relación con la regla del género podemos observarla muy bien en *La oveja negra y demás fábulas*. Monterroso dialoga con el género de la fábula y dentro de él integra pretextos de otros géneros, que van desde lo épico (*La Iliada* y *La Odisea*) hasta la literatura contemporánea (Kafka) y la filosofía griega antigua (Epicuro, Horacio, Zenón de Elea). Estrategia: la ironía

inestable, en la cual «la verdad que se afirma o queda implícita es que no se puede elaborar ninguna reconstrucción estable a partir de las ruinas reveladas por medio de la ironía. El autor (...) se niega a declararse (...) a favor de cualquier posición estable»^[42]. En estos textos, cuya potencialidad significativa depende en gran medida del lector, el autor «dice (...) hasta qué punto debe vigilar la cooperación del lector, así como dónde debe suscitarla, dónde hay que dirigirla y dónde hay que dejar que se convierta en una aventura interpretativa libre»^[43].

A esa aventura entraremos a continuación en el análisis de un minicuento, «Fecundidad», en donde observaremos la descodificación aberrante en su sentido más desviado y descarriado, pero divertido. También se podrá advertir la desmitificación de la noción de la literatura como un objeto inamovible y unidireccional a través de otra estrategia importante en la obra de Monterroso: la *metaficción*, que entenderemos básicamente como la narrativa construida a partir de la exhibición de las convenciones que constituyen las reglas genéricas de la ficción, ya sea implícita o tematizada (Hutcheon)^[44].

En el siguiente análisis Monterroso nos invita a acompañarlo en el momento en que se lanza hacia un abismo sin fondo. Según Booth ésta es la única actitud digna que se puede adoptar.

Fecundidad

Hoy me siento bien, un Balzac, estoy terminando esta línea.

Dentro de su contexto, *Movimiento perpetuo*, «Fecundidad» se constituye como resonante de una serie de desconstrucciones e incompletitudes que pretenden ser nohistorias completamente abiertas a las competencias e imaginación del lector. En ese mismo macrotexto, encontramos una resonancia interesante con otro texto titulado «La brevedad» que, paradójicamente consta de veinte líneas. Fecundidad y Brevedad, ambos textos paradójicos, se atraen como contrarios atajándose en ese punto que es la *sátira paródica* del arte de escribir. Finalmente lo que un escritor pretende es una obra fecunda de brevedades (por perfectas y buenas al doble). La crítica a la creación literaria va de la mano con la autocrítica y la autoironía. Así, observamos que la actitud de «Fecundidad» es la misma del autor contra su genialidad y al mismo tiempo, de su genialidad de brevedades contra la genialidad de fecundidades de Balzac.

El narrador es el mismo Monterroso desde su característica de hiperbrevedad y divertida crítica hacia lo extenso: Balzac, que no precisamente constituye una crítica al autor francés. Aunque, ya entrados en el mundo monterrosino, podemos pensar en un yo-narrador que no es Monterroso y que aborrece las extensiones literarias de tipo Balzac, razón para que tome a este autor como objeto de parodia; también podemos pensar en un yo-narrador-personaje creado por Monterroso que, definitivamente, nunca supo quién era Balzac y confundió su estilo con el de Monterroso.

El tono es completamente irreverente en dos direcciones: hacia la fecundidad extensa de Balzac y hacia la genialidad de brevedades de Monterroso. Es esencialmente irónico en este sentido, mientras se afirma a Balzac por el título, se niega al título por la extensión del texto y por quien lo escribe: Monterroso.

Pese a la brevedad del relato, debemos detenernos un poco en la estructura narrativa. El *discurso* (cómo se cuenta) es de tan sólo una línea; la *historia* (lo que se cuenta) nos remite a dos cosas: una referencia pre-textual, que es Balzac y otra referencia *auto-autoral*, que es Monterroso. Lo interesante de esta historia de una línea es que, aun por omisión, nos lleva a un plano metaficcional tematizado: *el autor como personaje de una historia del mismo autor*. Leer a Monterroso es evocar a su admirado Borges en estilo, según inimitable, pero bien simulado en brevedad, concisión y autorreferencialidad. Este microtexto es producido en un marco en que comienza a abandonarse la modernidad literaria para entrar a la post. Tal coyuntura no evita que «Fecundidad» se convierta en un texto reciclante de un pretexto, y a la vez sea autoirónico, humorístico y metaficcional.

La autorreferencialidad autoral implícita es un rasgo latente en la mayor parte de su obra. Este abismo sobre sí mismo siempre será la carga más pesada de sus más divertidos textos —si no es que los mejores—. «Monterroso es observador cuidadoso de todos los ridículos humanos, pero quizá su máxima preocupación como la de los grandes humoristas es una flagelada y terrible aunque divertida, conciencia de la propia ridiculez, del propio caos»^[45].

Monterroso elude su propia genialidad bajo la mascarita de la autocrítica y la minimización frente a los grandes. Él mismo se excluye de aquellos que se jactan de ser y no son. Así, en «Fecundidad», autoironiza su estilo al mismo tiempo que sabe que la brevedad es lo más bello (y necesario) y del mismo modo se autoironiza ante la imposibilidad personal tanto de leer como de escribir textos enormes. Monterroso no pretende ser *Grande*, aunque es un

breve genio y precisamente en este microtexto se opone en todo su tamaño al de Honorato de Balzac, quien alguna vez dijo: «Amo a los seres excepcionales y soy uno de ellos».

En el análisis de este texto hemos intentado sumergirnos en un amplio campo de interpretaciones en el que nosotros, como lectores, hemos fijado el sentido irónico en la reconstrucción. Yendo más allá de la propuesta del texto hemos atribuido relaciones pre-textuales (ironía-paródica) y extratextuales (ironía-satírica), estableciendo desde nuestras posibilidades la intertextualidad. En este sentido no nos ceñimos a la postulación del *lector modelo* en la ironía moderna, sino más bien, nuestras reconstrucciones son consecuencia de lo que ahora llamamos *ironía posmoderna*, en tanto que «a diferencia de la ironía balanceada y solucionadora del modernismo, se niega a satisfacer la expectativa de clausura o a proporcionar la certeza distanciadora que la tradición literaria (o artística)... ha inscrito en la conciencia colectiva de los lectores occidentales»^[46].

De cualquier forma, no excluimos a la reconstrucción estable de la inestable. Las competencias pueden o no ser necesarias, pues, finalmente, «Monterroso es un lector al servicio de otros lectores, y por ende todos estos textos están escritos de tal manera que el lector no tiene que recurrir al texto aludido. Es decir, el texto puede y debe subsistir por sí mismo»^[47].

CONCLUSIÓN

Hemos observado cómo la escritura, los textos literarios, pueden concebirse como un diálogo entre textos, por un lado, y por otro, con su lector. También hemos distinguido dos maneras de leer un texto, la lectura moderna de un texto cerrado y la lectura posmoderna de un texto abierto. Es este segundo tipo de lectura la que nos ha dejado ver las posibilidades de lectura intertextual y sus estrategias en dos minicuentos de Augusto Monterroso. Hemos visto que en la lectura posmoderna son posibles varias interpretaciones, dada la apertura del texto, y esa diversidad se debe a la relación de la presencia de dos o más textos literarios en uno solo, es decir, su intertextualidad. Esto evidencia la intención del autor por abrir espacios textuales desde los que interpelan al lector, pidiendo su participación en la construcción del sentido.

En la ironía narrativa se formula una diferencia fundamental en el lector modelo. Si bien es cierto que los textos-Monterroso están escritos en un nivel asequible a todos los lectores, también lo es que exigen cierto nivel de

competencia y de inteligencia por parte del lector. Por tal razón, el lector modelo desde su rol de lectura ingenua no tendría lugar frente a los intertextos-Monterroso pues, como ya se ha visto, aun en los textos más abiertos se requiere de la disposición del lector para ir más allá del sentido literal del texto. Los intertextos-Monterroso postulan muy bien a su lector modelo como crítico, en el caso de la *ironía-estable moderna*. Sin embargo, en los intertextos posmodernos, el lector se postula como aquel que sea capaz y se arriesgue a lanzarse al juego de la interpretación tomando la invitación de la lectura abierta, posmoderna, libre de la *ironía inestable*.

De este modo observamos que el problema de ruptura frente al intertexto irónico moderno se *resuelve* implícitamente en la aproximación de las competencias del *lector real* a las del *modelo*: casi Monterroso. En la ironía inestable la ruptura se *disuelve* en el replanteamiento de tal lector sobre su capacidad de hacer reconstrucciones —tal vez ilimitadas— frente a la actitud irónica que pueda proponer el texto posmoderno.

Lo más interesante de la *ironía-inestable-posmoderna* es el hecho de que, aun cuando la intención desaparezca en el texto o se vuelva irrelevante en la lectura, ese diálogo es posible en tanto que el autor propone y el lector no tan sólo actualiza el sentido, sino que entra en un juego de creación de significados que lo envuelve en la incertidumbre interpretativa frente a la ausencia de marcas. Así observamos que la ironía, tanto *estable-moderna* como *inestable-posmoderna* —ambas con la posibilidad de coexistir en un mismo texto— siempre dejará reminiscencias de ocultamientos latentes así como posteriores posibilidades de interpretación. Así es la literatura de Augusto Monterroso, para todos, releíble, «reciclable», y con un afán disimulado de convertir poco a poco a sus lectores ingenuos en lectores críticos a través de las dudas ocasionadas por la multirreferencialidad de sus intertextos.

EL CUENTO DE LA BUENA VACA

por GABRIELA LIFFSCHITZ

EL EXPLORADOR intuye en el terreno, en el campo de su investigación, los objetos de su búsqueda. A los ojos del explorador no hay en general, o bien es improbable que existan, otros objetos que los de su búsqueda. Podríamos suponer aquí al geólogo que persigue una veta metálica o al arqueólogo que excava las profundidades de la tierra, no importa dónde, no importa cuánto. La seriedad de la mirada inquisitiva, el examen científico al que está sometida esa mirada, limita el encuentro al objeto, ciñendo cada vez más el acontecimiento a la verdad.

Pero hay otro tipo de exploradores, los boy-scouts por ejemplo, cuya finalidad es fomentar el interés por la naturaleza y el funcionamiento comunitario o solidario, priorizando una serie de experiencias pequeñas, que a través de una mirada inicial alegre y despreocupada acerquen esa mirada más individual que particular a un objetivo más general.

Hay sin duda muchos tipos y formas de exploración, lo singular es encontrar una que haga coincidir el seguimiento obsesivo de la veta con una excursión por la selva. Y he aquí, entonces, a Augusto Monterroso, quien, al mismo tiempo, concentra en su escritura paródica —de su obra en general— ambas miradas.

Ya en el primer texto, que da nombre a *La vaca*, último libro de este encantador escritor guatemalteco —mexicano por adopción—, su mirada discurre alerta por las más relevantes vacas de la literatura no tanto con el fin de exponer su erudición como por pura incapacidad de abstenerse de contar.

Así, a raíz de un texto de Maiakovski, en el que el poeta ruso en lugar de con un monumento a Marx se encuentra con «un monumento a la vaca. Y no

a la vaca de Sosnovski, sino a la vaca símbolo, a la vaca que da cornadas contra la locomotora», Monterroso recuerda su visión de una vaca al costado de las vías de un tren «muerta de muerte natural (vale decir, tratándose de una vaca boliviana del altiplano, seguramente de hambre)» que se convierte, entonces, «en símbolo del escritor incomprendido». («Vaca», *Obras completas y otros cuentos*, 1959), y ahora se confunde con el animal literario en el que se convirtió: «Durante mucho tiempo recordé con entera claridad haber visto esa vaca muerta, pero ahora, no sé por qué suerte de capricho mental, pretendo no estar tan seguro y me gusta jugar con la idea de que quizás sólo la imaginé».

La vaca es, sin lugar a dudas, un libro de ensayos, o de cuentos, o anécdotas, u observaciones, o relatos de destreza, o demostraciones de ingenio, o todo al mismo tiempo e incluso varias cosas más, ya que en todo puede transformarse —al parecer— este animal.

El agudo e histriónico escritor, autor entre otros libros de *La oveja negra y demás fábulas* y *La letra e*, despliega aquí, sin mediaciones fabulescas, su erudición siempre al servicio de su ironía.

La observación científica y el inocente jugueteo hacen del Monterroso de *La vaca* algo así como un excursionista literario, obsesivo en el método, y alegre y aparentemente despreocupado en las conclusiones, cuya meta podría ser, además, claramente, divertirse, fomentar la lectura (la del propio libro y la de los diversos autores citados).

Aunque anteriormente lo haya ya practicado en algunos artículos o incluso en la ficción del crítico de poesía (en *Lo demás es silencio*, 1978), Monterroso es un buscador de detalles y anécdotas, pero esencialmente de equívocos. El equívoco, para Monterroso, no tiene tanto que ver con el error como con la obstinación, la creencia en él, la persistencia a pesar de todo. En «El otro Aleph» —que podría definirse como ensayo anecdótico— Monterroso intenta, y por supuesto logra, rebatir la teoría del crítico Emir Rodríguez Monegal que sostiene que «El Aleph» contiene «una parodia oculta de la Divina Comedia; hecho que Borges ha negado explícitamente». E incluso va más allá, aventurándose en la búsqueda de las verdaderas fuentes de «El Aleph», y encontrándolas, mucho más cerca, en el poema «La Araucana» de Alonso de Ercilla.

Pero también el inocente error divierte al autor de *La vaca*, recordando las metamorfosis de su cuento «El dinosaurio», como el de Mario Vargas Llosa cuando citó «el maravilloso cuento brevísimo» de Augusto Monterroso:

«Cuando despertó, el unicornio todavía estaba allí». O el de Carlos Fuentes que en una cita similar lo transformó en cocodrilo.

«En la literatura y en la vida los seres humanos cambian de forma y de ser, y felizmente pueden convivir en un sitio privilegiado: la poderosa imaginación de poetas y novelistas, según la cual mi viejo dinosaurio ha pasado a ser también, entre otras bestias reales e imaginarias, rinoceronte, hipopótamo y dragón.» Las anécdotas, recuerdos, equívocos, ensayos y otras destrezas de Augusto Monterroso conviven en *La vaca* convocados por el placer de narrar del narrador, desde los posibles temores idiomáticos de Joyce y Proust a los indiscutibles de Virginia Woolf, en «El susto del otro idioma», desde los imitadores de Cervantes hasta el condenamiento de Erasmo por hereje, «después de 120 años de muerto», desde la incomodidad y la deuda de las influencias literarias o el constante asombro de contestar a las encuestas, desde Juan Rulfo —el amigo devenido premio— hasta Luis Cardoza y Aragón, desde *Los ejercicios de estilo de Queneau* hasta la fascinación de ser publicado de Carver, y todavía *La vaca* no termina.

«Salta, Tom, salta», le dijo una vez un loco a sir Tomás Moro, con la intención de tirarlo por un barranco. Él era ya «anciano e incapaz de luchar con semejante energúmeno; así que, teniendo con él un pequeño perro, le dijo: —Tiremos primero al perro y veamos en qué para este juego. Y tiraron al perro. —Es un juego muy bonito —dijo Milord—. Ve por él y probemos de nuevo».

Augusto Monterroso ha declarado que sus ensayos no intentan demostrar nada «porque quiero que se parezcan más que nada a una conversación, que no tengan un carácter académico».

«Las vacas pueden ser utilizadas como símbolo de muchas cosas. Sólo es feo y triste ponerlas como símbolo de mansedumbre y resignación. La vaca de Maiakovski dando cornadas contra la locomotora: mucho mejor.»

LITERATURA Y JUEGO: *MOVIMIENTO PERPETUO* DE AUGUSTO MONTERROSO

por GRACIELA TOMASSINI

QUIZÁ a pesar de su autor, tan renuente a toda definición de estilo o de tendencia, la obra del guatemalteco Augusto Monterroso (n. 1921) se sitúa de lleno en el paradigma de la posmodernidad. Después de haber explorado el territorio del cuento en *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) y el de la fábula en clave paródica en *La oveja negra y demás fábulas* (1969), Monterroso edita en 1972 una obra inquietante e indefinible: *Movimiento perpetuo*, la que aquí nos interesa particularmente^[48].

Según el mismo autor ha comentado a Jorge Rufinelli en una entrevista^[49], *Movimiento perpetuo* fue gestándose paralelamente a *La oveja negra*, no como un libro, sino como una especie de depósito de textos misceláneos. Así, pues, mientras esta última es una obra con unidad de género (la fábula) y de procedimiento (la parodia), *Movimiento perpetuo* evade toda definición de conjunto.

Dos paratextos iniciales previenen al lector sobre la caótica dispersión de las páginas siguientes. El primero, sin firma (evidentemente, del mismo Monterroso), construye una ecuación entre vida y escritura, a condición de que ni la una ni la otra se dejen encasillar en un género preciso:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo.

El paratexto afirma que vida y escritura se identifican en cuanto ambas son movimiento perpetuo: gesto, mudanza, transformación continua que no niega la pertinencia del género, sino su exclusividad.

Un segundo epígrafe, esta vez cita de Lope de Vega, declara: «Quiero mudar de estilo y de razones». Esta mudanza dicta, por una parte, el carácter misceláneo de la obra y se interpreta entonces como repliegue del texto, que se contempla a sí mismo y advierte al lector sobre su propia índole, comunicándole cierta pauta de lectura. Pero por otra, el *dictum* de Lope, que podría leerse también como una intencionalidad declarada, pierde este valor indicial toda vez que el «yo» que lo enuncia se disuelve en el anonimato de la tradición literaria: ya no puede atribuirse a Lope (en tanto intencionalidad) en virtud del hiato creado por escamoteo del contexto original de la cita (no se declara su locus), ni tampoco al autor del libro, ya que éste ha recurrido al expediente de la cita para distanciar formalmente el discurso ajeno. Más bien, el epígrafe asegura el carácter «literario» del texto que inaugura, así como también la «literariedad» de la «mudanza», propiedad inherente a la escritura y a la textualidad, siempre sometidas a la variación de modelos productivos y de horizontes de expectación.

A partir de ambos epígrafes, el texto se presenta como una entidad cambiante, cuya opción por renunciar a las constricciones de género no sólo libera las posibilidades de la escritura sino también las posibilidades de *uso*^[50] del texto en la instancia de la recepción. Es decir, el lector puede leer los textos de *Movimiento perpetuo* como ensayos, y decidir que su sarcasmo hacia la literatura, los escritores y los lectores apunta a una propuesta seria (el silencio), o bien leerlos como ficciones lúdicas, donde la ficción no sólo rige a aquellos textos que tienen estructura narrativa, sino también a los que carecen de ella.

En una entrevista con Marco Antonio Campos, Monterroso habla de *Movimiento perpetuo* como «libro misceláneo», «simple depósito o caja» donde fue arrojando textos fraguados «a partir del deseo de escapar de los moldes». «Por otra parte —añade— pretender que un libro deba seguir una línea recta es una idea que no encaja ya mucho con nuestro tiempo»^[51], Esta declarada renuncia, no sólo a la unidad de género, sino también a toda vectorialidad estilística o temática, es característica de la escritura y del arte posmodernos, pues acusa el nuevo modo de percepción propio de la civilización de la imagen en movimiento. Pese a ello, hay un elemento que impone su insistente presencia en *Movimiento perpetuo*: la mosca, tema del «ensayo» introductorio y de la «antología» fragmentaria cuyos textos

aparecen intercalados con los de Monterroso. Por añadidura, la representación icónica de la mosca (siempre la misma, pero en diferentes tamaños, posiciones y número) ilustra los textos, como si se posara insistentemente sobre ellos. ¿Apunta a algún significado esta recurrencia? ¿Desempeña una función simbólica? Aun si tomamos en serio la respuesta de Monterroso a estas preguntas, cuando se las formula Rafael Humberto Moreno Durán^[52]:

Estas moscas mías de autores tan diversos puestas ahí para demostrar que son las representantes del Mal, más de lo que pudieran serlo las ballenas o los cuervos...

¿Qué relación postularíamos entre las moscas-como-representantes-del-Mal y el resto de los textos? Nos atrevemos a sugerir que ningún trasfondo metafísico, ninguna significación simbólica late detrás de las moscas de Monterroso: se trata, pues, de una máscara que el texto juega a ponerse, para desplazarla después o cambiarla por otras. Imagen tautológica del texto («movimiento perpetuo»), ironía sobre la escritura («escribir es un acto redundante, pues todo ha sido dicho ya»)^[53], o simple «regalo para el lector», la mosca es lo que el lector quiera que sea, como lo es cada una de las inquietantes piezas de este libro, y en este caso, como apunta Sabine Horl^[54], más divide que une, más desconcierta que orienta la lectura.

Si pudiera hablarse de algo así como una estrategia constante en una obra cuya característica es precisamente la dispersión, la intencional carencia de unidad, ésa sería la *deceptividad*. *Movimiento perpetuo* obliga al lector a un continuo ajuste de sus expectativas. Quizá la mayor «decepción» (o si se quiere, expectativa frustrada) que el texto depara a los lectores sea aquella máscara unitaria a la que nos referíamos, la cual parece autorizar la búsqueda de algún vínculo temático. El ensayo introductorio, «Las moscas», promete, hasta por su ubicación inicial, la sujeción del libro a una constante tópica: declara de entrada su propósito de ceñirse al tema de las moscas, después de homologar la relevancia artística del mismo con los del amor y la muerte. «Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas». La equiparación resulta, al menos, sospechosa. El lector la recibe como una humorada, como una divertida desacralización del canon literario, pues los dos primeros términos de la enumeración resultan trivializados —o ironizados— por su asociación con el último. Pero el «tema» de las moscas desemboca, después de varias justificaciones pseudo-eruditas de su importancia, en una reflexión sobre la escritura, condenada a la repetición, al vacío del estereotipo, a la «alusión retórica prefabricada que todo el mundo ha hecho antes». Máscara de otra

máscara —la literatura—, movimiento constante sin reposo ni sentido —la mosca—, evocan la entropía en la cual cae inevitablemente la palabra. Erinia, Euménide, portadora del cuerpo inerte de «nuestra torpe cultura occidental», «mosca de la guarda» que nos protege de los verdaderos pecados —aquellos más graves que la escritura— la mosca no simboliza el Mal metafísico — como la ballena de Melville o el cuervo de Poe— sino evoca, en todo caso, el mal necesario del que vivimos (¿el lenguaje?) Y como memento de su precariedad, vuelve a posarse al costado de cada texto.

Más que denunciar esta impotencia de la literatura, y del lenguaje mismo, actitud cuya cabal consecuencia debiera ser un silencio como el de Rimbaud o como el de Rulfo («el zorro más zorro de todos»)^[55], *Movimiento perpetuo* ironiza la concepción de la literatura como un hacer solemne, prestigioso, o socialmente útil. La literatura es, más bien, puro juego, un espacio donde el hombre podría tal vez sumergirse en el goce de lo gratuito, o crear un tiempo libre de constricciones. Esa nostalgia de libertad es la que lleva al funcionario protagonista del cuento «Dile a Sarabia que digo yo que la nombre y la comisione aquí o donde quiera, que después le explico», a otorgarle la vacante a la Srta. Lindbergh, en virtud de la sola resonancia de su nombre, asociado a un vuelo menos errático que el de la mosca, pero más frágil y aventurado.

Pero el juego literario no está totalmente libre de normas. Lo constriñen la presión de los modelos («Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges»), las dificultades económicas o su superación, que crean compromisos con conocidos y mecenas («A lo mejor sí»), la banalización del poeta como «entertainer» («El poeta al aire libre»), la degradación del juego mismo — actividad digna, que supone imaginación y talento creativo— al convertirse en manía, repetición de lo mismo o mera competencia regida por los caprichos del mercado. («Onís es asesino»).

Monterroso se atreve a conjurar estos fantasmas nombrándolos, es decir, convirtiéndolos en temas de sus textos. Tras la máscara del sarcasmo defiende su legítimo derecho a jugar su juego —la escritura— sin dejar de concederle a la contemporánea cultura de la imagen algunas de sus exigencias: la brevedad de los textos, la levedad del «instant art», que prevé la impaciencia del lector sometido al ajetreo de la vida urbana; la ambigüedad o indeterminación del referente, que autoriza no sólo la pluralidad de lecturas sino de usos de los textos, y la capacidad de éstos para funcionar diversamente, según lo desee el lector: como ficciones o como ensayos; como sátiras, como divertimentos

burlescos o como ironías encaminadas a la desestructuración de los estereotipos ligados a la praxis literaria.

Desde un punto de vista estrictamente estructural, sólo algunos de los textos de este volumen son cuentos (con estructura narrativa, donde se verifica al menos un cambio de estado perceptible como *acción*). Tales son «Movimiento perpetuo», «Homenaje a Masoch», «El informe *Endymion*», «Tú ve y dile a Sarabia...», «Bajo otros escombros», «El poeta al aire libre», «Rosa tierno». Todos, en cambio, participan de una común estrategia productiva, que se manifiesta en los desplazamientos temáticos, los quiebres de la estructura argumental y de la unidad de estilo, y que hemos designado con el nombre de su efecto en la lectura: *deceptividad*.

El cuento «Movimiento perpetuo», ambientado en Acapulco, con personajes típicos de la clase media acomodada de México, constituye un hipertexto edificado sobre el muy difundido y estereotipado macrotexto del folletín rosa, o sus transcodificaciones radiales y televisivas (la *soap opera*). El hipertexto se percibe como parodia de género y como *pastiche* de un estilo cuyos clisés, bien grabados en la conciencia cultural del lector, son frecuentemente desautomatizados por réplicas a cargo de la voz autorial, dirigidas al narrador, y por súbitos cambios de registro:

... (el whisky) tenía un sedante color ámbar. ¿Por qué sedante? No desde luego el color, sino porque era whisky, whisky con agua, que le haría olvidar que tenía que recordar algo. (p. 18)

Sobre la olvidadiza arena varios bañistas corrían enfrentando a la última luz del crepúsculo sus dulces pelos y sus cuerpos, ya más que tostados por varios días de audaz exposición a los rigores del astro rey. (p. 18)

La desgastada retórica del hipotexto coloca al artificio falsamente estetizante en el lugar del referente. Pero el comentario metadiscursivo, así como la introducción de un lexema brutalmente coloquial como «pelos», señalan la doble enunciación del discurso propia de la imitación satírica, donde el discurso del narrador queda expuesto como *cita* en función de la emergencia de una voz autorial que lo desconstruye con sus continuas acotaciones.

También la trama argumental del folletín rosa sufre en «Movimiento perpetuo» la distorsión paródica. La primera secuencia del cuento presenta a los tres personajes, una pareja Juan y Julia, y un amigo de ambos, Luis, en sus

vacaciones en Acapulco. La situación hace prever al lector un clásico triángulo amoroso, que no ocurre. La composición de la diégesis subraya el carácter deceptivo de la trama: en la primera secuencia, Luis se presenta como sujeto del enunciado, y focalizador principal, sugiriendo así su protagonismo; pero en la secuencia siguiente, es la perspectiva de Juan la que organiza el relato, con la narración retrospectiva del inicio de su relación con Julia. La construcción del personaje femenino invierte otro estereotipo: el de la «joven virgen seducida,» pues en este caso es ella quien seduce, incita y finalmente posee sin contemplaciones a Juan. La tercera secuencia, ambientada en el salón de baile «Guadalcanal», consiste en el relato anticipado de un hecho previsible a causa de su iteratividad: Julia, que es «siempre la misma» (mientras todo lo demás cambia), seducirá a un joven «nacional» ante los ojos de su marido, que fingirá no ver, para reiterar luego la consabida escena de celos y reconciliación matrimonial. La narración prospectiva espeja la retrospectiva; la recursividad modeliza el tiempo de la ficción como repetición perpetua y el espacio del cuento como círculo cerrado. El juego sadomasoquista en que los roles se alternan indefinidamente se perpetúa en el desenlace del cuento que es, en realidad, el primer gesto que actualiza ese ritual ya previsto, aún no cumplido esta vez, pero inminente: el joven nacional cae, una vez más, en la trampa de la seducción, sólo para permitir a la extraña pareja protagónica la renovación de la cíclica mascarada en que se cifra su relación.

El trabajo hipertextual consiste aquí en la paródica mezcla de estereotipos. El personaje de Julia sincretiza a la doncella virgen, la devoradora de hombres, la casada infiel y la esposa fiel hasta la muerte. Cada una de estas atribuciones abre un horizonte de expectativas que el texto se complace en burlar sucesivamente. Por ejemplo, lo que el lector espera es que al cabo del baile Julia abandone a su marido aparentemente alcoholizado y se vaya con el joven nacional, y no que todo consista en un juego o ritual necesario para amar al «único hombre que la había poseído y a quien jamás había engañado ni pensaba engañar jamás».

Como «Movimiento perpetuo», «Homenaje a Masoch» narra un acontecimiento no ocurrido, pero previsible por su iteratividad: un personaje «festeja» sus divorcios, primero con una parranda de amigos, después en la soledad de su piso de soltero, con la lectura del tercer capítulo del Epílogo de *Los hermanos Karamazov*. Este ritual de soledad recuperada incluye un vaso de ron y la tercera sinfonía de Brahms: toda una parafernalia de íntimo confort hacia el cual desplaza su negada autocompasión.

Ambos cuentos colocan en su centro las máscaras que el hombre contemporáneo usa, aun en la intimidad, para no asumir su realidad: sus necesidades, sus temores y debilidades. Y en ambos se narra, en potencial, no un hecho único y cumplido, sino la próxima representación de un acto consuetudinario: se narra el «libreto», no su actualización.

Otras piezas juegan en las fronteras del cuento con el ensayo, como «El paraíso» y «Cómo me deshice de quinientos libros». En esta última, un narrador omnisciente comienza a desarrollar, explotando el valor descriptivo de la narración iterativa, un cuadro ya convertido en tópico literario a partir de la narrativa del realismo crítico urbano: la rutina oficinesca. La primera frase del relato sugiere al lector la posibilidad de un cambio (real o aparente):

«En los últimos tiempos llegaba a su oficina un poco tarde, pero dentro de los límites según él tolerados por el sistema, que lo había puesto allí precisamente para que no trabajara, para que no estorbara, para que se presentara tarde, porque, como él reflexionaba, lo importante era no faltar, llegar, estar». (p. 115)

El horizonte de expectativas del lector, nutrido por toda una tradición en materia de relatos de oficina, repone las siguientes presuposiciones, entre otras:

a) «oficina» evoca un cuadro cognoscitivo formado por la experiencia vital del lector, al que se suma un cuadro intertextual generado por la lectura de cuentos, novelas, poemas, filmes, canciones populares. Como «texto virtual» o «historia condensada»^[56], este cuadro no solamente entraña un cronotopo o marco espacio-temporal con determinadas connotaciones ideológicas y evaluativas, sino también permite al lector realizar ciertas previsiones respecto del posible desarrollo de la historia.

b) El circunstancial «En los últimos tiempos» hace suponer un cambio de conducta del protagonista, tal vez motivado por el reconocimiento de algunos hechos, aquellos que el narrador refiere como «relato de palabras» («según él...») o como contenido de conciencia del protagonista («como él reflexionaba»).

Estos elementos funcionan como datos sobre los cuales el lector construye expectativas, la principal de las cuales consiste en que va a narrarse algo, y en segundo término, que la historia por narrar atañe al tópico «rutina oficinesca», con todas sus implicaciones ideológico-evaluativas: deshumanización, esterilización de toda potencialidad creativa, alienación, etc.

El texto alienta en su primera secuencia estas expectativas, reforzando los detalles ya estereotipados del cuadro evocado: el café, la seguridad y tranquilidad del protagonista al no ser requerido por ningún superior, la interminable espera del mediodía.

Podría decirse entonces, que toda esta primera parte de «El paraíso» se lee como imitación (seria)^[57] de una especie textual: el relato oficinesco puesto en vigencia por el realismo crítico en las décadas del '40 y el '50. Sin embargo, esta relación hipertextual cambia en virtud de sucesivos virajes del texto.

Primero, la transformación de la imagen del narrador, que de omnisciente y ajeno al mundo narrado pasa a narrador personal, que se dirige en segunda persona al protagonista y a través de éste al lector implícito, que comienza a ubicarse en el lugar del personaje.

Segundo, el cambio de tópico «rutina oficinesca» por «novela hispanoamericana-en tanto-tema-de-conversación» capaz de prestar cierto estatus o prestigio intelectual a quienes lo tratan, cambio abrupto que derriba de un solo golpe todas las previsiones del lector acerca de la historia posible.

Tercero, el cambio de imagen del protagonista, cuya máscara de funcionario público se quiebra para ceder paso a la de escritor, para quien el tema de conversación «literatura hispanoamericana» no es ya adorno personal sino obligación y necesidad. Ambas máscaras, irónicamente, convergen, pues el escritor se presenta como «funcionario del sistema».

Cuarto, a partir de este cambio de máscara —si bien aparente— se produce también un cambio en el texto, que ya no se deja leer como «imitación seria» del relato oficinesco, sino como su parodia, pues sin alterar el «libreto» de la rutina, se ha introducido un nuevo tema, el del «escritor latinoamericano», con toda la mitología que lo rodea, los «monstruos sagrados» de lectura obligatoria consagrados como modelos, la incuestionable autoridad del escritor para hablar de literatura, etc.

Quinto, la historia posible se ve entonces reemplazada por una historia escribible: la (vergonzosa) inversión del mito del intelectual latinoamericano, sustituido por este ser limitado que se aburre con «esos largos novelones a veces enredados deliberadamente por los autores sólo para mostrar que conocen la técnica» (p. 117) y 475 que no puede leer *Paradiso* sin sentirse súbitamente acuciado por toda suerte de impulsos triviales.

Por otra parte, en este punto ya no sabemos si el texto leído es un cuento (narración de lo particular, estructura centrípeta) o una suerte de ensayo satírico acerca de la literatura como actividad superflua. «Dejar de ser mono»,

texto fronterizo entre el minicuento y el comentario sarcástico, retoma el mismo tema.

Muchos de los textos de *Movimiento perpetuo* se vuelven hacia la literatura para devolver su imagen deformada por la caricatura. La ironía se dirige hacia ese espacio altamente ritualizado y falsamente solemne en donde la ha colocado una cultura eminentemente logocéntrica. En cambio, Monterroso propone aquí una literatura desplazada, como todo juego, del centro de la escena y tan heterogénea como la vida misma.

LAS METAMORFOSIS DE AUGUSTO MONTERROSO

por FREJA CERVANTES^[58]

DESCUBRÍ a Augusto Monterroso en el librero de casa, bueno, para ser más exacta, uno de sus libros y no sé por qué extraña razón me gustaba creer que este escritor guatemalteco y mexicano, bajito y socarrón era leído por todos. Pero como muchas otras cosas que después comprobé en el heterogéneo mundo, su libro, como todo lo que logra fijarse en letra impresa bajo su autoría, *La Oveja negra y demás fábulas*, no era tan popular como yo suponía, a pesar de sus contadas páginas y el ligero espesor del volumen, que lejos de desalentar su lectura, podía invitar a la más ociosa de las perezas, pues su humor que conmueve a cualquiera, es también el dolor de ser humano de donde se esconde el llanto.

Para mi ingenua sorpresa tendría que pasar cierto tiempo con su dosis de malicia y desengaño, para advertir que bajo la piel de oveja de la obra monterrosina, se esconde la avidez de un licántropo acechando a su presa, el lector, por supuesto, que una vez seducido es incapaz de librarse de su encanto, iniciándose en un movimiento perpetuo alrededor de las obsesiones e incertidumbres, de las transgresiones y renovaciones de la palabra en magia de lenguaje literario, que el escritor Monterroso deposita en su lector, reconvirtiéndole en un viajero sin retorno al centro de la fábula.

Pero he querido reservar estas líneas al ensayista Monterroso, al escritor que reflexiona de cuánto esté a su alcance y, para ello, se me perdonará si abuso de la primera persona, en honor a Augusto Monterroso y su gusto por el género ensayístico, que más de una tarde le debo por aquello de perder el tiempo pensando. En fin, que como la mosca, se ve claramente que aún no logró detenerme en el entramado del ensayo monterrosino, pues si todavía es

posible descubrir algo, sorprende cómo el ensayista Monterroso piensa el ensayo.

Sin olvidar los sabios preceptos de Eduardo Torres, viene a cuento memoriar sobre los orígenes del ensayo, al menos recordar a uno de los ensayistas más «releídos» por Augusto Monterroso, Montaigne, de quien Ezequiel Martínez Estrada ha dicho que es con este autor que el ensayo alcanza su estado de «perfección», pues sobre la flexibilidad del género es posible advertirla con anterioridad en las epístolas de Horacio y Cicerón; y sobre su autonomía de discurso enumera a Apuleyo, Petronio y Luciano como los antecesores. Pero será con el pensador francés donde el ensayo refina sus características típicas, su condición «holgada y libre de reglas para la expresión natural del pensamiento y de la emoción».

En cuanto a la heterogeneidad de discursos que conforman el cuerpo del ensayo como el aforismo, el panfleto, el panegírico, etcétera, las diversas formas de exposición que el ensayo adopta lo liberan de una sola forma para manifestarse en la o las más convenientes según los laberintos de la reflexión. De ahí que sea posible afirmar como lo hizo un escritor francés del siglo antepasado, que en cada una de las frases del ensayo, podía estar el principio y el final, y sobre quien le escribe afirmaba que éste sólo podía saber lo que estaba diciendo mas no lo que iba a decir.

Ahora, si entre la condición sucedánea de la escritura del ensayo y su diversidad formal existe más que una relación lógica de causa y efecto, entonces es posible imaginar una correspondencia del qué en el discurso con sus manifestaciones, y su expresión atiende a su ser inacabable de relato, por ello, en el ensayo todo está por decirse o si se prefiere nada está dicho aún, es más, no hay principio sin pretexto que sea premisa o punto de partida de la idea por desarrollar. De ahí que el ensayo no sea pretencioso en agotar la totalidad de un tema.

Así, se ha de coincidir en que la gama de temas es limitada, incluso para algunos autores demasiado restringida, como Monterroso que afirma en alguna de sus entrevistas que sólo son tres: «el amor, la muerte y las moscas», pero a este limitado número de temas corresponde una ilimitada búsqueda de sentido, que a pesar de su timidez, irremediablemente Monterroso continúa agotando en notas azarosas que logran salvarse y conformar un libro.

Así, el ensayo resulta un género bondadoso, porque en esencia goza de la libertad de elección y de la singularidad de la experiencia, de ahí que sea apreciable su belleza y admisibles sus contradicciones y ambigüedades, de hecho, son estas fisuras del discurso fuente inagotable donde brota la

posibilidad de continuar otro relato, ese espacio entre la tinta de las letras, que los cabalistas identifican como el blanco principio para la interpretación.

Pero el ensayo es una reflexión sobre la vida que «no pretende juzgar, ni enseñar, ni establecer, ni fijar maldita la cosa»; para Monterroso, la condición del ensayo, la cual lleva por título uno de sus libros, es la de estar en «movimiento perpetuo», en constante metamorfosis, para abreviar, el género ensayístico es como el camaleón de los géneros, y en Monterroso el ensayo se extiende a todos sus libros, desde su «intento» de novela *Lo demás es silencio (La vida y obra de Eduardo Torres)* hasta su último libro de ensayos *La vaca*, porque a lo largo de su breve obra el ensayo se introduce ya en forma de fábula, ya de cuento, ya de diario, ya disfrazado de sí mismo.

Otra gran característica del ensayo monterrosino es la fragmentariedad de su materia, su sustancia asalta sin previo aviso, aparece en el evento fortuito cuando se anuncia en idea, como sus queridas moscas que revolotean de tiempo en tiempo, y cuando atrapa alguna puede ser que le amarre un hilo a sus patitas para describir su trayectoria, como quien piensa divagando. También puede ser que alguno de los cuentos de Monterroso se disfrace de diario, entrevista o simplemente de ensayo.

Y el ensayo como la vida misma, según la preceptiva de Martínez Estrada, se articula en relato gracias a su fragmentariedad, esta condición desordenada en que se presentan las ideas, las hace susceptibles de ser estructuradas, así la vida sólo: «Es posible reconstruirla, según los fragmentos, en muchas formas, porque tolera todas las posibilidades de articulación». Así, el ensayo por su materia ideal incita a la multiplicidad de formas que consiga articularlo para infundirle nueva vida.

Para evitar confusiones, cabe aclarar que Monterroso es un autor clásico, no sólo en el sentido canónico de su obra, sino ante todo por su formación, de ahí la destreza y maestría de su oficio, pues cuando transgrede las «reglas clásicas», para reinventar e innovar los géneros lo hace con conciencia de causa. Quizás por ello, Monterroso no puede fijarse en un solo género, su capacidad verbal le impide acotarse y le impulsa a revivirlos todos, y esta fluidez podría asegurar que no sólo se debe a su conocimiento sobre ellos, si no al humor con que los enfrenta. Jorge von Ziegler apunta acertadamente sobre las heterogéneas ideas de Monterroso a propósito de los géneros, si se piensa en los títulos que ha asignado a sus libros.

El humor paródico, la sátira e ironía de la obra monterrosina ha dado suficiente para escribir sendos libros, artículos y entrevistas en publicaciones periódicas, críticos y escritores se han dado a esta tarea y seguramente falta

mucho por decir aún, sólo me resta decir aquí sobre su «humano humor», que es el elemento volátil de su escritura, la condición esencial para iniciarse en la brevedad de su obra, esa «rapidez» para condensar que un escritor italiano esbozó en su obra inconclusa como una de las propuestas literarias para este el milenio que ha comenzado.

Alguna vez leí en una cuarta de forros sobre los riesgos críticos que implica estudiar la obra de Augusto Monterroso, pues en ella el Mal y el Bien dialogan; la vida en común y el paraíso son el bálsamo para el Espejo que al fin puede dormir sin reflejar; la sátira del Mono y el relativismo de la Jirafa inspiran al escultor de la estatua erigida en honor de la Oveja, y la Mosca fue Águila y el Águila Búho, quien finalmente encontró al editor que le publicara sus pensamientos para salvar a la Humanidad; y mientras Monterroso lee y escribe, y el crítico reinterpreta, una nueva literatura se vislumbra, si bien con recelo en estos tiempos, no por ello sin pretender cierta autenticidad y con sabor original, como el de la Rana.

AUGUSTO MONTERROSO Y LA IMAGINACIÓN LITERARIA

AUGUSTO MONTERROSO (1921-2003); guatemalteco; autor de microcuentos y novelas. Un hormiguero de imaginación que rompe el cerco de las evidencias para penetrar iluminándolas en la vida de los animales. Sus fábulas adquieren resonancia rápida y una ironía devastadora que se orienta al humor gris. Se ha dicho con razón que es uno de los ejemplos más radicales de la imaginación literaria en lengua española.

Sus novelas *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, *La vaca*, *La letra e*, *Lo demás es silencio*, *La oveja negra*, entre otras, revelan un estilo escrutador y sucinto donde las palabras y frases, los conflictos y desenlaces y sus personajes son pruebas de exploraciones sociales llenas de temperaturas individuales y retos, cuyos contornos producen efectos discernibles de originalidad refrescante y comprimidas narraciones con rasgos conceptualistas.

En *La oveja negra*, Monterroso mueve a sus personajes que son animales y actúan con profundidad y contrastes proyectados con claridad lingüística y luz generosa: el león pusilánime pero amenazante, el conejo que «advierde» y conoce su propia fuerza, frente al león. El mono experto, conocedor de la naturaleza humana; es crítico y se da cuenta de los defectos humanos y de los Animales; decide renunciar después de enterarse de «las debilidades» y no encontró contra quién dirigir sus baterías; pues todos estaban de amigos y compartían su mesa.

La felicidad de la mosca que soñara ser águila, ofrece el esfuerzo gaseoso del cielo enrollado de alturas; la fe abandonada del hombre divisa las montañas en su sitio; Penélope y Ulises vendados por tejidos arden a hurtadillas; la estatua de la oveja negra se encabrita entre ejercicios escultóricos; el sabio que tomó el poder, se expone; el espejo que no podía dormir se encierra entre burlas y miradas repartidas; el búho ocupado analiza las maldades del león; la debilidad de la hormiga; el comportamiento de la mosca, de la hiena, el ternero, la boa.

Así trabajan los camaleones de color milagroso, los religiosos, las jirafas, el beso del rayo, el sueño de la rana, el maestro Pígalión comprueba la ingratitud de sus alumnos. El bien detrás del mal y sus complicaciones tienen ojos humeantes. El filósofo ecléctico explica por qué se muerden las colas los perros, se anuncia el cantar de los grillos; en fin, las fábulas posibilitan acción deliberada para conseguir algo. Siempre el pensamiento con impulsos; estímulos y reflexiones habla con la naturaleza valiéndose del lenguaje susceptible de interpretaciones.

Los filósofos, ancianos, cuervos, sirenas, zorros están cargados de significados, reacciones, consecuencias, aprendizajes que van enriqueciéndose de diferencias entre la vida humana y la de los animales. El entendimiento nos libera de los sometimientos serviles; pero las necesidades de la vida obligan a una disciplina de pensamiento fundamental, donde la fábula con los más refinados artificios ofrece una vida razonablemente libre de malestares.

Condensación artística

La narración breve y aleccionadora contiene aire moralizador. Establece trascendencia de hechos hacia personas, objetos, fenómenos en calidad de potencialidad activo; cuyas irrealidades llegan a una superficie real para ajustarse a lo práctico-conceptual revelando el secreto del valor colectivo.

En pocas líneas, Monterroso engloba forma-imagen-símbolo-mensaje, produciéndose la unidad artística. Por ejemplo; en su obra «El rayo que cayó dos veces en un mismo sitio», dice: «hubo una vez un rayo que cayó dos veces en el mismo sitio, pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que no era necesario, y se deprimió mucho». Cuánta interpretación podemos determinar filtrando factores y relaciones. Cuánto movimiento y efectos existen en la «Oveja negra», al ajustarse la contemplación crítica y creadora, el tiempo y el espacio que dan un apetito

posesivo y conciencia de elementos e irrealidades para consolidar la enseñanza. El autor dice: «en un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra. Fue fusilada. Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque. Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura».

Augusto Monterroso es artista en la condensación literaria. Influyeron en sus inquietudes los autores clásicos y ha sido reconocido por escritores contemporáneos: Isaac Asimov, Carlos Fuentes, Ítalo Calvino, Irving Howe. El potencial activo de Monterroso, imprime prosa proyectiva, lenguaje rápido que mueve, informa y emociona al lector debido al conocimiento de vidas y objetos.

Hace unidad entre el símbolo y el sentido, la exploración y el lenguaje, el mundo y la estructuración de hechos interrelacionados y esquemas dinámicos.

Con relación a estas reflexiones, Monterroso en «Las dos colas o el filósofo ecléctico», niños, jóvenes y adultos, miraban al perro dando vueltas por morderse la cola, entonces preguntaron al filósofo si aquello podría significar un funesto presagio. El filósofo contestó que «al morderse la cola el perro trataba tan sólo de quitarse las Pulgas».

Premios

Augusto Monterroso ha alcanzado algunos premios por sus obras sugestivas y profundas: «Xavier Villaurrutia», Juan Rulfo, el Premio Nacional de Literatura Miguel A, Asturias. Fue galardonado con la condecoración del «Águila Azteca» por el gobierno mexicano. El escritor Juan Villoro dice que «Monterroso es un estilista preciso, un escritor movedizo que cultiva muy diversos géneros, incluidos los indefinidos y anécdotas divertidas con hondas moralejas». En el año 2000 obtuvo el Premio Príncipe de Asturias.

Valor narrativo

Monterroso crea personajes de gran belleza. Su narrativa es lumínica fortaleza, trasciende por la palabra, las lecciones dadas en cláusulas brevísimas, donde queda la manera de ironizar y satirizar, inclusive escuchando el diálogo de los animales, de piedras y fuentes.

Monterroso crea la ironía con afectos que desarman simplídicamente las circunstancias. Sus microcuentos, grávidos de didactismo voltean las defensas lógicas en proporciones inquietantes de aire alegre e hipérboles y alusiones de la penetrante vida común.

Es un maestro del relato por su excitación física o sensorial que distrae la atención y la enriquece, cuando la ironía alcanza seguridad, repetición y humorismo. Por esto se ha manifestado que Monterroso le ha devuelto a la fábula su gracia y mordacidad en las letras españolas contemporáneas.

El autor maneja el pensamiento con significados y sugerencias aleccionadoras; es maestro en el uso de la elipsis literaria, baste recordar su siguiente cuento «El Dinosaurio», que expresa: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

En sus obras, Monterroso, demuestra estilo constructivo, lenguaje conciso y una gracia que convida a reflexionar en los pequeños y grandes trances de la vida. Revela sentencias orientadoras de auroras nuevas para alumbrar a todos pensando en el mundo de hoy, cuya narrativa significa cooperación, solidaridad y estímulo a la curiosidad intelectual.

OSWALDO RIVERA V.

«QUISE SER ESCRITOR DESPUÉS DE LEER A CLARÍN»

El cuento, ese género con mucha raigambre en América Latina, tiene en Augusto Monterroso a su maestro indiscutible. El escritor, nacido en Honduras hace 78 años, con nacionalidad guatemalteca y exiliado en México (su peripecia vital es todo un relato) nos sorprende ahora con un libro de veinte ensayos en los que expresa la emoción que le provoca el contacto diario con la literatura.

EN *LA VACA* (Alfaguara) Monterroso explica que hubo un *Aleph* anterior al de Borges, cuenta las dificultades de Virginia Woolf para expresarse en francés, presenta a Juan Carlos Onetti extasiado ante un bebé y habla de cómo Julian Barnes durmió toda la noche agarrado al libro que incluía su primer cuento. Parte de anécdotas ajenas —a veces propias— para transmitirnos sus pasiones de lector. A primera vista, se diría que Monterroso ha escrito veinte cuentos sobre libros y escritores. «Es posible —responde con aire indeciso— porque a mí me gustan los textos misceláneos. Pero, desde luego, no ha sido mi intención hacer cuentos. He querido que fueran ensayos, sí, aunque bastante personales. Están muy alejados del ensayo académico, que tiene por esencia demostrar algo, cuando, desde Montaigne a nuestros días, el ensayo huye de demostrar nada. Se ha convertido, simplemente, en una colección de opiniones. Lo que yo hago en este libro es hablar de la vida y de la literatura. Sin más».

La metamorfosis del dinosaurio

El título *La vaca* puede inducir a error a sus lectores. No son historias protagonizadas por esos animales. Aunque también. «Puesto que encontramos algunas muy ilustres en el mundo literario. Está la de Maiakovski, que protestaba y tiraba coces contra el ferrocarril, pero hay una por la que siento especial cariño. Es la que aparece en *Adiós, cordera* de Leopoldo Alas, *Clarín*; uno de los cuentos más conmovedores que se han escrito en español. Su lectura, hace muchos años, fue determinante para que me dedicara a este oficio. *Clarín* era un autor estupendo, aunque Carlos Martínez Rivas se haya metido mucho con él porque escribió artículos contra la poesía de Rubén Darío. Quizá fue mal comprendido en su época».

Augusto Monterroso firmó uno de los cuentos más breves de la historia de la literatura. El que dice: «Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Ese relato de una sola línea ha dado lugar, sin embargo, a comentarios críticos que llenan páginas enteras. Y tanto fue el cántaro a la fuente que circulan por ahí versiones apócrifas. Monterroso dedica un apartado de *La vaca* a esas confusiones. «Mi amigo Mario Vargas Llosa lo ha transcrito de este modo: *Cuando despertó, el unicornio todavía estaba allí*; Carlos Fuentes, al que también me une una buena amistad, lo vuelve cocodrilo; otros han dicho: ... *el dragón estaba allí*; se han referido al *rinoceronte*, al *hipopótamo*... Yo todo esto lo relaciono con Gregor Mendel, que por algo se ocupó de la transformación de los seres vivos».

El cuento debe emocionar

Augusto Monterroso ha aprovechado su visita a España para impartir en la Casa de América de Madrid un taller literario sobre el cuento: «Era para jóvenes escritores, pero he huido de darles consejos, porque cada relato tiene sus propias reglas. Ahora bien, les he dejado claro que el cuento debe ser un objeto literario artístico. Con valores suficientes para ser leído muchas veces; como si fuera un poema. Hasta no hace mucho, se encontraba sujeto a unas normas absurdas: debía producir, no ya emoción, sino sorpresa. Como si fuera un juego, en el que el autor le dijera al lector: “Lo que tú pensabas que era así, no es de esa forma, sino como yo te descubro ahora”. Y el lector caía desmayado. Pero, después de esa sorpresa, no tenía sentido embarcarse otra vez en la lectura. Ese texto no servía. A partir de Poe y de Chejov, el cuento

ya no tiende a sorprender a nadie, sino a conmover al lector desde la primera línea».

En la carrera literaria de Augusto Monterroso se distingue una etapa en la que todo cuanto escribe gira alrededor de las moscas. Esos insectos aparecen en sus relatos como encarnación del mal. Ahora abre el periodo de las vacas que «al fin y al cabo, están relacionadas con las moscas». Y, ya que los cuentos de este autor son un bestiario en el que habitan criaturas fantásticas y reales, le preguntan muchas veces con cuál se identifica: «Me dicen que soy un animal literario, pero no he encontrado al animal que represente a los escritores. Si la pregunta va en serio, yo creo que me gustaría ser mosca. Digo lo de en serio, porque un periodista me preguntó —no sé por qué— si me gustaría ser misil. A mí, aquello me parecía demasiada cosa, y dije que me conformaba con ser un cohete de feria. ¿Para andar, así, entre las piernas de las señoras? —me replicó— y yo le dije que obviamente...»

JUAN CARLOS SORIANO

Madrid

POR SU PERSONAL Y UNIVERSAL OBRA, GANA MONTERROSO EL «JUAN RULFO»

EL ESCRITOR guatemalteco nacido en Honduras, Augusto Monterroso (1921), es el ganador del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo, que en su sexta emisión consta de cien mil dólares y un homenaje que recibirá en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) del 30 de noviembre al 8 de diciembre próximos.

El autor de *Movimiento perpetuo* recibió la noticia el sábado por voz del académico José Luis Martínez, miembro del jurado que integraron ocho críticos y la galardonada anterior.

Entre 64 candidatos de 18 países, los jueces destacaron la calidad de la obra monterrosiana que, en un continente donde se tiende a identificar el valor literario con el de profusas construcciones poéticas o narrativas, «ha buscado en la concisión y la gracia los instrumentos de una propuesta que sabe recrear lo literario desde una perspectiva a la vez personal y universal».

Al leer el acta de premiación, el crítico argentino Saúl Yurkievich indicó que la recreación en manos de Monterroso «lo es también de la historia latinoamericana que describe con perspicacia humorística abriendo paso a la distancia crítica tan necesaria en un continente como el nuestro: reescritura de nuestra historia y de la historia literaria pues en la obra de Monterroso se da una incesante reinterpretación de la tradición clásica a la luz de la cultura y de la historia latinoamericanas».

Subrayó que el diálogo del pasado con el presente, abierto al porvenir que establece el autor de *Los buscadores de oro* dota a su labor de un «poder de fabulación siempre inteligente. Reconocemos, además, la impronta renovadora de esta obra en nuestras letras recientes. Su afición a la prosa breve no le ha impedido desplegar una rara facultad de experimentación que concilia el riesgo y la perfección, condiciones imprescindibles de la gran literatura moderna».

Junto a Yurkievich, fueron siete los críticos literarios que sesionaron entre el jueves y sábado anteriores en la ciudad de Guadalajara: John Bruce Novoa (Estados Unidos), Gustavo Guerrero (Venezuela), José Luis Martínez (México), Jorge Ruffinelli (Uruguay), Adolfo Castañón (México), John King (Inglaterra) y Amos Segala (Italia), casi todos presentes en la rueda de prensa efectuada ayer en las instalaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA). A ellos se sumó como jurado la escritora brasileña Nélide Piñón, ganadora del Juan Rulfo 1995 y quien por cuestiones familiares no viajó a México a emitir su fallo pero lo hizo en cambio por vía telefónica.

Presente en el acto informativo, el uruguayo Jorge Ruffinelli rescató el «respeto, amor y uso magistral» de la lengua castellana siempre evidentes en el autor de *Lo demás es silencio* y *La palabra mágica*. Comentó que por cuatro décadas él ha hecho de México no su segunda, sino su primera patria y hogar, convirtiéndose en uno de sus hijos adoptivos más entrañables.

Posteriormente, Ruffinelli —ensayista especializado en la obra de Juan Rulfo— relató la ocasión en que éste le pidió lo acompañase a la boda de Augusto Monterroso con Bárbara Jacobs, y se sirvió del «acto simbólico» para establecer el punto de encuentro de ambos creadores en una narrativa «sin inflación y sin voluntarismo» y en ese escribir «lo menos posible y lo más necesario».

En el marco de la rueda de prensa, encabezada por Rafael Tovar y de Teresa —presidente del CNCA— y Raúl Padilla —presidente ejecutivo del Premio— se comentó la información periodística de *Excélsior* en el sentido que algunos miembros del jurado «se inclinaban» por el escritor Fernando del Paso como ganador, dada su condición débil de salud. Adolfo Castañón respondió tajante que el artículo pertenece a una categoría muy profusa en el México actual: la cultura del rumor, que debería ser desechada, en tanto reconoció la labor de cada jurado por la «vivacidad» e «inteligencia» con que defendieron a sus candidatos.

Otro cuestionamiento al presidium giró en torno de la inexistencia de «más» mexicanos premiados con el Rulfo. Yurkievich señaló al respecto:

«No nos sentimos obligados a privilegiar a escritores del país que nos acoge. Se nos ha dado la mayor libertad de elección, las posibilidades están abiertas y todos los nombres han desfilado.

»Las deliberaciones son arduas y luego de sopesar orígenes, áreas, lenguas y calidad personal de la obra llegamos a la elección de uno solo. Pero para tranquilidad de los que piensan en la importancia de las reivindicaciones nacionales, diremos que los mexicanos estuvieron muy presentes, hasta el final», respondió con ironía el crítico de poesía.

Sobre el punto, Rafael Tovar recalcó que con el premio a Monterroso «los mexicanos nos debemos sentir orgullosos» porque el hacedor de *La oveja negra y demás fábulas* vive en México desde 1944 y aquí se ha formado culturalmente para enriquecer el universo literario nacional y universal.

Adolfo Castañón coincidió en que se premia, en efecto, la condición del escritor que ha tomado a México como «patria electiva» y su decisión por esta ciudad como una de las metrópolis más ricas de la cultura latinoamericana contemporánea.

Respecto a la escritura del dibujante en *Esa fauna*, Castañón recordó la frase de Calvino en la que reconoce la concisión de Monterroso «como paradigma de la literatura moderna» y de los valores que un escritor puede fraguar para hacer llegar a la otra orilla los componentes de la tradición crítica en nuestros días.

Por la tarde, en la comida privada que el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ofrece cada año a algunos intelectuales y al jurado que delibera el Juan Rulfo, estuvo presente Augusto Monterroso, cumpliendo por primera vez el coincidente sitio de invitado y galardonado. Otros presentes fueron Vicente Rojo, Juan Bañuelos, Salvador Elizondo, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis y, por supuesto, la narradora Bárbara Jacobs, esposa de Monterroso, entre unos 50 comensales.

Como se recordará, el primer premio Juan Rulfo se otorgó en 1991 al poeta chileno Nicanor Parra (qepd); le siguió el prosista mexicano Juan José Arreola, en 1992; un año después recayó en el poeta cubano Eliseo Diego (qepd); en 1994 tocó al narrador peruano Julio Ramón Ribeyro (qepd) y en el 95 fue para la citada autora en lengua portuguesa, Nélide Piñón.

El reconocimiento está avalado por catorce instituciones públicas y privadas: CNCA, Universidad de Guadalajara, gobierno del estado de Jalisco, Fondo de Cultura Económica, Petróleos Mexicanos, Bancomer, Bancomext, Banca Promex, Lotería Nacional, Grupo Continental, Embotelladora AGA, PIPSA, el H. Ayuntamiento de Guadalajara y Banamex.

Cada institución aporta 15 mil dólares anuales o bianuales para dar sustento financiero a esta empresa, determinada por la crisis. A decir de Raúl Padilla, a futuro se conformará con Bancomext y otros socios un plan con el fin de armar un monto principal para que el premio se entregue con los intereses.

Se buscará conjuntar un depósito de dos millones de dólares para no poner en riesgo la entrega del premio cuando está supeditado, como hasta ahora, a las aportaciones anuales que cada institución otorga.

ANGÉLICA ABELLEYRA

AL FILO del primer día de julio, Augusto Monterroso contesta por el hilo del teléfono: es él el ganador del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe:

«Por dos razones me complace muchísimo y me alegra: una, por el premio de que se trata; es un premio muy apreciado en América Latina, en España y en todo nuestro ámbito del idioma español. Y me emociona mucho también porque fui muy amigo de Juan Rulfo, fuimos amigos muy cercanos, muy fraternales y esto es como si estuviera compartiendo este premio con él».

Le preguntamos acerca de la savia común que corre por los vasos comunicantes, por la concisión, claridad, economía de medios, la vasta parquedad de los textos de Juan Rulfo y los de Augusto Monterroso:

«Juan era también un hombre que cuidaba enormemente sus textos. Fue sumamente sobrio para publicar, y yo lo quise imitar en eso pero nunca pude conformarme, es decir llegar a esos extremos tan grandes de publicar dos libros centrales. Entiendo que eso puede ser, pero la calidad de Juan Rulfo es muy superior y en esa contención para publicar y en esa calidad me hubiera gustado poder imitarlo mucho más. Desde luego que no me puedo comparar con Juan Rulfo, simplemente veo esta restricción para publicar mucho, yo también he perseguido eso, pero no me considero a la altura de Juan Rulfo».

Un premio de tal calibre, considera el autor de *Lo demás es silencio*, no es un reconocimiento tardío: «las cosas llegan cuando tienen que llegar, y estoy contento. No espero nunca estos premios, en el sentido de que no voy detrás de ellos; entonces, como hay una espontaneidad en todo esto que está sucediendo, pues siento y digo: qué bien».

Agrega quien es uno de los grandes escritores en idioma español:

«Quiero manifestar mi agradecimiento a los jurados, estoy muy agradecido a ellos y a todos los que intervienen en la concesión de este premio, que es de un ámbito muy apreciado».

PABLO ESPINOSA

La Jornada. UNAM. México. 2-julio-1996

LA DE MONTERROSO, EXTRAÑA LITERATURA QUE SE LEE RÁPIDO

ENTRE las esculturas bronceas de su tocayo Auguste Rodin, Tito Monterroso levantó los brazos y entrelazó las manos arriba de su cabeza para agradecer los aplausos por su coincidente y doble estreno: ganador del Premio de Literatura Juan Rulfo y responsable de una nueva publicación que reúne en un solo tomo la totalidad de sus cuentos, fábulas y su única novela.

Desde las 19:00 horas había visto desfilar a sus amigos en las salas del Museo Soumaya de Plaza Loreto, y sólo 40 minutos después de saludos y abrazos se situó en la pequeña sala improvisada para escuchar los comentarios en torno de *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, volumen lanzado en México por Alfaguara y que en la velada fue rebautizado como el libro «tripartito» donde revela las formas en que la estupidez ejerce sus juegos e inventa uno de los personajes más entrañables de nuestra literatura: ese Eduardo Torres que todos llevamos dentro.

El jueves por la noche acompañaron a Augusto Monterroso los escritores Guillermo Sheridan, Bernardo Ruiz, Álvaro Uribe y Sealtiel Alatríste como presentadores, y un buen número de artistas de la pluma y el pincel que desde las sillas traseras escucharon las frases del acalorado Premio Rulfo que pedía «no estar muy solemnes» en la velada y hacer parecer como naturales las «vacilaciones e inmodestias» que ensayaron el día anterior.

Sheridan tomó primero el micrófono para leer tres cuartillas y celebrar la «extraña literatura» del festejado que no resulta breve sino que «se lee

rápido». Y recordó las palabras de Luis Cardoza y Aragón para definir a su paisano guatemalteco: «Miel de Tigre», para Sheridan el más afortunado y económico ejercicio crítico sobre el autor del que ahora se reúnen sus *Obras completas (y otros cuentos)*, *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, *La Oveja negra* y *demás fábulas y lo demás es silencio*.

Añadió Sheridan que la descripción de Cardoza —contenida en el Diario del poeta y que Monterroso desconocía— es similar a la de Sergio Pitol en torno del hacedor de fábulas «delicadísimas y atroces» en las que lo bien hecho se refleja en la «prosa parca hecha con escrúpulo de diamantista». Concluyó que, en días como los nuestros donde la literatura toma visos de epidemia asumida como exceso, la de Monterroso es rara miel discreta entre los fulgores empalagosos de la dulcería.

Con algunos comentarios del celebrado autor sobre la felicidad, la ridiculez humana y el retraimiento que recordó de pronto, Bernardo Ruiz destacó «la luz en la escritura» de aquel «tímido cada vez más afable». Luego Álvaro Uribe planteó varias preguntas a su maestro sobre quiénes fueron sus tutores en la enseñanza y su ejercicio de los géneros literarios.

Con humor, el *chapín* —con 40 años en México— respondió que si bien de adolescente tuvo un maestro que le enseñó a leer de cerámica griega y la poesía de Delille, los demás que le han enseñado «están muertos y son portátiles». Sobre la variedad de géneros que maneja —ensayo, cuento, crítica literaria, novela— dijo: «No sé mucho de definiciones en literatura y ando brincando de un género a otro porque no manejo ninguno». Más en serio, finalizó que su temor a convertirse en «repetidor de formas» le ha hecho caminar diversos senderos. La sesión de apapachos verbales remató con los apretones cuidadosos de mano y espalda entre las piezas de bronce del Auguste Rodin.

ANGÉLICA ABELLEYRA
La Jornada, 6-julio-1996

RECIBE AUGUSTO MONTERROSO LA MEDALLA QUETZAL DE JADE MAYA

UN QUETZAL que no vuela en libertad, muere. A veces, se convierte en jade y viaja hasta el exilio de sus compatriotas guatemaltecos, para homenajear su talento. El Quetzal de Jade Maya, que sólo «en ocasiones especialísimas» otorga la Asociación de Periodistas de Guatemala (APG), llegó a México para reconocer al escritor Augusto Monterroso.

Es el quinto quetzal que nace en tierra centroamericana en busca de una personalidad que, «por su creatividad y su obra, prestigie a Guatemala».

En 1968, cuando se creó la presea, el ave fue a París, hasta el entonces recién nombrado Premio Nobel de Literatura, Miguel Ángel Asturias. Después visitó en dos ocasiones México: al ensayista Luis Cardoza y Aragón y al pintor Carlos Mérida. El cuarto trofeo se entregó en Guatemala al presidente de ese país durante 1945, Juan José Arévalo.

La joya, tallada en la ciudad de Antigua, es hecha de las entrañas jadeítas de la Sierra de las Minas —lugar donde comenzó la guerrilla de Guatemala—; tres tonos de verde conforman su pétreo plumaje y su pecho luce herido con la roja sangre del héroe indígena Tecun Uman.

La figura del ave representa para el pueblo guatemalteco la libertad y la lucha contra las prisiones; es también el símbolo que adorna su bandera.

La Asociación de Periodistas de Guatemala fue fundada el 10 de abril de 1947. Son ya 50 años «de duras batallas contra el poder público, el fascismo, el oscurantismo y las dictaduras abiertas que no han dejado progresar al país.

En Guatemala, al periodista se le paga o se le pega; la APG es líder en la lucha contra esa hegemonía», señalaron representantes de la asociación de comunicadores. En ese sentido, «el contar con compatriotas destacados — entre ellos dos premios Nobel, Asturias en 1967, y Rigoberta Menchú, en 1992—, compensa nuestras carencias», explicó Víctor de León, periodista guatemalteco, en texto leído por José Luis Perdomo durante la ceremonia de entrega del trofeo la tarde del pasado jueves. Es la segunda distinción que su país le hace a Tito Monterroso (Honduras, 1921) en poco más de un año: en 1995 fue nombrado doctor *Honoris causa* por la Universidad de San Carlos, de Guatemala.

En el Centro Cultural Isidro Fabela, frente al altar adornado por conchas nácar y platos de Talavera, la directora de la agencia de noticias Xerigua, Iliana Alamilla, dio un abrazo al autor de *La palabra mágica*, como símbolo del cariño que le tienen sus paisanos. Luego concluyó el acto y el quetzal no llegó, arribó tarde a la ciudad de México.

El narrador homenajeado, todo él de verde plumaje (chaleco y saco olivo), bromeó al escuchar el paso de los aviones: «allí viene volando el Quetzal».

Y cuando llegó su turno al micrófono, dejó sus gafas de lado y explicó:

«Soy un escritor de cosas breves, es una dicha para el auditorio. Pero hoy, me hubiera gustado escribir algo largo, larguísimo, lo suficiente para que los amigos que vienen volando aterricen y lleguen acá».

Pero lo que tarde llega se disfruta más, y así lo confirmó el cuentista cuando confesó que el lenguaje claro y sintético de su narrativa se debe a un minucioso trabajo:

«Mi anhelo ha sido escribir para los periódicos, pero cuando trato de hacer un artículo de actualidad, le doy tantas vueltas y demoro tanto en resolver problemas de forma y estilo que, cuando por fin escribo, la actualidad se ha convertido en historia».

La Asociación de Periodistas de Guatemala (APG) entrega también el trofeo Monja Blanca al artista más destacado de su país.

La premiación al escritor Augusto Monterroso forma parte de los eventos organizados con motivo de la celebración del Día del Periodista Guatemalteco, instituido en noviembre para recordar la aparición de la *Gazeta de Goathemala*, primer periódico de Centroamérica.

MÓNICA MATEOS

La Jornada, 16-noviembre-1996

AUGUSTO MONTERROSO, GALARDONADO CON EL PRÍNCIPE DE ASTURIAS

AUGUSTO MONTERROSO (Guatemala, 1921), escritor que en 1944 se exilió en México, fue galardonado hoy con el premio Príncipe de Asturias de las Letras, con lo que sucede en este podio de la creación literaria al Nobel alemán Günter Grass. El jurado, presidido por el presidente de la Real Academia de la Lengua, Víctor García de la Concha, destacó su «cervantino y melancólico sentido del humor de uno de los autores más singulares de la cultura hispana» y su «ejemplar trayectoria como ciudadano, con la dura experiencia del exilio».

Poca «bulla en política»

Monterroso, por su parte, aseguró a Radio Nacional de España sentirse «contento porque no cabe duda que es un premio muy importante, que viene a ser la culminación de una carrera literaria ya bastante larga». El galardonado es autor de, entre otros «ensayos» como él califica a sus escritos literarios, inclinados al género del cuento como *Uno de cada tres* y *El cementerio* (1954), *La oveja negra y otras fábulas* (1969), *Animales y hombres* (1971), *Movimiento perpetuo* (1972) y *La vaca* (1999). También es creador de «El dinosaurio», el relato más corto en la historia de la literatura: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí».

«Entre otras razones, el Príncipe de Asturias es muy importante porque viene de España, con la que tengo vínculos muy estrechos desde hace muchos años, desde antes de conocerla», expresó Monterroso y subrayó que es un reconocimiento eminentemente literario, pues en lo «político ya no hago mucha bulla».

Monterroso comenzó su formación autodidacta a los 15 años, alternando su trabajo en una carnicería de la ciudad de Guatemala y la Biblioteca Nacional del país centroamericano. A los 23 años tuvo que exiliarse en México tras enfrentarse a los regímenes autoritarios mediante marchas, manifiestos y con la fundación del periódico *El Espectador*. Durante el gobierno de Jacobo Arbenz desempeñó tareas diplomáticas, primero como vicecónsul de Guatemala en México y después fue cónsul en Bolivia. Con el regreso de los militares al gobierno guatemalteco, Monterroso viajó a Chile, donde fue secretario particular del poeta Pablo Neruda.

En 1956, Monterroso se incorporó de lleno a la vida literaria y cultural mexicana, lo mismo como profesor de la Facultad de Filosofía de la UNAM, que como impulsor de talleres de cuento y narrativa.

Riqueza ética y estética

El jurado del Príncipe de Asturias de las Letras tuvo que descartar a grandes autores, entre ellos Ernesto Sábato y Juan Gelman (Argentina), Jorge Amado (Brasil), Ana María Matute (España), Alfredo Bryce Echenique (Perú) y Antonio Lobo Antunes (Portugal). El acta oficial destaca que la obra narrativa y ensayística de Monterroso «constituye todo un universo literario de extraordinaria riqueza ética y estética, del que cabría destacar un cervantino y melancólico sentido del humor».

Respecto de su aportación a la literatura: «Ha transformado el relato breve dotándolo de una intensidad literaria y una apertura de argumentos inéditos hasta entonces». Asimismo Juan José Millás, quien dice ser «uno de los devotos lectores» de Monterroso, apuntó que la obra del galardonado «es breve, en una sociedad en la que lo breve no se valora, y en la que se aprecia más la novela que el cuento».

Luis María Anson, miembro del sínodo, aseveró que la obra literaria de Monterroso «ha renovado en la línea argumental y en la forma de construir la narración corta, que es algo que durante algún tiempo estuvo desprestigiado, pero que en los últimos 25 años se ha revalorizado».

Rosa Montero afirmó que el premio también es «para dar voz a Guatemala y a la sociedad guatemalteca que ha sufrido tanto».

La candidatura de Monterroso fue presentada por la Academia Hondureña de la Lengua. El galardón consiste en 5 millones de pesetas (cerca de 30 mil dólares) y la réplica de una estatuilla de Joan Miró.

ARMANDO G. TEJEDA
La Jornada, 1.º-junio-2000

MONTERROSO VE AL MUNDO COMO FÁBULA EN DONDE CONVERGEN IRONÍA Y BREVEDAD

LAS REACCIONES por el galardón que le fue concedido al prosista y dibujante Augusto Monterroso no se han hecho esperar y tienen un común denominador: la satisfacción compartida. Del discurso amplio a la sentencia brevísima, de la felicitación de amigos al saludo de camaradas, los escritores y las escritoras a quienes les fue solicitado su punto de vista, se manifiestan aquí en favor del narrador de oficio y cuentista nato. Algunos lo hacen en México y otros desde Madrid.

Bárbara Jacobs: Estamos encantados, porque fue finalista varios años consecutivos, y el premio Príncipe de Asturias ya se estaba convirtiendo en una ilusión. Me agrada saber que el jurado haya valorado, también, la ética de Augusto. Su trayectoria cívica a lo largo de su vida ha sido, sin duda, de primerísima y si lo reconocen ahora, junto con la veta literaria, eso constituye un factor adicional de alegría, ya que no siempre sucede así. La línea ética o progresista es muy importante y si los jurados hacen énfasis en ello, debe aplaudirse.

José María Pérez Gay: Nada más merecido para un escritor guatemalteco exiliado en México, que se ha incorporado de lleno a la vida cultural de este país, en el cual ha realizado casi la totalidad de su obra, baste recordar que en 1975 recibió el Premio Xavier Villaurrutia y en 1988 la condecoración del Águila Azteca por su aporte a la cultura mexicana. No hay duda respecto de la importancia de su obra literaria, la cual aborda un género

que él mismo inauguró, el de la fábula, y podría decir que el del silencio, esa especie de bestiario fantástico en donde Borges toma el té con *Alicia en el país de las maravillas* y en donde una rana del condado de Calavera ha leído realmente a Mark Twain. Y es que para Monterroso el mundo es una fábula y por ese solo hecho, una narración donde se cruzan por igual la ironía, la cortesía y la brevedad. Me felicito porque Tito, al haber recibido el premio Príncipe de Asturias de las Letras, estoy seguro que en el cielo ha logrado que Jonathan Swift y James Thurber abrieran botellas de champaña.

José Agustín: Me da un gusto enorme porque es uno de nuestros excelentes escritores. Su condición de literato que sabe manejar la limpieza y la economía lo lleva a grados muy cercanos a la perfección.

Antonio Alatorre: Me despierta sorpresa. Caramba, ¡qué fama tiene Monterroso!

Adolfo Castañón: La noticia ilumina el día. Augusto Monterroso es uno de los escritores hispanoamericanos, latinoamericanos y mexicanos más importantes que ha dado una obra de gran calidad y de una consistencia que no hemos terminado de descubrir; me parece que su literatura es digna representante de la tradición clásica y también de la literatura moderna. Los rasgos más destacables de ella podrían resumirse en los siguientes aspectos: el sentido del humor y el de las proporciones, la gracia, la exactitud, sobre todo la brevedad y la concisión. En ese sentido, siento que es también un premio a Juan José Arreola, a Jorge Luis Borges y a la tradición de la miniatura. No puedo expresar en una breve entrevista todo lo que merece su obra, pero insisto en la emoción que me causa la noticia, porque Monterroso ha sido un gran maestro de muchos escritores mexicanos, y le ha dado mucho a México, no sólo con su literatura sino con su escritura. Él tenía un taller literario en la UNAM, que fue la punta del *iceberg* de una fe que ha tenido su literatura en los narradores jóvenes como Juan Villoro, Guillermo Samperio, Bárbara Jacobs o Carlos Chimal.

Salvador Elizondo: Me da muchísimo gusto saber la noticia. Es un premio perfecto porque así es Tito, perfecto. Lo felicito mucho. La suya me parece una obra muy consistente, admiro enormemente su escritura por su brevedad. No pudo ser más adecuado el galardón.

Carmen Boullosa: Me da mucha alegría porque es un autor sumamente alegre; su obra tiene un sabor que es bastante inusitado en nuestra tradición literaria, y parece que el premio le festeja esta proclividad a la celebración de la vida. Lo que hace tan característico su trabajo es el rigor y la cantidad de luz que hay en cada una de sus pequeñas fábulas, la luminosidad que irradia

en sus textos. Y aunque ha sido un gran maestro, yo lo considero en definitiva más que eso: un bálsamo para sus lectores.

Margo Glantz: Creo que desde hace tiempo debían haberle dado ese premio, pero más vale tarde que nunca. Quizá sea uno de los escritores más originales que se hayan producido en América Latina, uno de los más universales de todos. No podría compararlo con ningún escritor contemporáneo, sino con un clásico como los que él acostumbra leer. Es, en consecuencia, un escritor inimitable, que ha tenido un cuidado enorme de no imitarse a sí mismo, de publicar libros siempre diferentes entre sí, y siempre magistrales. En mi opinión, el rasgo más característico de su obra es la capacidad de sintetizar al máximo, con una sencillez inexplicable, y sin embargo cuando se lee parece totalmente normal. También valoro su sentido de la ironía y del lenguaje. Tito es, en fin, un garbanzo de a libra.

Juan Gelman: Me parece más que merecido. Sobre todo porque lo que se premia es la obra de un escritor que ha seguido sin fallas la trayectoria de su maestro: Proust. El narrador francés le ha enseñado a escribir corto como Monterroso hace y a ser el autor del cuento más breve de la lengua española. Éste también es un galardón para la literatura latinoamericana en general, diría yo, y estoy muy contento de eso.

Alberto Blanco: Me da mucho gusto que se reconozca el trabajo de un escritor que ha ocupado por sí mismo toda una zona de la literatura latinoamericana que estaba casi olvidada. Realmente entre Monterroso y Arreola se han hecho cargo de mantener viva la poesía en el cuento breve y pienso que eso es muy importante. Es decir, leo el trabajo de Monterroso como una labor poética. Es un triunfo de la imaginación y que eso se reconozca es una magnífica noticia.

Desde España

Sealtiel Alatraste, Sergio Pitol y Juan Villoro celebran, desde su estancia en Madrid, la concesión del Príncipe de Asturias de las Letras a Monterroso.

Seatiel Alatraste: Me llena de orgullo y alegría el reconocimiento a una de las prosas más importantes de la lengua española y cuya literatura pertenece a una tradición muy americana. Pocos autores tienen la dimensión en la precisión de la lengua como Monterroso. Son muy pocos los que han logrado combinar el ensayo, la fábula y el cuento tradicional con su maestría. La personalidad del cuentista es muy honesta y correcta, con una trayectoria de compromiso social y político muy pulcro.

Sergio Pitol: Monterroso es uno de los personajes literarios más extraordinarios del continente por la originalidad absoluta de su obra. En su literatura juega y mezcla géneros, hay un tacto especial que hace que quizá sólo los escritores se den cuenta del trabajo inmenso que hay detrás de textos cristalinos, leves, como naturales.

Juan Villoro: Su famoso cuento «El dinosaurio» es la mayor prueba de condensación literaria y su fábula «La oveja negra» revitalizó este género. Es un estilista preciso, un escritor movedizo que cultiva muy diversos géneros, incluidos los indefinidos y combina en sus textos las anécdotas divertidas con las profundas moralejas. Es un maestro extraordinario, nos hizo creer que la literatura era más valiosa de lo que nosotros pensábamos, mis expectativas literarias se agrandaron gracias a él.

YANIRETH ISRADE, CÉSAR GÜEMES,
ÁNGEL VARGAS, MÓNICA MATEOS y
PATRICIA LANDINO
La Jornada, 1.º-junio-2000

MONTERROSO: FIRME, MI SENTIMIENTO DE PERTENENCIA A GUATEMALA

CON ORGULLO, Augusto Monterroso enfatiza: «Nunca me he desvinculado espiritualmente de Guatemala. Siempre he tenido un sentido firme de su literatura, también de pertenencia a ella».

El reconocido escritor guatemalteco, vecindado desde hace más de medio siglo en México, expresa así su alegría tras ser designado «Personaje del año» en aquel país, distinción que le fue conferida ayer por su destacada trayectoria en el mundo de la literatura.

El matutino *Siglo Veintiuno* —informa la agencia DPA— calificó a Monterroso como el personaje más destacado del 2000 y afirmó que en la actualidad «es el guatemalteco vivo más universal», por encontrarse entre sus más exquisitas plumas nacionales.

«Monterroso y la grandeza de lo breve» es la forma como lo caracteriza el rotativo, el cual destacó, además, que la fama del cuentista no se finca en su reciente reconocimiento como Premio Príncipe de Asturias de las Letras, sino que lo han hecho ilustre sus lectores.

La elección se basó en los votos y las propuestas emitidos por los jefes y los editores de las distintas secciones del diario, donde el autor de *El dinosaurio* salió avante por su vasta producción literaria y sus múltiples reconocimientos, entre ellos los premios Xavier Villaurrutia (1975) y Juan Rulfo (1996), así como la condecoración del Águila Azteca (1988), todos de procedencia mexicana.

Camino a la reivindicación

«Este reconocimiento (“Personaje del año”) significa que mis compatriotas han seguido mi carrera y que probablemente mis libros son más leídos que antes, lo cual me honra», apunta Augusto Monterroso.

«He estado fuera de mi país, pero mi país nunca ha estado afuera de mí. La verdad es que estoy muy sorprendido y me da mucho gusto. Qué más puedo decir, me da pudor hablar de mí mismo».

El autor de *La oveja negra y otras fábulas* acepta que el 2000 es uno de los años inolvidables de su existencia. Primero, por la obtención en mayo del Príncipe de Asturias y, ahora, por esta distinción que no es sino el camino a la reivindicación que se le debe en su país natal.

Enorme es la deuda de Guatemala con Monterroso, pues amén de las virtudes de su quehacer literario, si algo lo ha distinguido es el orgullo sempiterno que manifiesta por su origen y nacionalidad.

Ejemplo de ello fue el discurso que pronunció el pasado octubre para agradecer ese galardón que se le concedió en España (*La Jornada*, 28/10/00):

«Quisiera considerar también este premio un reconocimiento a la literatura centroamericana, de la que, guatemalteco, formo parte. Centroamérica, como bien pudiera haber dicho Eduardo Torres, ha sido siempre vencida, tanto por los elementos como por las naves enemigas: me refiero a los desastres naturales de los últimos años, y a los económicos y políticos a que nos han sometido los intereses de poderosas compañías extranjeras de ese fruto por el que nuestros países son llamados repúblicas bananeras».

Un añejo deseo

«Pero es mi deber —prosigue Monterroso— señalar una vez más que a lo largo de los siglos no ha sido sólo plátanos lo que producimos. Recordaré que nuestros ancestros mayas, refinados astrónomos y matemáticos que inventaron el cero antes que otras grandes civilizaciones, tuvieron su propia cosmogonía en lo que hoy conocemos con el nombre de *Popol Vuh*, el libro nacional de los quichés, mitológico, poético y misterioso; a Rafael Landívar, autor de la *Rusticatio mexicana*, el mejor poema neolatino del siglo XVIII; a José Batres Montúfar, cuentista satírico en verso, cuyas octavas reales vienen en línea directa de Ariosto y de Casti y cierran brillantemente la narrativa

mundial en esta estrofa; y, por último, para no acercarme peligrosamente a nuestro tiempo, a Rubén Darío, renovador del lenguaje poético en español como no lo había habido desde los tiempos de Góngora y Garcilaso de la Vega.»

El nombramiento de «Personaje del año», junto al Premio Nacional de Literatura de Guatemala que recibirá en 2001 —cuando cumplirá, en diciembre, 80 años— significan para Augusto Monterroso apenas los primeros pasos para consumir un añejo deseo:

«Ocupar algún día en el futuro media página en el libro de lectura de una escuela primaria de mi país».

Por lo pronto, trabaja en la segunda parte de sus memorias de infancia, *Los buscadores de oro* e indica que todavía no tiene fecha para terminarlo, pues se asume un tanto indisciplinado.

«No sé cuándo voy a tener listo este material. ¡Ojalá, por lo que a mí hace, sea pronto!», rubrica el escritor.

ÁNGEL VARGAS
La Jornada, 30-diciembre-2000

DESPIDEN AL MAESTRO DEL RELATO CORTO

AUGUSTO MONTERROSO fue uno de esos casos *sui generis* en la literatura en que el autor y su obra compaginan de manera perfecta, según escritores, intelectuales, editores y amigos. «Una obra breve y grande para un hombre grande y breve, un hombre de extraordinaria modestia y sabiduría infinita», resumió el novelista Eliseo Alberto.

Maestro de la precisión y de la brevedad, de lo profundo y accesible, *Tito*, como se le llamaba afectuosamente al escritor guatemalteco, deja con su muerte —ocurrida la noche del viernes en la ciudad de México a los 81 años, después de permanecer internado durante ocho días— un legado que rebasa las fronteras de lo meramente literario.

Se le reconocen, además, su gran generosidad como persona, amigo y maestro; su fino sentido del humor, su don de buen conversador y su compromiso con la libertad y las causas sociales.

Los restos de Augusto Monterroso fueron velados ayer en la agencia funeraria Gayosso de Félix Cuevas y al mediodía de este domingo serán cremados en el Panteón Español. Las cenizas se depositarán en su casa de Chimalistac.

Editorial Alfaguara anunció este sábado que en los próximos meses aparecerán cuatro libros de o sobre la obra del autor de *La vaca*: el primero titulado *Monterroso y su mundo* —que reúne una serie de anécdotas que el narrador contó a su esposa, la también escritora Bárbara Jacobs—, la

reedición de *Lo demás es el silencio*, uno de ensayos inéditos y otro más acerca de su trabajo literario, escrito por una investigadora estadounidense.

Los escritores Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Elena Poniatowska, Margo Glantz, Alí Chumacero y Eduardo Lizalde, así como el pintor Vicente Rojo, fueron de los primeros en llegar ayer a la agencia funeraria.

Allí, la titular del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sari Bermúdez, anunció más tarde la disposición de la dependencia para organizar un homenaje al creador guatemalteco «en cuanto su esposa, Bárbara Jacobs, lo disponga». Y aclaró que las exequias no se realizaron en el Palacio de Bellas Artes, porque así lo decidió la familia.

En tanto, la Feria del Libro del Palacio de Minería realizará en su próxima versión un «homenaje mudo» a Monterroso con la colocación de dos imágenes gigantes que se colgarán en la sede del encuentro libresco, informó su titular, Fernando Macotela.

García Márquez, desde su llegada, pidió respeto a los periodistas que lo rodeaban para obtener alguna declaración. Poco después accedió: Augusto «era un gran hombre y un gran amigo, cualquier otra cosa que diga es poco».

En tanto, Carlos Monsiváis comentó que el prosista «fue y sigue siendo un ser excepcional, un amigo de extraordinaria finura, una persona enteradísima de todo lo que sucedía y un hombre con una lealtad inquebrantable a la causa guatemalteca. Él abandonó Guatemala por el golpe de Estado de Castillo Armas y nunca se reconcilió con los sucesivos regímenes autoritarios y dictatoriales. Siempre, como su amigo y maestro Luis Cardoza y Aragón, fue crítico implacable de lo que significaba el aplastamiento de los derechos humanos, incluidos los de los indígenas, en Guatemala».

La oveja negra, dijo, «es el mejor libro de fábulas escrito en América Latina y de una inteligencia que no se gasta sino que se renueva y se acrecienta con cada lectura.

»Lo mismo me sucede con *Movimiento perpetuo*, que son textos de una perfección, intensidad y variedad de registros que me resulta notable.

»Monterroso renueva la tradición de la fábula. Es el Samaniego y es el Iriarte que no pudieron ser y que están ahí, presentes, activados y exaltados por una malevolencia de primer orden y una capacidad de sátira extraordinaria».

Por separado, Álvaro Mutis, quien llegó en compañía del Nobel colombiano, declaró: «Su principal enseñanza fue su forma de entender y vivir la amistad de una forma entrañable y tan suya, mezclada de humor y

finura, y al mismo tiempo de una inteligencia aguda. La ausencia de una persona así no se puede explicar».

Conforme transcurrió el día, más creadores, amigos y familiares arribaron a despedir al escritor, sobre cuyo féretro alguien colocó un alcatraz blanco y un pequeño dinosaurio de peluche, en homenaje a su celeberrimo cuento *El dinosaurio*, el más breve de la literatura hispanoamericana («Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»).

«Estamos todos de luto, no sólo las letras sino los amigos», dijo Alí Chumacero. «Augusto Monterroso era, además de un escritor ejemplar, un hombre que sabía extender la mano y decir amigo mío. Los que lo tratamos tantos años, los que nos conocíamos cuando todavía éramos jóvenes, sentimos más clara su desaparición. Con él se va un gran amigo, una gran persona y un gran escritor».

Su legado literario, prosiguió el poeta nayarita, «es haber escrito algunas de las páginas más hermosas de su tiempo. Lo que hizo de la prosa es un ejemplo para aquellos que comienzan a escribir y es una forma de saber que se puede vivir alegremente, que se puede ver el mundo ya no con la tristeza tradicional con que los escritores la han visto, sino con la sonrisa en los labios».

Elena Ponitowska apuntó: «*Tito* era el hombre posiblemente de mayor ingenio. Era un guatemalteco completamente mexicano. Soy su amiga desde hace 40 o 50 años. Era un hombre muy querido, tranquilo, con una especial ecuanimidad, todo lo resolvía con base en la ironía y el humor. Su muerte es una gran pérdida no sólo para la literatura sino también para la gente que lo quería, para sus amigos y su familia».

En su obra, agregó, «está la ironía, la brevedad, la inteligencia absoluta, es nuestro príncipe de Asturias, aunque es para Guatemala, también fue para México. Fue un maestro extraordinario. Admiré siempre su ingenio, espíritu y capacidad de preocupación por las causas sociales. *Tito* tuvo una actitud totalmente de izquierda y de apoyo a América Latina, a las mejores causas de América Latina.

»Su obra no es muy abundante, por eso sus libros son una gran enseñanza. El mejor homenaje para él es leerlo, enseñarlo, conocerlo, creo que la única manera de honrar a un escritor es leerlo y divulgar su obra», concluyó la periodista.

Compatriota, colega, compañero de exilio y amigo de Augusto Monterroso, Otto Raúl González recordó: «Salimos de Guatemala a México y aquí nos quedamos e hicimos lo principal de nuestra obra literaria. Su

desaparición es un gran golpe para una amistad de más de medio siglo. En algún tiempo formábamos un trío literario con su cuñado, Carlos Illescas, que también llegó en 1944 a México para no irse».

Tito y yo, prosiguió, «salimos buscando refugio político, porque éramos perseguidos en Guatemala, por ser estudiantes y escritores revoltosos. Él manifestaba su inconformidad desde las páginas de un periódico de estudiantes».

En el aspecto estrictamente literario, el escritor Marco Antonio Campos enfatizó que la literatura de Monterroso, como la de Jorge Luis Borges, «le dio una exactitud y belleza insólitas a nuestra lengua castellana. Al igual que (Juan José) Arreola, su secreto, sobre todo, era no sólo relatar la historia, sino dejar debajo de ella otra u otras historias más. Si uno lee las brevedades de Monterroso y Arreola, encuentra que hay temas, subtemas y microtemas, a pesar de que el texto no ocupe siquiera una página.

»Siendo un magnífico cuentista, creo que donde más lucía Monterroso era en el ensayo corto a la manera de los ingleses. *Tito* nunca quiso parecerse a sí mismo, cada uno de sus libros es diferente», expresó Campos.

La novelista María Luisa *China* Mendoza y el poeta David Huerta también subrayaron el gran genio literario del escritor guatemalteco y su enorme capacidad de concisión y manejo preciso del lenguaje.

«Su enorme lección es la sabiduría de manejar medida y elegancia. Amén de una posición política sobresaliente, fue un hombre que nunca traicionó sus ideales libertarios ni sus raíces guatemaltecas», agregó Mendoza.

«*Tito* luchó contra todo, perdió una patria y la recuperó, en fechas recientes, con honores y grandes premios. Es muy loable ese logro de un hombre patriota e independentista que luchó tanto por la libertad de su país, que se exilia y regresa para ser honrado», añadió.

Y concluyó: «Su aporte a la lengua es la evaluación perfecta y el peso exacto de las palabras, de las que abusamos tanto la mayoría de las personas. Él supo decir todo en muy pocas palabras, en poco tiempo y espacio; nunca distraía, alimentaba. Ésa es su gran lección».

ERICKA MONTAÑO, ÁNGEL VARGAS Y
ARTURO JIMÉNEZ

La de Augusto Monterroso es una obra cuya virtud más aclamada no es la profusión sino la sucinta palabra, la breve, la exacta, libre de artificios, sagaz y certera.

Colegas de Monterroso han destacado tales cualidades en ocasión de celebraciones y homenajes al autor hoy fallecido, el mismo que en 2001 cumplió sus ocho décadas. Cuarenta años antes había publicado su primer libro.

El narrador Álvaro Mutis dijo en ese, el penúltimo onomástico de Tito: «la brevedad que lo caracteriza es la condición magnífica de un escritor que dice lo que quiere y sabe qué decir».

Definió así la magnitud de su aprecio: «La obra de Monterroso no me parece ni escueta ni pequeña ni corta, es una joya. El cuento de *El dinosaurio* es casi su firma; lo disfruto infinitamente, me parece magnífico. Llegar a esa concisión es un instante pleno de gracia. Cada uno de sus cuentos es una obra maestra terminada, rotunda, perfecta».

Carlos Montemayor también comentó ese mérito de Augusto Monterroso.

«La importancia social de una brevedad profunda como la suya es inversamente proporcional a la largueza discursiva acostumbrada por los políticos y politólogos, no solamente de la lengua española sino del mundo entero.»

Arquitecto de la lengua española, el autor y fabulista «ha hecho evidente que toda palabra en nuestra lengua es un gran coloso, que toda frase es un dilatado y profundo discurso, que toda breve historia es un inmenso edificio inmune a ataques islámicos, terroristas o estadounidenses», agregó Montemayor.

El prosista veracruzano Sergio Pitol tampoco escatimó su estima literaria durante esa celebración: «Augusto nació como un clásico. En varios confines del mundo es considerado autor de culto.

»Una de las grandes aportaciones de Augusto a la literatura es su originalidad, su seriedad, su severidad, y al mismo tiempo su forma de llevar todo eso a una escritura traviesa, irónica, por lo cual mucha gente cree simplemente que es un humorista. Pero no es sólo eso; es un pensador que trata de una manera oblicua la condición humana».

«Maestro de la sencillez compleja», fue el enunciado del escritor español Juan José Millás, autor que inscribió a *Tito* en la tradición de la escritura simple, la que abrazó lo mismo Franz Kafka que Juan Rulfo y Jorge Luis Borges.

Para José María Pérez Gay, Monterroso es el «creador del género de la fábula». El mundo —explicó— lo concebía de ese modo, como una fábula, «y por ese solo hecho la suya es una narración donde se cruzan por igual la ironía, la cortesía y la brevedad».

DE LA REDACCIÓN

EL ESTILO ES EL HOMBRE

Pequeño gran hombre fallecido esta semana, Augusto Monterroso, escritor centroamericano que trascendió a la universalidad, se caracterizó por escribir obra escueta pero mayúscula.

Bondadoso, rubicundo, sonriente, suave al trato y anfitrión esmerado, Augusto Monterroso descansa ya en la paz de su obra. Con instrumentos de relojero y paciencia de Job laico consiguió crear un poblado universo en no más de 500 páginas. *Obras completas (y otros cuentos)*, *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, *La oveja negra y demás fábulas* y *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* conforman el canon de su quehacer literario.

El también escritor y sólido intelectual Henrique González Casanova lo impulsó, en el sentido literal del término, para que se reconociera como escritor. Así lo recordó Monterroso para *La Jornada* al hablar de su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*: «De hecho yo no quería publicar ese trabajo. Cuando vine a México, luego de mi exilio en Chile en el 56, fue Henrique González Casanova quien me dio un trabajo en la imprenta universitaria. Me incorporé a la UNAM desde entonces. Él, luego de un par de años, muy generosamente me ofreció la posibilidad de editarme un libro de cuentos. Eso me llenó de angustia, porque lo único que yo había publicado eran trabajos en revistas de escasa circulación y me sabía tranquilo porque pensaba que pocas personas pudieron leer esos escritos. Pero un libro ya era algo distinto. El caso es que pasó el tiempo y como no se llegaba el momento en que yo entregara el libro, Henrique me dijo: “O me traes el volumen o te corro”. No quería que me convirtiera en burócrata. Me lo dijo muy en serio, aunque tal vez no tuviera la intención de despedirme. Entonces recogí de varias revistas los 13 cuentos que contiene el libro que finalmente apareció en

el 59. Si no hubiera sido por González Casanova, creo que me la hubiera pasado haciendo como que algún día iba a publicar algo».

El volumen, que ha pasado a la historia de la literatura como ejemplo de prosa fresca, está conformado por las narraciones «Míster Taylor», «Uno de cada tres», «Sinfonía concluida», «Primera dama», «El eclipse», «Diógenes también», «El dinosaurio», «Leopoldo (sus trabajos)», «El concierto», «El centenario», «No quiero engañarlos», «Vaca» y «Obras completas».

Hombre de su tiempo

La concisión, que no síntesis, y la gracia que había demostrado al escribir su celeberrimo cuento «El dinosaurio», encontró en *Movimiento perpetuo* ejemplos de la misma altura, como es el caso de «Fecundidad»: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea».

Los trabajos y los días de Augusto Monterroso, nacido en Honduras en 1921, criado en Guatemala y mexicano desde hace más de medio siglo fueron los de un hombre de su tiempo. Así lo expuso para estas páginas: «Como puedo ponerme a escribir, tal vez lea o escuche música o quizá salga a la calle a no hacer nada. O tal vez me dedique a realizar tareas de la existencia doméstica, como ir por el periódico, realizar pagos en el banco o ir al mercado. Pareciera que es una molestia hacer fila en un banco o buscar la mejor mercancía en un mercado, pero yo lo considero algo bueno, porque me ha mantenido siempre en contacto con la gente de carne y hueso. Es decir, este tipo de trabajos me gustan porque no me dejan aislarme. No vivo en una torre de marfil».

La palabra mágica, uno de sus libros más breves en número de páginas, contiene cuatro historias que al mismo tiempo se apartan del estilo habitual del prosista y que le permiten ampliar su registro de voces: Llorar orillas del río Mapocho, La cena, De lo circunstancial a lo efímero y Las ilusiones perdidas.

Su forma de concebir la manufactura de un libro no era forzada, por el contrario, los textos se le iban acumulando con gran moderación, como nos explicó: «Escribo, como siempre. Escribo y guardo, a la espera de que los libros se formen solos. Cuando tengo material suficiente para un volumen, entonces lo suelto. Pero nunca tengo la idea de “voy a hacer un libro”, no pienso en sus características ni en su publicación. Escribo lo que se me va ocurriendo cada día, cada semana o cuando sea. Lo guardo, a veces 20 años enteros. Y en el momento en que creo que ya hay material suficiente para

publicar, lo hago. Creo en las musas y entiendo que representan la inspiración o el impulso para escribir algo. Las ideas o las ocurrencias que tengo se las atribuyo siempre a una musa más que a un esfuerzo. Tomo la escritura como un regalo».

Luego de que sintió que el cuento como género no le permitía cumplir con sus propósitos literarios, se decidió por la fábula y dio a conocer *La oveja negra y demás fábulas*, amplio volumen en el cual incluyó, quizá premonitorio, el texto titulado «El paraíso imperfecto»: «—Es cierto —dijo melancólicamente el hombre, sin quitar la vista de las llamas que ardían en la chimenea aquella noche de invierno—; en el Paraíso hay amigos, música, algunos libros; lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve».

Modesto de verdad y como pocos escritores recatado, su labor dentro de las letras fue reconocida, entre otros, con distinciones como el Premio de Cuento Nacional Saker Ti, el Magda Donato, el Xavier Villaurrutia, el Águila Azteca, el Internacional de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo y el Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias. Aun así, en una de las últimas entrevistas concedidas para *La Jornada*, nos dijo: «Me siento como cuando empecé. Es decir, nunca he llegado a saber cómo se escribe un cuento, por ejemplo, ni un ensayo. Incluso le tengo prevención a ese conocimiento. No quiero saber. Tengo el prejuicio o la superstición de que si llego a saber cómo se hacen los cuentos, pasaría de ser un artista a un artesano, y entonces podría hacer uno cada ocho días. Pero como no sé cómo se hacen, sigo a merced de lo que vaya cosechando en cada ocasión».

Su tesoro mejor guardado fueron y son sus lectores, nos dijo también en esa ocasión: «Percibo el cariño de quienes me leen. A medida que ha ido pasando el tiempo lo he notado, en primer lugar porque me lo manifiestan espontáneamente. Luego, porque recibo muchas cartas de gente que no conozco y que me señala su aprecio. Sé que mis lectores me quieren. Con eso me quedo».

En algún lugar, en el sitio en que reposan los hombres y las mujeres de bien, un dinosaurio despierta y confirma satisfecho que su creador, Augusto Monterroso, todavía está allí.

CÉSAR GÜEMES
La Jornada, febrero-2003

BREVE ADIÓS A AUGUSTO MONTERROSO

¿Por qué entre nosotros el hecho de que cierta gente fallezca debe desencadenar tal número de esquelas mortuorias en los diarios, que aparte de poner en duda la capacidad de los lectores para captar una noticia, muchas veces no hacen sino dejar al muerto en ridículo al revelar que aquel que estuvo siempre dispuesto a dar la vida por las causas más revolucionarias era consejero de una fábrica de garrotes de policía o de algo por el estilo? Cuando se trata de algún escritor o artista el acontecimiento provoca tal cantidad de opiniones instantáneas sobre su vida y su obra que (tales opiniones) han terminado por convertirse en un nuevo género en el cual hay que ejercitarse prácticamente todos los días, y que llamaré género obituario [...] Después de tres muertos ilustres sobre cuyo fin uno ha expresado su desconsuelo, ¿qué queda por decir del cuarto? El género existe: muy bien, ya lo inventamos; pero probablemente no haya habido nunca otro con menos posibilidades y menor futuro.

ANTES de escribir sobre Augusto Monterroso, luego de su reciente fallecimiento, no podía omitir el texto que aparece aquí como epígrafe, a pesar de ser extenso para tal tarea y para aventurar un comentario acerca de uno de los maestros de la brevedad literaria.

Las palabras de Monterroso me acusan porque debo repetir lo que escribí sobre Octavio Paz, también con motivo de su muerte. Cuando se trata de grandes literatos, prefiero dejarlos hablar a ellos y yo simplemente buscar sus palabras sobre los puntos que me parecen más característicos o distintivos. Así lo hice con Paz y así lo intentaré ahora, con la seguridad de que otros diferirán de mi selección, pero también con la confianza de que esos puntos sí destacan en su obra literaria.

Sencillo, natural, preciso... genial

Los adjetivos *breve* y *corto* son de lo más característico del literato guatemalteco nacido en Honduras. Porque en Monterroso —*Tito* le llamaban sus más allegados y algunos atrevidos— casi todo fue breve o corto, hasta hacer habitual la sustitución del nombre por el apócope. Comencemos por su estatura:

Sin empinarme —escribió de sí mismo—, mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño. Ni mi padre ni mi madre fueron altos. Cuando a los quince años me di cuenta de que iba para bajito me puse a hacer cuantos ejercicios me recomendaron, los que no me convirtieron ni en más alto ni en más fuerte, pero me abrieron el apetito... Cuando cumplí los 21 años, ni un día menos, me di por vencido, dejé los ejercicios y fui a votar.

Vale la pena recoger el epígrafe con el que encabeza esta descripción titulada significativamente «Estatura y poesía»:

Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite reconocerse a primera vista.

Atribuye estas palabras a Eduardo Torres, protagonista de su única novela (también breve), *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*.

Perogrullo nos recuerda que Monterroso es el autor del cuento más corto («El dinosaurio»). Su producción bibliográfica fue pequeña en cuanto a extensión (no a calidad): menos de mil páginas. Sus ensayos fueron breves, al igual que sus aforismos y fábulas. De ahí su segundo cuento más breve, «Fecundidad»: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea». Detrás se encuentra una teoría literaria plasmada en *Movimiento perpetuo* bajo el título de «La brevedad», compuesta de cuatro párrafos; he aquí el tercero y cuarto:

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.

En estas pocas líneas citadas hasta ahora campean la brevedad, la precisión, la claridad, la naturalidad, el humor y la ironía. Brevedad, porque Monterroso usa sólo las palabras necesarias, ni una más ni una menos. Precisión, porque esas palabras son las que *deben* estar ahí, y no otras: ¿qué podríamos añadir a «El dinosaurio» o a «Fecundidad», o qué sobra en ellos? Por ejemplo, cuando con las palabras «un Balzac» nos dice que se trata de un

literato de lo más grande, pero para ello sólo utiliza esas dos palabras y *nada más...* y nada menos. Con ellas consigue toda la claridad del universo. Sin embargo, cuando las leemos detenidamente y las analizamos, sabemos que Monterroso luchó por encontrarlas, y gracias a esa lucha surge también la naturalidad: hace aparecer la literatura como algo sencillo, fácil, al alcance de la mano, de la mano de cualquiera, hasta que nosotros o ese cualquiera lo intenta y se da de bruces con la realidad: no cualquiera consigue ser sencillo, natural, preciso, breve y genial.

Y, por si fuera poco, cada cuento, fábula y, en general, cada escrito suyo nos hace sonreír. Bailan en sus palabras el humor y la ironía. Porque comienza riéndose de sí mismo, no sólo en «Estatura y poesía». Veamos, por ejemplo, «Homo scriptor»:

El conocimiento directo de los escritores es nocivo. «Un poeta —dijo Keats— es la cosa menos poética del mundo». En cuanto uno conoce personalmente a un escritor al que admiró de lejos, deja de leer sus obras. Esto es automático. Por lo que se refiere a las obras mismas, una idea sensata, y que ahora comienza a ponerse en práctica, es publicar al mismo tiempo en diversos países de América las mejores, o por lo menos las más resonantes, que también pueden ser buenas. Las muy malas deben ser editadas por el Estado a todo lujo, empastadas en piel y con ilustraciones, para hacerlas prohibitivas a los pobres y, a la vez, tener contentos a la mayoría de los poetas y novelistas.

¿Se puede ser más irónico con los escritores, es decir, en este caso, con uno mismo? La ironía aquí es contundente, como aparece con la frase: «Esto es automático». Tres palabras que barren cualquier duda o sospecha, cualquier réplica que intente suavizar la afirmación «El conocimiento directo de los escritores es nocivo». Si nos pusiéramos lógicos, diríamos que se trata de una proposición universal afirmativa, confirmada con la conclusión: «Esto es automático». ¿Se podía aplicar esto a Monterroso?

Adolfo Castañón nos da el siguiente testimonio: «Cuando conocí a Augusto Monterroso me cautivó un rasgo de su carácter que en aquella época advertí sin lograr explicármelo. Hoy lo expresaría como la capacidad para conceder a todas las personas la misma importancia y la de ser idéntico a sí mismo con cada una de ellas». Si uno alguna vez se encontró con Monterroso en la presentación de un libro de él o de su esposa, o en algún otro sitio —incluso su casa de Chimalistac— puede corroborar las palabras de Castañón. Y, por tanto, su presencia, su calidez, su amabilidad y su fino humor no hacían más que «desmentir» el tan contundente «Homo scriptor», porque —

de nuevo con la lógica— hallar un caso que niega la proposición universal y afirmativa hace de ésta una proposición falsa.

Pero lo que importa no es la contundencia lógica de las afirmaciones literarias, sino su belleza, su expresividad y su humor e ironía, al menos con Monterroso. ¿Cómo no sonreír con su propuesta para la edición de las obras de los malos poetas y literatos?

No vale la pena perderlo

Su humor es cálido, mientras su ironía no ofende, divierte. Pero cuidémonos de convertirlo en autor «humorista». Nuevamente, detrás hay una teoría plasmada en pocas líneas. Veamos «Humorismo»:

El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo. Dijo Eduardo Torres: «El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo».

¿Acaso no es realismo llevado a sus últimas consecuencias fotografiarse con personas cuya sola presencia muestra la propia pequeñez física? Es el realismo que nos permite vivir en un mundo difícil, duro, a veces agresivo, tantas otras grosero.

A quien no haya leído ni piense leer a Augusto Monterroso —sin obligación, naturalmente y siendo fieles a su espíritu, de aceptar todos sus planteamientos— le garantizo que se pierde de muchas sonrisas, de uno de los lados amables y lúdicos de la vida.

IGNACIO RUIZ VELASCO NUÑO
istmoenlinea.com.mx

CUANDO DESPERTÉ, EL GENIO YA NO ESTABA AHÍ

AUNQUE Augusto Monterroso habría sido el primero en oponerse al adjetivo grande (dada su particular y sabia ironía), con la muerte suya se ha ido uno de los grandes cuentistas de nuestro tiempo. De él pueden hablarse muchas cosas, desde su capacidad de escribir sobre una infinidad de temas, con la brevedad que, según sus palabras y para el disfrute de quienes lo lean, le fue impuesta por algo más fuerte que él, hasta su verticalidad en el combate de lo que consideraba injusto.

Monterroso trastocaba aquello que le solía escuchar a mi padre (quien no sabía escribir): «A mí me gusta hablar poco pero que se escriba bastante»; en un: «A mí me gusta escribir poco pero que se entienda bastante». Descubrir a Monterroso fue uno de los hallazgos más gratos que la literatura me ha dado. Bajo un lenguaje económico alcancé a entrever la profundidad de su humor crítico, con una polisemia capciosa y subyugante, expresada con la precisión que la abrumadora cantidad de escritos y escritores impone. ¡Claro!, ¡todo era un trampa suya!

Al margen de su literatura, una de las cosas que Monterroso enseña (sin pretenderlo) con sus opiniones es a desacralizar el oficio de escritor, al que el candor de algunos suele darle una connotación e importancia más allá de lo real. Él sabe y acepta que la pluma y el fusil son armas no sólo diferentes en su naturaleza sino en las circunstancias en que se emplean. Alguna vez dijo: *El escritor es un artista, no un reformador. Los Versos sencillos de Martí son la obra de un «escritor».* Cuando Martí quiso actuar como político agarró un

fusil, atravesó el Caribe, se montó en un caballo y murió brillantemente en el primer combate.

Vida de exilios la suya. Honduras fue su patria nativa; Guatemala su patria elegida y terminó viviendo la mayor parte de sus años en México, su patria adoptiva. De la primera, a juzgar por sus escritos no guarda los mejores recuerdos. Las vicisitudes económicas y políticas en Tegucigalpa llevaron a los Monterroso Bonilla a vivir a Guatemala; de donde las dificultades políticas conducirían a Monterroso, en definitiva, a residir en México. Pero como en él todo adopta el disfraz de la ironía en el acápite sexto de su *Decálogo del escritor*, dice: *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 Byron, o ganar tanto como Bloy.*

Su evidente escepticismo, tan parecido a la displicencia hacia la figura del escritor, puede haberlo perjudicado ante los academicistas costarricenses para que su obra recibiera una mayor divulgación en nuestro país. A mí me resulta extraño y hasta imperdonable que no se le incluya en las lecturas «obligatorias» para estudiantes. Una vez descubierto por ellos, podría contribuir a que el ejercicio de la lectura les resulte más grato, al grado de que terminen haciéndolo un hábito si darse cuenta (que es como se hacen todos los hábitos, menos el del monje). Otra derivación de conocer las opiniones de Monterroso es que con su desmitificación del escritor habría ayudado a moderar la exacerbada generación de «vocaciones literarias» en nuestro país, transformándolas, tal vez, en permanentes «vacaciones literarias». Monsiváis dijo que a Monterroso no le gustaba relacionarse con quien ha escrito más de lo que ha leído.

Si un epíteto merecería este extraordinario escritor es taimado. El mismo García Márquez dijo que a Monterroso hay que leerlo manos arriba; no de otra manera debe leerse alguien que en el acápite décimo del mencionado decálogo: *Trata de decir las cosas de manera que el lector sienta siempre que en el fondo es tanto o más inteligente que tú. De vez en cuando procura que efectivamente lo sea; pero para lograr eso tendrás que ser más inteligente que él. Con estos antecedentes, leerlo es una constante y grata lucha para no dejarse sorprender por su ingenio socarrón (afortunadamente la lectura es un vicio solitario y nadie tiene que enterarse de los chascos que inevitablemente sufrimos con él).*

Una buena muestra del ingenio de Monterroso lo constituye su célebre epígrafe: *Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible*

distinguirlos de éste, el que atribuye a un tal K'nyo Mobutu. Esa frase por su evidente obviedad y el nombre de su «autor» debe conducirnos, sin más lectura, de una connotación antropológica inicial a la connotación antropófaga final.

SANTIAGO PORRAS J.
clubdelibros.com

LO DEMÁS ES, AHORA, SILENCIO

HA MUERTO Augusto Monterroso. Con su desaparición ha resurgido la vieja —y un poco machacona— leyenda de que su fama descansa en el hecho de haber escrito el cuento más breve del mundo. «El dinosaurio» es cita obligatoria tanto para quienes han leído la obra del autor como para quienes no conocen en verdad nada suyo, pero que presumen sólo porque han memorizado las escuetas siete palabras del mentado texto.

No está probado, ciertamente, que sea el cuento más corto de la historia de la literatura; ni tampoco que se trate exactamente de un cuento. El propio Tito Monterroso, cuyo sentido del humor resistió siempre bien el asedio de la pedantería crítica, lo dijo en alguna entrevista: «“El dinosaurio” no es en realidad un cuento... sino una novela».

Más todavía. El énfasis puesto en el mínimo ente prehistórico, deja en la penumbra el vasto alcance de una obra que hay que leer, según la sabia definición de García Márquez, poniendo las «manos arriba», porque conlleva una peligrosidad que se funda en «la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad». Monterroso aparece ironizando sobre todo y contra todos; sobre él mismo, desde luego («algunas noches, agitado, sueño la pesadilla de que Cervantes es mejor escritor que yo; pero llega la mañana, y despierto», dice por ahí), y contra la vanidad y la tontería humanas. Escribe, principalmente, sobre literatura, porque pocos como él aman las letras, el secreto detrás de las palabras, el misterio que se esconde en cada poema, cada cuento, cada novela, en todos los libros. Su amor por la brevedad es el

producto de una curiosidad incontinente, y de la verdad que pueda extraer con el recurso del humor. «El espíritu cómico —según lo define Monsivais— es finalmente la brevedad como función de la lucidez y como método que comunica múltiples perspectivas de un solo golpe». «De allí —agrega— la última falsedad de creer que la producción de Monterroso es mínima. Cada texto, cada fábula, cada cuento suyo son varios cuentos o fábulas o textos».

En Chile el reconocimiento a este pequeño gran hombre de letras llegó tarde. Conspiró contra esta indiferencia la carencia de una aureola de «escritor de éxito». Fueron inútiles los esfuerzos e insistencia de algunos de sus amigos locales para que algún organismo público ligado a la cultura, o al menos los administradores correspondientes, tuviera en cuenta su nombre en la nómina de los invitados anuales a nuestra Feria Internacional del Libro o a algún otro torneo de los tantos que se dan a niveles oficiales. La noticia de su «fama» no les había llegado durante años a ninguno de estos personajes, quienes sólo advirtieron de quién se trataba cuando Monterroso empezó a acumular premios internacionales importantes, el «Juan Rulfo», primero, y luego, el «Príncipe de Asturias». Sólo entonces supieron de su valía y se enteraron además, de golpe, de que el escritor había vivido en Chile a mediados de los años cincuenta.

Tito estuvo entre nosotros, en efecto. Vivió en Santiago más de dos años cuando el gobierno de Jacobo Arbenz fue derrocado en Guatemala por un ejército mercenario armado por la funestamente célebre United Fruit Co. Eran tiempos en que no sólo no era una práctica vergonzante hablar del imperialismo norteamericano, sino que su existencia y su acción diaria eran fáciles de comprobar. Monterroso era secretario de la embajada guatemalteca en La Paz, y buscó refugio en Chile tras el derrumbe del régimen democrático de su país. No le fue fácil su estancia aquí. «El asilo contra la opresión», que tan bien suena en las ceremonias patrióticas nacionales, suele ser sólo una frase sin asidero en la realidad. Evoco su vida en Chile, sus pobrezas y desencuentros, las estrecheces cotidianas, la humildad de la habitación que ocupaba en un vetusto edificio de la céntrica calle París; no me cuesta evocar su tránsito por las calles santiaguinas, acarreado las pruebas de imprenta que corregía para la Editorial Universitaria, o su búsqueda de apoyos en tareas cercanas a la literatura, a lo suyo. Algo hizo por él Neruda —de quien no fue secretario, como ahora se ha estado afirmando en algunas notas de prensa— y alguna ayuda tuvo de Manuel Rojas y de Joaquín Gutiérrez, gigantes con quienes Tito no vacilaba en cotejar su corta estatura en sus frecuentes visitas a la Librería Nascimento. Fui también testigo de la emoción que vivió cuando

el diario «El Siglo» publicó en la primera página de su suplemento literario dominical su célebre cuento «Míster Taylor», que después ha sido recogido en innumerables antologías del cuento latinoamericano. Fue su réplica como escritor a la intervención norteamericana. Lo escribió en los mismos días en que las bandas de Castillo Armas bombardeaban Guatemala. (De paso, en una entrevista muy posterior, señaló que el cuento le sirvió para plantearse cómo resolver el difícil equilibrio entre «la indignación» y su idea de lo que debe ser la literatura).

El año 56 viajó a México, país que ya lo había acogido antes en su primer exilio, cuando huía de la dictadura de Jorge Ubico. De allí ya no se movió y se dio el tiempo, con largas pausas, como era su estilo de trabajo, para ir publicando la docena de libros que hicieron de él uno de los nombres señeros de las letras continentales. Su cuento «Obras completas» le sirvió para poner en el primer plano, cuando apenas comenzaba su trayectoria literaria, la nota irónica que ya no lo abandonaría: «Obras completas (y otros cuentos)», fue su primer libro, y luego vinieron «La oveja negra y demás fábulas», «Movimiento perpetuo», «Lo demás es silencio», «Viaje al centro de la fábula», «La palabra mágica», «La letra E», «Los buscadores de oro», «La vaca», y otros títulos, hasta su muy reciente «Pájaros de Hispanoamérica», publicado un año antes de su muerte.

En 1999 Augusto Monterroso volvió a Chile. Fue una visita fugaz, para recoger una de las distinciones literarias más extrañas de que se tenga memoria en nuestro país. Hubo apenas el tiempo necesario para hacer el recorrido de regreso en el tiempo y traspasar a su esposa, la escritora Bárbara Jacobs, algo de sus lejanas pero no olvidadas vivencias chilenas.

A pesar de las apariencias, Tito no dejó nunca de ser guatemalteco, resistiendo con éxito durante medio siglo los deseos de los mexicanos de convertirlo en alguien suyo. Nunca quiso, sin embargo, volver a Guatemala mientras el país estuvo dominado por dictaduras o por lúgubres gobiernos represivos de derecha. Sólo aceptó regresar, por unos días, el año 2000, en un raro paréntesis de respiro democrático. Se le rindió entonces un homenaje que antes el país sólo había ofrecido, en el ámbito de las letras, a Miguel Ángel Asturias.

En respuesta a una pregunta sobre la idea que tenía de la función que cumple la literatura, dijo lo siguiente: «Ocupar la mente. Manejar el mundo de la imaginación. Alimentar esta necesidad inherente a todo ser humano. Expresar lo que otros no pueden expresar. Hacer ver a otros lo que no han sido capaces de ver, por distracción, por pereza o por miedo. En ésta y en

todas las épocas. Para la literatura no hay épocas sino seres humanos en conflicto consigo mismos o con los demás». Pero las cosas no son tan inocentes. Lo aclara otro guatemalteco, el escritor Luis Cardoza y Aragón: «La zarpa de Monterroso me recuerda el sutil alfanje del verdugo que con diestro e insensible tajo decapita. El condenado le implora cumplir sin tardanza su labor. El verdugo le recomienda mover los hombros. Los mueve y rueda la cabeza».

CARLOS ORELLANA
Revista Punto Final. Chile

ADIÓS A UN MAESTRO

INTELIGENTE, irónico, divertido, amigo entrañable por encima de todo: así era Augusto Monterroso, Tito para todos los que le conocimos y disfrutamos del arte de la conversación a través de sus palabras.

Conocí a Tito allá por la década de los ochenta, cuando yo aún era una joven e inexperta estudiante de literatura en la Universidad de Sevilla. Lo escuché en un seminario sobre el cuento. Desde el primer momento, la astucia con la que componía sus textos, sus significativos silencios y el cuidado con que regalaba sus palabras al auditorio me deslumbraron. ¿Cómo un autor tan reconocido podía ser al mismo tiempo tan modesto y brillante? A partir de ahí, le dediqué mis días y noches durante cuatro años —fue el motivo mi tesis doctoral—, pero mereció la pena. Tito, con sus múltiples lecturas, sus referencias veladas y su capacidad de síntesis me enseñó sobre todo a pensar. Con su sagacidad para cuestionar cuanto le rodeaba, aprendí que el más sano ejercicio del intelectual es la duda. Si a ello le añadimos su sentido del humor —la chispa le surgía de forma involuntaria— y su encantadora timidez, podemos entender por qué no era un pope de la literatura... ni siquiera un intelectual al uso. Amante de la parquedad en creación y de la página breve, amaba demasiado la literatura para inundar las librerías con una sola coma de más. También le agradecemos esa honestidad, tan poco habitual en nuestros días.

Nuestra amistad se mantuvo a través de los años con encuentros en diversos lugares del mundo. Recuerdo ahora un almuerzo en su casa de

Chimalistac, con Bárbara Jacobs —estupenda anfitriona y amiga— siempre a su lado, divertido él porque en la mesa sólo había mujeres a las que obligaba a cambiar continuamente de conversación. Enseguida, el encuentro estuvo presidido por la complicidad y el tour de force con la palabra. Y es que Monterroso sabía pensar.

Ahora lo hemos perdido, pero sobre su tumba depositaron un dinosaurio de peluche y una flor de alcatraz. No puede existir mejor homenaje al maestro: el juego y la belleza dándose la mano en un autor inolvidable pues, como todos sabemos, «Tito siempre seguirá estando aquí».

Salamanca, Febrero 2003

FRANCISCA NOGUEROL^[59]

SAN TITO EN EL REINO DE LOS DISCRETOS

SI BUSCAMOS en el María Moliner la palabra *discreción* asoman como sinónimos: parquedad, medida, moderación, pero también agudeza, acierto, ingenio. Si en algo se coincide cuando se habla de Augusto Monterroso es en que era un hombre discreto. Los que le conocieron nos lo definen así: bajito, de mejillas sonrosadas y sobre todo tímido, muy tímido y muy educado.

Quizás por eso a menudo en sus relatos prefería esconderse detrás de los animales que creaba. El dinosaurio, la vaca, la oveja negra, la rana, fueron invenciones mágicas en manos del autor. A partir de sus cuentos, ya no podemos pensar en esos seres si no es a través de su mirada precisa y aguda. Eso es lo que distingue a un escritor de verdad, su capacidad para modificar la realidad desde una nueva mirada. Curiosamente fueron esas criaturas las que nos dieron su perfil más humano, su manera de ser irónico, sencillo, inteligente.

Incluso cuando hablaba de su literatura era modesto y ambicioso a la vez. Afirmaba que con sus textos quería capturar al lector, apoderarse totalmente de él, especialmente de su imaginación, pero al mismo tiempo decía, con toda sinceridad, que su máxima aspiración como escritor era ocupar algún día media página de un libro de escuela primaria de su país.

El hombre que nos ha dejado fue genial precisamente por eso: por su manera de pasar de puntillas por la vida, sin imponerse a los demás, sin excesos, desde la buena educación. Y pienso que el cielo debería ser para personas así. Esos pocos seres humanos que tienen lo que el diccionario dice

que poseen los discretos: el tacto para hacer o decir lo conveniente sin causar molestia o disgusto a otros y el talento de endulzar con humor los infortunios de la vida. La brevedad de sus textos dejaba espacio al lector para imaginar, para reír, para soñar, hasta en eso fue cortés.

En el Reino de los Discretos le habrán recibido con una gran fiesta.

Madrid, febrero de 2003

MARÍA TENA

DESAPARECE UN MAESTRO

LA MUERTE de Augusto Monterroso nos disminuye a todos, nos merma, nos deshumaniza. Nuestro querido Tito fue más que un escritor, fue una persona terrenal, plena de alegría de vivir, desbordante de benevolencia y sensibilidad. Mucho se ha hablado en estos días de su sencillez y modestia, de su sentido del humor. Menos se ha dicho de su identificación con los humillados, de su apoyo a las causas sociales justas y a los movimientos políticos de izquierda. Su sostén de la Revolución cubana fue indeclinable y siempre se negó a escuchar a sus aislados detractores.

Esa actitud se explica porque Monterroso sufrió tempranamente uno de los zarpazos de la CIA en Latinoamérica, el golpe de Castillo Armas en Guatemala. Desde entonces se convirtió en un perpetuo desterrado, un adversario de tiranías y avasallamientos. México fue para él más que una segunda patria, fue el hogar generoso y tibio que le permitió llevar su vida errabunda sin desgarramientos cardinales. La tradicional acogida de esta tierra a los perseguidos fue para él el amparo liberal que su naturaleza reclamaba.

Monterroso fue un autodidacto. Su paso por bibliotecas y editoriales le inclinó a la lectura sistemática y la asimilación ilimitada de percepciones intelectuales que su organización mental clasificó. Con este adiestramiento de la lectura se preparó para escribir una prosa clara y límpida como un manantial virgen. Sus textos se caracterizaron por una poda del sobrante, una eliminación de lo periférico. Sus narraciones se concentraban en la semilla de la anécdota, en el núcleo de la revelación humana.

Hemingway decía que hay escritores que incluyen en sus obras una vasta información sobre el tema que han seleccionado; hay otros que, por el contrario, excluyen todo lo que no es eficaz para la estructura que están erigiendo. Monterroso era de estos últimos. A las virtudes de su brevedad añadió el culto a la precisión. Ninguno, como él, pudo emplear la palabra exacta, tal como pretendía Flaubert. También aprendió el arte de las referencias encubiertas en el empleo de la fábula y el uso de la alegoría.

Supongo que estas bondades las haya alcanzado con un infatigable sistema de corrección y pulimento. James Thurber solía afirmar que el principal enemigo de un humorista era el embrujo con la primera versión de aquello que escribía. Era necesario ser muy exigente consigo para evitar el embeleso del borrador inicial. Por eso la obra de Monterroso es, como quería Durrell, «un gigantesco tablero de inhibiciones». En suma, su existencia se ha caracterizado por un profundo amor a las palabras y un intento de darle significado a la vida ordenando los hechos.

Otro rasgo de Tito Monterroso, su humor irreverente, iluminó a quienes le rodeábamos. Era una ironía seca, punzante, radical, con poca almíbar y mucho limón. Sus constantes alusiones a su corta estatura, tema sobre el que llegó a escribir un ensayo, fueron el condimento de más de una deliciosa velada. Aquella expresión suya de que los enanos tenían un sexto sentido que les permitía reconocerse a distancia alimentó el regocijo de sus amigos. También intentó fundar una internacional de diminutos nombrando presidente a José Juan Arrom. Y confesaba que «desde pequeño fue pequeño» y que «nunca le cupo la más mínima duda».

Tras su candente sátira siempre subyacía una buena dosis de verdad. Para Bertolt Brecht la verdad debía ser dicha para enseñar cómo se debía actuar. Hay que cumplir con las exigencias de la verdad, pretendía el escritor alemán, y fue en ello que consistió la maestría de Monterroso: el arte como manera de alcanzar victorias sobre el insumiso ego.

Augusto Monterroso fue uno de los grandes escritores americanos y aun con una obra concisa llegó a ser objeto de culto y paradigma de nuevas generaciones. Para vergüenza del régimen neofranquista del arrogante José María Aznar, Monterroso murió sin haber recibido el Premio Cervantes que se le ha otorgado en los últimos años a tantos mediocres desconocidos. Su mejor epitafio fue escrito por César Güemes: «cuando el dinosaurio despierte descubrirá que Augusto Monterroso aún está allí».

LISANDRO OTERO
La Habana

MURIÓ EN MÉXICO AUGUSTO MONTERROSO, UNO DE LOS GRANDES RENOVADORES DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

A TRAVÉS de su obra, Augusto Monterroso responde de manera tácita a la pregunta ¿por qué leer a los clásicos?, pues nos encamina hacia los libros que eran fuente de conversación entre escritores cuando los referentes provenían de la literatura clásica y no, como hoy, del cine, de los deportes, de la política o del ciberespacio.

Monterroso mantuvo una conversación deliciosa en sus libros. Señaló vicios y virtudes de los hombres, sin aspiraciones de moralista aunque muchas veces sí con dotes de fabulista; se detuvo en las flaquezas y en las grandezas de los simples mortales y de los inmortales ya muertos; su obra nos habla de cualquier asunto con un gusto clásico y un estilo cálido y mordaz. Homero, Virgilio, Dante, Cervantes, Montaigne, Flaubert, Borges y Calvino, todos contemporáneos de Monterroso debido a la atención que siempre les brindó, solían asistir a su tertulia perpetua.

El abominador de la abundancia que fue Monterroso —ya que ésta siempre resulta estéril— se complacía de la suerte que tuvo durante su juventud, cuando pasaba largas horas en una biblioteca de Guatemala. Relata que el exiguo presupuesto de la institución impedía adquirir libros nuevos, por lo general deleznable y ajenos a la tradición, de manera que su fondo consistía en libros viejos, clásicos. Monterroso fue uno de los últimos

escritores que, como Borges, se sintieron más orgullosos de lo que leyeron que de lo que escribieron.

Uno de los palíndromos favoritos de Monterroso era: Acá sólo Tito lo saca. ¿Y qué sacaba a través de sus libros? Palabras mágicas echadas al agua como peces asustados que tal vez aspiran a ser moscas; advertencias a cada tramo acerca de los dudosos triunfos cotidianos; prevenciones contra la solemnidad y la estupidez; encomios del silencio aprendido en la conversación, así como del humor y la timidez: máscaras gemelas de las que es necesario portar al menos una; apologías del juego de palabras, del juego a secas.

Señaló vicios y virtudes de los hombres, sin aspiraciones de moralista aunque muchas veces sí con dotes de fabulista.

El indisoluble vínculo entre la obra y el ser humano que la escribe es uno de los rasgos más memorables de Monterroso; de ahí que se comente tanto la compartible emotividad que emana de los textos de este especialista en dar con el estado de ánimo justo para captar cuándo cambia el signo de lo grave. Para unos, Monterroso es humorista; para otros, satírico. Además es agudo, juguetón, silencioso, preclaro, según la vena que exijan los asuntos que aborda. Leer a Monterroso pone de buen humor. Lo logra a costa de sí mismo, de saberle medir la temperatura a su alma. Con frecuencia le pasaba que sus amigos creían que bromeaba cuando se le ocurría alguna recomendación.

No bromeaba este sondeador del alma cuando propuso, con Bárbara Jacobs, que los mejores cuentos del mundo son tristes. Si es así, entonces será mejor decir sencillamente que la escritura de Monterroso pone de humor: consigue predisponer el ánimo de su lector ideal, alertarlo contra los equívocos, encaminar sus lecturas e interesarlo en los enigmas y en los juegos que sólo son dables a través de la literatura.

Augusto Monterroso nos incita a la duda, a la búsqueda, al modo en que los mortales podríamos entender la muerte cifrándola en despedida, en el dilema de una mosca soñadora o en un cuento donde la memoria aparece como una vaca desplomada en el camino que se mira por la ventanilla de un tren que pasa. Aunque también podríamos entenderla como la traducción de una vida irremediable, agradeciblemente breve.

NOÉ CÁRDENAS
Cambio - México

COMENTARIOS ACERCA DE SU TRABAJO LITERARIO

LUZ MERY GIRALDO.

Profesora y crítica literaria Renovó la concepción del cuento con la fuerza que le dio al minicuento, un texto tan denso pero tan breve en el cual confluyen muy sincréticamente, la poesía, el ensayo, la fábula y el relato. No es un texto fácil porque obliga al lector a reflexionar y mirar lo que se esconde detrás de las palabras. Hizo del cuento un vehículo para expresar el compromiso con la realidad, con el ser humano, la historia y la literatura latinoamericana y universal. Dejó una literatura y muchos lectores cultivados.

GERMÁN ESPINOSA. Escritor

Su mayor aporte es en el cuento. Entre los que hizo hay algunos de los mejores que se han escrito en lengua española. Escribió el más breve que hay en la literatura universal: *El dinosaurio*. También hizo una ironía muy grande contra los países colonizadores en *El eclipse*, un cuento inolvidable que, sin mayor bombo, es una narración que no alcanza a tener más de página y media.

R.H. MORENO DURÁN. Escritor

Es una pérdida absoluta. Su estilo, el relato breve, la fábula y el fino humor negro, inteligentísimo, lo convirtieron en un escritor absolutamente excepcional, sin imitación. Centró toda su preocupación literaria en la

condensación y la fábula breve. El mayor homenaje se lo hizo en vida Italo Calvino, cuando puso como ejemplo de la literatura del futuro a su célebre cuento *El dinosaurio*, que sólo tiene siete palabras, pero está cargado de una profunda densidad de significado.

SANTIAGO GAMBOA. Escritor

Era una persona de una timidez extraordinaria, muy culta y con una cultura clásica excepcional. Su obra tiene una particularidad y es que fue traducida al latín. Sólo escribió una novela: *Lo demás es silencio*. Todo lo demás era literatura breve, cuentos, fábulas. La palabra que más lo define es brevedad: en su literatura, en sus palabras, en su estatura (medía un metro con 54 centímetros). La obra de Monterroso tiene para cualquier escritor una gran enseñanza de concisión, cultura y humor. Un libro que no tiene humor no es un libro serio, decía.

MARIO RIVERO. Escritor

Fue un autor de un inmenso ingenio, gran hondura y transparente estilo. La muerte del hombre que escribió el cuento más corto del mundo es una pérdida indiscutible. Su legado es la medida, la brevedad y la ironía. Es uno de esos escritores inequívocos.

MARCO A. QUIROA. Artista

Su muerte es lamentable porque es estrechar el horizonte de los escritores vivos. La pérdida de los que hacen obra, como Monterroso, no es permanente, porque dejan su obra que los mantiene vigentes.

ANA MARÍA COFIÑO. Editora

Él sólo murió físicamente, porque como escritor siempre será un inmortal. Se fue a reunir con Luis de Lión, Miguel Ángel Asturias y otras glorias de la literatura del país. Con pocas palabras sabía expresar su altísimo humor, el cual expresó como vehículo para llegar a las masas y, con elegancia describía una realidad muy compleja. Con su muerte, quizá, surja nuevamente el interés por leerlo.

TANIA PALENCIA. Escritora

Su obra habla de la condición humana y es irreverente acerca de la cultura dominante, de las normas autoritarias de la vida y la sociedad, lo cual hace

con ironía. Llega a la realidad a través del humor negro y el sarcasmo. Ojalá que quienes intervienen en cultura, ahora promuevan su obra.

FRANCISCO MORALES. Poeta

Es una figura que deja un gran vacío, por la forma excepcional de narrar el cuento corto, que fue su particularidad. Formó una generación muy sólida con el grupo Acento. Guatemala le debe mucho por el exilio que vivió.

FRANCISCO ALBIZURES. Investigador de literatura guatemalteca

Su deceso priva a la literatura guatemalteca de uno de uno de sus más valiosos exponentes: uno de los escritores que ha logrado trascendencia mundial. Esta pérdida es más grave, porque no veo en el panorama de los autores guatemaltecos jóvenes, algunos cuya trayectoria permita pensar que van mediano o largo plazo a convertirse en dignos émulos de Monterroso. Frente a la tendencia latinoamericana de crear obras extensas o de usar un lenguaje abundante, Monterroso mostró la eficacia de la sobriedad y la brevedad.

FRANCISCO PÉREZ DE ANTÓN. Escritor

Tito fue el fabulista más audaz para el lector más inteligente. Escribía las fábulas sin moraleja y le pedía al lector que extrajera la propia. En su literatura hay un afán de crítica que sólo el lector inteligente puede extraer. Era un hombre de trato muy agradable, y su éxito se debió a que los lectores creemos en el mundo de las fábulas, sobre todo cuando somos niños.

TASSO HADJIDODOU. Embajada de Francia

El mundo se siente disminuido por su pérdida, ya que sus obras son verdaderas joyas. La concisión, ironía y chispa fueron algunas de sus extraordinarias cualidades, las cuales pocas veces se reúnen en un escritor. En pocas palabras, decía mucho, porque era sobrio y profundo.

DESDE HACE 40 AÑOS EL DINOSAURIO SIGUE ALLÍ

Augusto Monterroso conmemoró la publicación del cuento breve más famoso de las letras hispánicas

EL ESCRITOR guatemalteco, nacido en 1921 y radicado en México desde 1944, celebró los treinta años de la publicación de *La oveja negra y demás fábulas*, y los 40 de *Obras completas (y otros cuentos)*, libro que incluye el célebre cuento «El dinosaurio».

«Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Éste es el brevísimo relato publicado por la UNAM en diciembre de 1959, en un volumen que incluye otros doce textos, entre ellos «Sinfonía concluida», «Diógenes también» y «Vaca». Pero ninguno tan famoso como «El dinosaurio», que es tan breve como la obra de Monterroso, premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe 1996, formada por diez libros, tanto de narrativa como de ensayo y dibujos.

«Pienso que, quizá, me ha traído suerte», dijo, en entrevista, acerca de su célebre texto. «Cuando apareció, hace cuarenta años, era muy difícil publicar un cuento de esa extensión, lo difícil no era escribirlo, sino publicarlo y que fuera aceptado; incluso, unos críticos dijeron que no se valía, que eso no era cuento. Con el tiempo se ha ido haciendo mi cuento más famoso».

Pero al mismo tiempo que celebra la fama del cuento, «a veces también lo siento, porque mucha gente piensa que yo sólo he escrito “El dinosaurio”, y

da por supuesto que ya me conoce leyendo ese solo cuento, y en realidad yo he publicado diez libros, y no sólo cuento, sino novela», dice Monterroso, quien no cree que ese cuento haya servido como llave para tener acceso al resto de su obra.

«El dinosaurio» está rodeado de anécdotas. Una de ellas, narra el momento en que un amigo le presenta a una señora: «¿Conoce usted a Augusto Monterroso?», le preguntó él. «Sí», contestó ella, «lo he leído». «¿Y qué le parece el cuento de “El dinosaurio”?», volvió a preguntar. “Ése es uno de los que más me gustan, pero apenas voy por la mitad”».

En otra ocasión, una adolescente que aseguró saberse el cuento de memoria, al recitarlo frente a su autor, dijo: «Cuando despertó, el dinosaurio ya se había ido».

«Después de que el cuento se hizo famoso, hubo muchas historias acerca de cómo se escribió, cuál es su origen. Hay ensayos muy largos sobre su significado», explica el escritor, «ha dado pie para ese tipo de anécdotas, pero son especulaciones, porque el cuento llama la atención».

Monterroso aclara que el libro *Obras completas (y otros cuentos)* cumple 40 años en su integridad, no sólo «El dinosaurio», pero no le molesta que se cree expectación en torno a él. De las ocho palabras del cuento han nacido innumerables palabras, largos ensayos que un día el escritor va a publicar.

En su libro sobre la novela, Vargas Llosa le dedica un capítulo, en el que asegura que se trata de un cuento con misterio, intriga y suspenso. El escritor italiano Italo Calvino escribió: «Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no encontré ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso».

Gracias a su fama, el cuento ha creado escuela. «Después vino mucha gente a hacer cuentos de una línea y todo eso me da gusto», dice el escritor.

En los últimos años, la fama del cuento se acrecentó cuando comenzó a usarse irónicamente refiriéndose al partido en el poder. «Lo han usado mucho los periodistas para decir que tal partido, cuando despertaron todavía estaba ahí», reconoce Monterroso.

Como parte del aniversario, ayer se presentó en México *Celebración de Augusto Monterroso*, de Alfaguara, libro de ensayos de cuatro autores sobre la obra del escritor Diony Durán, Elena Liverani, Saúl Yurkievich y Jorge von Ziegler. Actualmente, Monterroso escribe la segunda parte de sus memorias. Recibió el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1996.

AUGUSTO MONTERROSO «UN HOMBRE ORIGINAL, QUE SÓLO FUE, ÉL MISMO»

Muerte

Tenía razón Epicúreo: la muerte no existe. Sólo los seres vivos la temen

Eduardo Torres en carta a José Luis Martínez

HABÍA una vez un hombre, acaso escritor satírico, que nació en el Centro de la América, en actividad académica más dedicado a los cortes de carnes que a los estudios. En actividad cotidiana, más lector y filósofo.

Su inmensa obra, legada en pocas líneas, ha sido el blanco de innumerables lectores, críticos, detractores, amigos y curiosos de la lengua. De Tegucigalpa a Guatemala, crece entre los sonidos de las imprentas. En su larga divagación, logró como pocos acercarse a las gentes, tanto así que retratar a través de las palabras se convirtió en su arduo y delicado trabajo de vida.

Acompañó sus lecturas con los oficios de carnicero, autodidacta, fundador de revista y periódico, opositor a régimen totalitario, diplomático, exiliado, secretario de Neruda, profesor de filosofía y letras, coordinador de talleres literarios; con la fama de escribir, lo que él consideraba la novela más corta del mundo «El Dinosaurio», con la construcción de palíndromos (Acá solo tito lo saca) y entre otras cosas, la vida.

Conocido como el maestro del relato breve, Augusto Monterroso, centró su obra en la sintaxis, la prosodia y la lógica. El resto era cuestión de vivir, por lo cual afirmaba: «Al escritor lo hacen sus conflictos internos y externos, sus miedos, sus ilusiones, el placer, el sufrimiento, las largas enfermedades, el amor, los rechazos, la pobreza, el fracaso, el dinero, la ausencia, sus posiciones ante el bien y el mal, la Justicia y la Injusticia; la vida en fin. Y

determinada sensibilidad para responder a todo eso. Cada una de estas cosas necesita su propia sintaxis y su propia prosodia; el buen escritor sabe siempre dónde encontrarlas».

Utilizando la pertenencia común que es el lenguaje, nos acerca a nuestras miserias. Con la gracia de no aburrirnos, hace de lo real, de lo vulgar, de lo cotidiano un hecho de libertad ante la palabra. Su genio creador dice lo que quiere decir, no lo que los demás quieren oír. Su único problema, escribir bien. Quizás como lo afirmó en alguna entrevista, tachando, su prosa se ha vuelto breve.

Ya en alguna oportunidad Gabriel García Márquez escribió a propósito de la lectura de *La Oveja Negra y demás fábulas* (único libro traducido al latín): «Este libro hay que leerlo con las manos arriba. Su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de su falta de seriedad». Aun cuando abordemos sus escritos con la desmedida sencillez de lectores ingenuos, podemos permanecer cavilosos, melancólicos o eufóricos al identificar las realidades que recrea o refleja en los letrados animales que nos convencen desde sus fábulas.

Su enseñanza: 1) Exprimir los textos para saborearlos. 2) Cultivar el uso de la palabra con la conciencia de conocer su origen, su justa medida y la responsabilidad de su destino. 3) La autenticidad y la belleza. 4) La sabia sensatez de reír aún a costa de sí mismo. 5) Perdonar a los colegas escritores ser mejores. 6) etc.

El premio Príncipe de Asturias en Letras en el año 2000, destacó que «la obra narrativa y ensayística de Monterroso constituye todo un universo literario de extraordinaria riqueza ética y estética, del que cabría destacar un cervantino y melancólico sentido del humor; su obra ha transformado el relato breve dotándolo de una intensidad literaria y una apertura de argumentos inéditos hasta entonces. Valora su ejemplar trayectoria ciudadana, la dura experiencia del exilio y la atención constante en los asuntos más inmediatos de la vida contemporánea de Iberoamérica, convirtiéndole en uno de los más singulares de la cultura hispana».

Trató de mantenerse vivo el mayor tiempo posible ocupando la mente (la propia y la del lector), con la titánica labor de mejorar el mundo de la imaginación...

Y de tanto imaginar, dejó de temer a la muerte el 07 de febrero de 2003.

Ideal literario

Fijar Escenas para preservarlas de la destrucción del tiempo

AUGUSTO MONTERROSO

AUGUSTO Y EL LADRÓN DE PALÍNDROMAS

MONTERROSO es un escritor itinerante, lo cual, a los efectos de estas líneas, significará que es escritor y que viaja mucho. Las probabilidades de coincidir espacio-temporalmente con alguien tan móvil son muy escasas, y por esa razón debo considerar nuestro primer encuentro como una absoluta casualidad, o bien como algo que seguía un designio más elevado. A la vista de los beneficios que para mí se derivaron de nuestro contacto, me inclino más bien por lo segundo.

Ocurrió hace muchos años. Por aquel entonces yo trabajaba para una editorial madrileña, y un día me avisaron de recepción que (aquí un nombre irreconocible, como es habitual) quería ver a alguien de la casa. Me presté a ello, y me encontré ante un señor más bien bajito (puedo decirlo, puesto que él mismo se ha descrito con semejantes palabras). Le pregunté su nombre, me lo dijo, y yo lo repetí, suspicaz: «¿Augusto, dice? ¿Monterroso?»

Ocurre que yo había leído (con mucho gusto) varios libros de alguien que firmaba con ese mismo nombre, así que insistí: «¿El escritor?». Él asintió en silencio, y yo me encontré ante la molestísima sensación de tener delante a la persona responsable de unas páginas que había leído con placer. Este tipo de intromisiones corpóreas en el terso mundo de lo literario se me habían revelado siempre muy inconvenientes. Y no sólo porque rompen la situación de dominio que el lector tiene frente al autor («A ver, dígame usted... Muy bien, y ahora calle, pues tengo algo que hacer»). No: con frecuencia había encontrado que los autores ponían lo mejor de sí mismos en sus obras, de

modo que lo que quedaba para un encuentro personal eran otras cosas, no todas ellas agradables.

Me preparé, pues, para lo peor, y empezamos a hablar. El motivo de su visita se hizo algo tangencial, y al cabo de un rato, relajados, hablábamos de otros temas: sus libros, libros ajenos... Yo recordaba que en alguna de sus obras había descubierto que le interesaban los palíndromos, que él llamaba *palíndromas*. Con cierta turbación (era muy joven), le dije: «Augusto: yo he escrito lo que creo que es uno de los mejores palíndromos en lengua castellana. Dice así», y respiré hondo:

***Anita, la gorda lagartona,
no traga la droga latina***

Guardó silencio por un momento (ese lapso de tiempo que se requiere para reconstruir la frase desde el final, y ver si uno no está ante un *bluff*), y al cabo sonrió.

«¡Muy bien!», quiero recordar que dijo, «Y dígame una cosa: ¿la ha publicado usted?, ¿se la han atribuido públicamente?» Yo negué. «Ay, ay...», meneó la cabeza, «¿No sabe usted que hay ladrones de palíndromas, gente que repite las obras ajenas pretendiendo pasar por su autor?» Me recorrió un sudor frío; ya he dicho que entonces era joven e inexperto: ni se me había pasado por la cabeza. «No», dije. Me miró: «Bueno, no se preocupe: ya lo arreglaremos».

Nos despedimos, y al cabo de unas semanas me llegó un recorte del *Excelsior* de México. Allí estaba el palíndromo, y al lado mi nombre, unidos para la posteridad.

Luego nos hemos visto más veces, hemos localizado amigos comunes, y charlado ante alguna de sus extrañas comidas, y mi sospecha inicial ante la convivencia con mis autores favoritos se ha diluido. En su caso.

Hace poco rememoramos, divertidos, nuestra primera entrevista. «¿Y cuál sería la droga latina?», se interesó. Estábamos cenando, y yo señalé mi copa: «El vino, claro». «No», agitó la cabeza, «La literatura».

Debí haberlo supuesto.

JOSÉ ANTONIO MILLÁN
[Publicado en «Culturas», suplemento
de *Diario 16*, el 16 de noviembre de 1991]

ACÁ SÓLO TITO LO SACA

DECÍA Augusto Monterroso en una entrevista que no es el mismo el escritor que se despierta que el que se acuesta. Que tenía toda la razón del mundo pude comprobarlo cuando, coincidiendo con la repentina moda en Barcelona del palíndromo (jugar a componer frases que se lean igual de izquierda a derecha y en sentido inverso; por ejemplo: «Adán no calla con nada»), llegó nada menos que el mismísimo Monterroso —Tito, para los amigos— y me despertó para decirme que traía desde México un cheque para mí.

Caramba, pensé, no todos los días llega a Barcelona un candidato al Nobel y me trae un cheque. Me había acostado siendo el titular de una precaria cuenta corriente y despertaba de pronto con mis finanzas levemente mejoradas. A esta agradable sorpresa se le unía la alegría por la llegada del amigo y la alegría de saber que una autoridad mundial en palíndromos se encontraba entre nosotros. Al tiempo que acababa de aparecer una reedición de *La palabra mágica*, Monterroso presentaba por la noche en el Centro de Cultura Contemporánea *Cuentos, fábulas y todo lo demás es silencio*.

Me quedé recordando un almuerzo en Madrid con él, su esposa la escritora Bárbara Jacobs e Ignacio Martínez de Pisón, que se empeñó de pronto, con su inalterable tozudez baturra, en demostrar que sabía recitar de memoria ese epitafio que Monterroso encontrara un día en un cementerio: «Escribió un drama: dijeron que se creía Shakespeare / Escribió una novela: dijeron que se creía Proust / Escribió un cuento: dijeron que se creía Chejov / Escribió un diario: dijeron que se creía Pavese / Escribió una despedida:

dijeron que se creía Cervantes / Dejó de escribir: dijeron que se creía Rimbaud / Escribió un epitafio: dijeron que se creía difunto».

Concluida su innecesaria hazaña, creyó Pisón que iba a quedar descansado. Monterroso se encargó de impedirlo al retarnos a memorizar palíndromos. Citamos todos los habidos y por haber: «Así me trae Artemisa», «A ser gitana, tigresa», «Salta Lenin el Atlas», etcétera. Entonces Tito nos dio cinco minutos para que diéramos con un palíndromo que fuera de cosecha propia. En vano lo intentamos. Pasado el tiempo que nos fue concedido, dijo: «Está claro que aquí los palíndromos sólo los saco yo». Tomó bolígrafo y papel y en una servilleta escribió: «Acá sólo Tito lo saca». Con el solo cambio de una vocal el palíndromo es pornográfico: «Acá sólo Tito la saca». Recordé todo esto mientras quedaba por teléfono con Monterroso para vernos en la presentación de su libro por la noche. Antes de colgar le informé que la moda del palíndromo, procedente de Sevilla, causaba furor en el circuito nocturno que une en Barcelona los bares Velódromo y Zanzíbar. «A su mal no calla con la musa», me dijo Monterroso como desconfiando de lo que había dicho. Pero yo le juré que era rigurosamente cierto: «Orujo, lo juro».

Por la noche, en la Casa de la Caritat, Robert Saladrigas habló de un Jueves Santo en el que Monterroso comulgó «con rueda de molino» y se preguntó por qué este escritor seguía siendo un autor de minorías siendo como es tan asequible a todos los públicos. Monterroso habló de su padre, que se había gastado toda la fortuna de su madre editando en Guatemala revistas literarias que no fueron comprendidas. Después dijo: «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 lleven a ningún sitio seguro es lo que convertirá al niño en escritor».

Después, en mi intento por demostrarle que existía realmente la ruta nocturna de los palíndromos, nos perdimos en el circuito que une el Velódromo con el Zanzíbar, sin que en ningún momento apareciera aficionado alguno a las palindromas, que es como los llama Monterroso. Me gasté en mi intento el cheque y algo más. Él me agradeció que no lo hubiera llevado a ninguna verdad segura. Yo, arruinado, me fui a acostar sabiendo que no era el mismo que aquel día había despertado.

ENRIQUE VILA MATAS

MONTERROSO, EL HOMEOPÁTICO

SE FUE sabiendo que sus lectores le amaban, un hombre de tres esquinas en este continente: nació por azar en Honduras, Centroamérica, se asiló en Chile y después en México, donde vivió casi medio siglo.

En sus breves textos, cuentos y fábulas, Augusto Monterroso medía, pesaba y organizaba las palabras y el lenguaje, en la brevedad posible de la balanza tipográfica que se imponía como un acto consciente de la mayor belleza.

Sus textos correspondían a su hondura, a ese aleteo que suele dar la palabra cuando es verdadera y sigue abriendo caminos de belleza aunque esté fija en la tipografía.

Hombre de humor, de extraordinaria sensibilidad amical y verbal, con su metro cincuenta de estatura acortó todas las distancias de la literatura en esta vida tan desigual, donde ya no preocupan unos centímetros más o menos, sino la calidad del hombre y de su obra.

«Llorar a orillas del Mapocho» es un relato de sus dos años en Chile, época en que fue secretario en «La gaceta de Chile», de Pablo Neruda y amigo de los novelistas Manuel Rojas. Dos cajas de, una de cartón, otra de madera y una máquina de escribir portátil, están registradas en ese relato mapochino que da cuenta de sus pasos en la larga y angosta faja de tierra chilena, que no pudo retenerlo a pesar de su mínima estatura.

Hombre de la brevedad, de los instantes, del suspiro literario, caminó sin embargo por el centro del fruto, donde el árbol en verdad demuestra quien es

y no sólo echa raíces de silencio.

De seguro Monterroso no pasaba dos veces por un mismo lugar para no hacer sombra o dormía en un cómodo sillón la siesta para que los sueños no sufrieran dolores de columna vertebral y quizás corregía y corregía para sentir el peso de la página en blanco, el respeto del origen de las cosas, del nacimiento de cada palabra y sus silencios.

Sin embargo, no anduvo en puntillas por la literatura castellana. Tuvo el coraje de escribir siete palabras memorables sobre los Dinosaurios, un relato que figura como el número uno de la brevedad y en todos los diccionarios donde quiera recordársele. *La Letra E, La Oveja negra y otras fábulas, Esa fauna, Los buscadores de oro*, figuran entre sus libros, que sin ser muchos, fueron y permanecerán en vida y muerte de su autor.

No hay dudas de las influencias de Borges y Kafka en su obra, pero tampoco de sus propios caminos, como de Juan Rulfo y el también mexicano Juan José Arreola, todos clásicos, desde luego, porque Monterroso no se andaba por las ramas.

Su humor, quienes lo conocieron, dicen que era sublime. Un día caminando con Cortázar un gigante verdadero de las letras y en estatura, Monterroso dijo: los dos más grandes de la literatura.

El golpe de Estado de Jacobo Arbens en Guatemala lo expulsó de esa violenta nación centroamericana, que ha vivido medio siglo de muerte y terror, como si fueran las dos únicas que conocieran sus mandatarios de turnos. Monterroso, a partir de allí se refugió en la palabra, muy quitado de bulla, no hizo ruido ni ocupó un gran espacio, aunque fue laureado con el Príncipe de Asturias, El Águila Azteca, el Juan Rulfo y el Nacional Miguel Ángel Asturias, entre otros igualmente significativos.

En la última Feria del Libro en Panamá, el pasado año, la recorrí con cierta aprehensión porque estos monumentos al despliegue masivo de la palabra suelen ser más un negocio y lo que no encontramos precisamente son los libros. En un puestecito en una esquina de la feria, en una mesa desparramada de cosas, encontré un librito de Monterroso oculto en la inocencia más absoluta y me aproximé a él con la devoción de quien ya le conocía someramente. Me estaba guiñando el ojo, con la modestia, humildad y sigilo de su autor. Sólo 92 paginitas, de una diminuta edición de *La Oveja negra y demás fábulas*.

La fe y las montañas me parece un texto profundo y muy oportuno para los tiempos que vivimos, este siglo lleno de mala fe.

«Al principio la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios. Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno les había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía.

»La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe, y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.

»Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe».

La prensa mundial ha registrado hace algunos días su deceso. No comparto esta idea, porque conociendo la biografía, algo de lo escrito, declarado en vida por su autor, en fin, de la manera cómo vivió, sospecho que Monterroso sólo se ha hecho a un lado, para que otros continúen su obra, enriqueciendo la palabra.

El señor de las moscas y del dinosaurio inmortal y más pequeño del mundo, ha partido con su abecedario que nos desgranó aquí en la tierra hasta hace unos cuantos días.

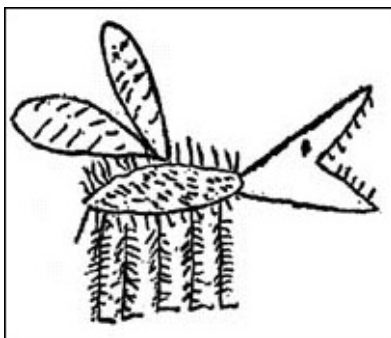
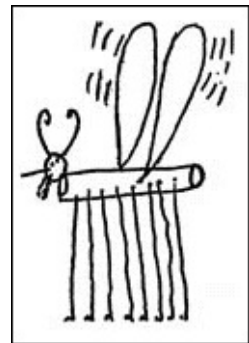
ROLANDO GABRIELLI
Panamá



MONTERROSO POR SÍ MISMO^[60]

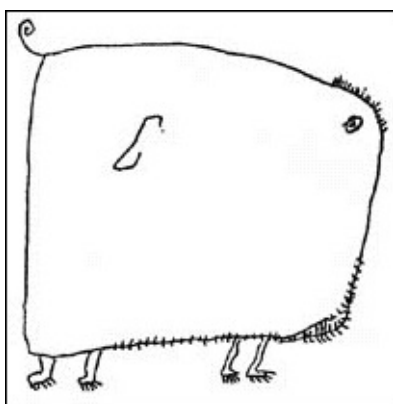
Sin empinarme, mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño. Ni mi padre ni mi madre fueron altos.

A OCHO meses de la muerte del escritor de origen guatemalteco, que radicó en México desde 1944, Augusto Monterroso (1921-2003), el próximo domingo a las 13:00 horas se le rendirá un homenaje en el Palacio de Bellas Artes. Se presentará en el recinto la reedición del libro *Lo demás es silencio*, que incluye además de textos de Tito Monterroso dibujos de Claudio Issac y algunos inéditos del narrador en su faceta como dibujante. También la recopilación inédita de textos y fragmentos de conversaciones titulada *Monterroso por él mismo*. De ambos presentamos aquí un adelanto con autorización de la editorial Alfaguara, en recuerdo al escritor galardonado con el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 2000, considerado un maestro de la brevedad en la literatura y autor entre otras obras como *Movimiento perpetuo*, *Le letra e*, *Los buscadores de oro* y *La vaca*.



La vida es como un árbol frondoso que con sólo ser sacudido deja caer los asuntos a montones; pero uno puede apenas recoger y convertir en arte unos cuantos, los que verdaderamente lo conmueven; y éstos son para unos cuentistas y aquellos para otros; y gracias a eso hay tantos cuentistas en el mundo, cada uno trabajando el suyo, o los suyos; y lo bueno es que el árbol no se

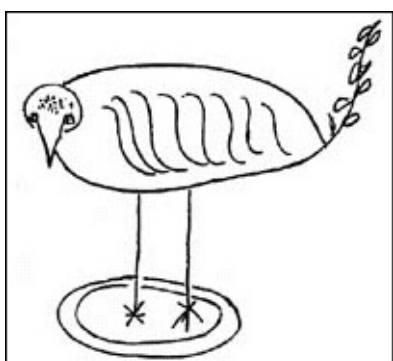
agota nunca; no se agotaría aunque lo sacudiéramos todos al mismo tiempo, aunque al mismo tiempo lo sacudiéramos entre todos.



Sí, he hablado del miedo a escribir; pero esa palabra, así, sola, suena como muy grandiosa si uno no sabe que se trata más bien de dudas, o de inseguridad a la hora de hacerlo; en cuanto al miedo, también me lo da la gente, sea en forma de una persona o de varias que forman un público; o cualquier lector. Sobre todo, existe en mí el temor a publicar, cuando pienso que hay muchos libros y mucha basura como para aumentarla, y por eso

mis libros son tan escasos y están tan llenos de hojas en blanco, o llenos de vacíos, para usar un bonito oxímoron.

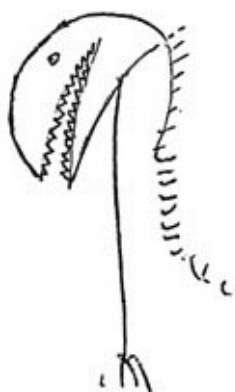
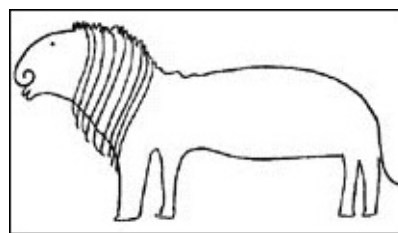
Considero la brevedad no como un término de la retórica sino de la buena educación. Uno no debe ocupar mucho la atención de la gente, ni recargar su memoria con detalles inútiles. Pero en esto puede haber también un engaño, y el escritor no sabrá nunca cuánto tiempo ocupará la mente de una persona con un cuento muy breve o con una paradoja.



A mí me ocurre que le he dedicado más tiempo de mi vida mental (y hasta emocional) a un aforismo de Nietzsche o a una frase de Quevedo en el *Marco Bruto* que a las largas disquisiciones de otros escritores. Más obra maestra me parece el *Viaje sentimental* que el

Tristram Shandy de Sterne. Me he ido dando cuenta de que mi tema principal ha sido el de la inseguridad ante lo que se es o se hace, de donde el deseo de cambiar, o de ser otro, o de otro modo. Otra constante podría ser un perfeccionismo que no se note; el afán de que el autor desaparezca, o de que se note lo menos posible su presencia. Se me señala cierta predilección por los seres fracasados.

Contrario a lo que podría esperarse de personas inteligentes, reírse de uno mismo termina por hacer que los demás lo escuchen a uno con ligereza y dejen de tomarlo en cuenta, pues aunque lo niegue, en realidad la gente no es muy sutil y respeta en secreto a los solemnes, o si no los respeta por lo menos les teme, y del miedo a la reverencia no hay más que un paso.



Sin empinarme, mido fácilmente un metro sesenta. Desde pequeño fui pequeño. Ni mi padre ni mi madre fueron altos. Cuando a los quince años me di cuenta de que iba para bajito me puse a hacer cuanto ejercicio me recomendaron, los que no me convirtieron ni en más alto ni en más fuerte, pero me abrieron el apetito. Esto sí fue problema, porque en ese tiempo estábamos muy pobres. Aunque no recuerdo haber pasado nunca hambre, lo más seguro es que durante mi adolescencia pasé buenas temporadas de desnutrición.

Algunas fotografías (que no siempre tienen que ser borrosas) lo demuestran. Digo todo esto porque quizá si en aquel tiempo hubiera comido no más sino mejor, mi estatura sería más Ilustraciones: Tito Monterroso. Presentable. Cuando cumplí veintiún años, ni un día menos, me di por vencido, dejé los ejercicios y fui a votar.

ÍNDICE DE PINTURAS

Aprendiz de agorero. Serigrafía, 1969. Carlos Mérida (1937)

Ixconda. Óleo sobre tela, 1979. Manolo Gallardo (1936)

La casa dorada. Acrílico sobre tela, 1993. Marco Augusto Quiroa (1937)

El decorador de máscaras. Acuarela, 1938. Alfredo Gálvez Suárez (1899-1946)

Las capitanas. Óleo sobre lienzo, 1950. Andrés Curruchich Cúmez (1891-1969)

Todos los nombrados son artistas guatemaltecos.

Notas

[1] Diógenes. <<

[2] El Daisie's, en la calle de Versalles, cerca de Reforma. <<

[3] Organillero. <<

[4] Palabras en el acto de entrega de la presea *Quetzal de Jade*. <<

[5] Este texto fue escrito cuando el escritor guatemalteco fue galardonado con el Premio Cervantes. <<

[6] Malsoliver, «Augusto Monterroso o la tradición subversiva», *Cuadernos Hispanoamericanos*, (24-86), 1984 (408) p. 147. <<

[7] Monterroso, A., *La oveja negra (y demás fábulas)*, S.L., Punto de lectura, 2000, p. 43. <<

[8] Monterroso, A., *La palabra mágica*, México, ERA, 1984, p. 69. <<

[9] Ed. Cit. p. 79. <<

[10] Escritora y crítica literaria argentina, es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y realiza su tesis doctoral sobre la obra de Augusto Monterroso. 26/marzo/2003. <<

[11] Vila-Matas, E. (2000:17-18) *Bartleby y Cía.*, Barcelona, Anagrama. <<

[12] Monterroso, A. (1991) *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona, Anagrama. <<

[13] Calvino, I. (1993) «La pecora nera» en *Prima che tu dica «Pronto»*, apólogos Milano, Mondadori. <<

[14] Borges, J.L., (1989) «Historia Universal de la infamia» en *Obras completas* Tº I, Buenos Aires, Emecé. <<

[15] Monterroso, A (1998:73) *La letra e, fragmentos de un diario*, Madrid, Alfaguara. <<

[16] *Op. cit.* p. 215. <<

[17] Monterroso, A (1990) *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Anagrama. <<

[18] El destacado pertenece a la autora. <<

[19] Monterroso, A, *Pájaros de Hispanoamérica*, 2002, p. 191. <<

[20] *Ibídem*, p. 179. <<

[21] El presente es el capítulo seis del ensayo «La identidad de la palabra: narrativa guatemalteca a la luz del nuevo siglo». <<

[22] Ver: Umberto Eco, *Obra abierta*, Ariel, España, 1990. <<

[23] Así los llama Wilfrido Corral en su obra *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Universidad Veracruzana, México, 1985. <<

[24] Ver: Heinrich Plett, «Intertextualidades», en Revista *Criterios*, Número especial en saludo al Sexto Encuentro Mijaíl Bajtín, UAM Xochimilco/Casa de las Américas/uneac, México, 1993, pp. 65-94. <<

[25] Lauro Zavala, *Humor, ironía y lectura. Las fronteras de la escritura literaria*, UAM Xochimilco, México, 1993, p. 39. <<

[26] Wayne Booth, *Retórica de ironía*, Taurus, Madrid, 1986. <<

[27] *Idem*, p. 57. <<

[28] Umberto Eco, *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1987, pp. 249-250. <<

[29] Plett, *Art. cit.*, p. 68. <<

[30] Booth, *Op. cit.*, p. 68. <<

[31] Linda Hutcheon, «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en *De la ironía a lo grotesco*, UAM Iztapalapa, México, 1981, p. 178. <<

[32] *Ibid*, pp. 177-178. <<

[33] Cf. Platón, «Fedón», en *Diálogos*. <<

[34] Helena Beristain, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1992, p. 277. <<

[35] Pavao Pavlicic, «La intertextualidad moderna y postmoderna», en *Criterios, ídem*, p. 172. <<

[36] Pavao Pavlicic, «La intertextualidad moderna y postmoderna», en *Criterios, ídem*, p. 25. <<

[37] Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Era, México, 1989, p. 70. <<

[38] *Ibid*, p. 45. <<

[39] Eco, *Op. cit.*, p. 79. <<

[40] Zavala, Humor ironía y lectura, p. 53. Ver: para *intención irrelevante*
Wilde, A., *Horizons of assent. Modernism, postmodernism and the ironic
imagination.* <<

[41] Booth, *Op. cit.*, p. 321. <<

[42] Booth, *Op. cit.*, p. 304. <<

[43] Eco, *Op. cit.*, p. 84. <<

[44] Lauro Zavala, *Glosario de términos de teoría y crítica de la ficción experimental*, p. 4. <<

[45] Margo Glanz, «Monterroso en el pacto autobiográfico», en *La literatura de Augusto Monterroso*, UAM, pp. 45-46. <<

[46] Linda Hutcheon, «La política de la parodia posmoderna», en *Criterios*, *ídem*, pp. 191-192. <<

[47] Corral, *Op. cit.*, p. 196. <<

[48] Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*, México, Joaquín Mortiz, 1972. Los números de páginas al pie de las citas corresponden a la edición de México, Biblioteca Era, 1991. <<

[49] En A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona, Muchnik editores, 1990, p. 16. <<

[50] Cfr. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, 3.4 «Uso e interpretación», pp. 86-7. <<

[51] A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, *op. cit.*, p. 54. <<

[52] A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, *op. cit.*, p. 103. <<

[53] *Ibídem*, p. 60. <<

[54] Cfr. Sabine Horl, «Ironía y timidez: sobre *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso», en *Memorias del XX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Budapest, 1982, p. 492. <<

[55] Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, *op. cit.*, p. 54. <<

[56] Cfr. Umberto Eco, *op. cit*, p. 115. <<

[57] Empleo las subcategorías de la hipertextualidad de acuerdo con la clasificación de G. Génette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989. <<

[58] (Ciudad de México, 1968) cuando se descuida publica poemas, pero las más de las veces se inventa cuentos. Estudió, tenía que hacerlo, la Licenciatura en Letras Hispánicas, y ahora, no se sabe si por venganza, cursa la Maestría en Letras Latinoamericanas en la UNAM; pero para salvarse del mundo y sobrevivir en él se dedica a editar libros. <<

[59] Doctora en Filología Hispánica y Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Hizo su tesis sobre Augusto Monterroso. <<

[60] Fuente: Milenio.com - Cultura - 17-octubre-2003. <<