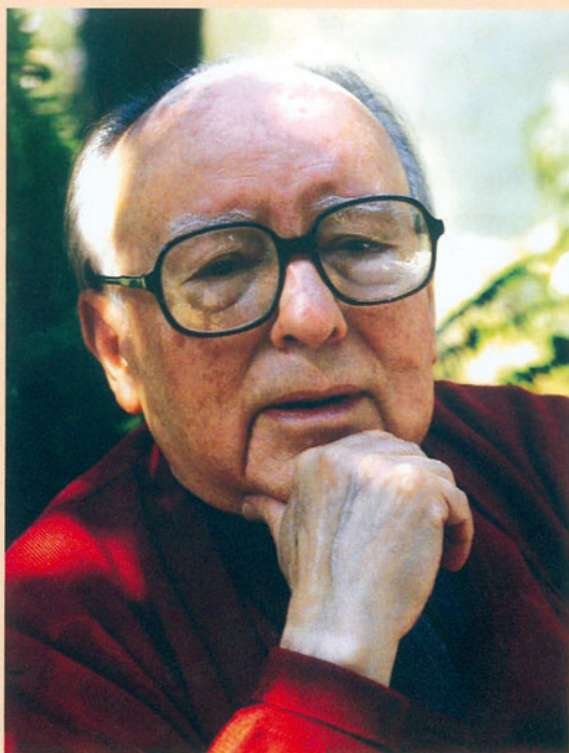


Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto

An Van Hecke



COLECCIÓN  CUADERNOS
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

MONTERROSO EN SUS TIERRAS:
ESPACIO E INTERTEXTO

COLECCIÓN CUADERNOS

Coordinador

José Luis Martínez Morales

Comité Editorial

José Pedro Díaz

Françoise Perus

Sixto Rodríguez Hernández

Enrique Cruz Huerta

Efrén Ortiz Domínguez

AN VAN HECKE

MONTERROSO EN SUS TIERRAS:
ESPACIO E INTERTEXTO



COLECCIÓN  CUADERNOS
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Clasificación LC: PQ7297.M62 H42 2010
Clasif. Dewey: 863.64
Autor: Hecke, An Van
Título: Monterroso en sus tierras : espacio e intertexto / An Van Hecke.
Edición: 1a ed.
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Instituto de Investigaciones Lingüístico-
Literarias, Universidad Veracruzana, 2010.
Descripción física: 585 p. ; 23 cm.
Serie: (Colección Cuadernos)
Nota bibliografía: Bibliografía: p. 535-566.
ISBN: 9786075020044
Nombre. Personal: Monterroso, Augusto-
Materia: Crítica e interpretación--Intertextualidad

DGBUV 2010/14

Diseño de cubiertas de la colección: Joaquín Pedraza López

Fotografía: Monterroso a los ochenta años (Bárbara Jacobs)

Primera edición: 30 de marzo de 2010

© 2010 Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel/fax (228) 8185980; 81813 88

Editado con el apoyo de la Fundación Universitaria de Bélgica
Uitgegeven met steun van de Universitaire Stichting van België
www.universitairestichting.be



ISBN: 978-607-502-004-4

Impreso y hecho en México

Printed in Mexico

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
ABREVIATURAS	15
INTRODUCCIÓN	17
Desde el lejano mundo maya.....	17
Marginalidad y reconocimiento	20
El corpus estudiado	26
Los cinco capítulos	30
1. EL ESPACIO	35
1.1. El espacio en la literatura	36
1.2. La literatura: un espacio	64
1.3. El exilio: un desplazamiento espacial	74
2. LA INTERTEXTUALIDAD	91
2.1. Introducción	91
2.2. Monterroso sobre nociones afines a la intertextualidad	95
2.3. Monterroso sobre el plagio	104
2.4. La intertextualidad rizomática	113

2.5. El índice onomástico	122
2.6. Un caso particular de cita: el epígrafe.....	125
3. EL RECUERDO DE GUATEMALA	143
3.1. La imagen de Guatemala: infierno y paraíso perdido	143
3.1.1. Introducción	143
3.1.2. La identidad nacional	148
3.1.3. Evocación de la infancia y la adolescencia	164
3.1.4. Dictaduras y revoluciones.....	177
3.1.5. Recreación de Guatemala en los textos de ficción	193
3.1.6. El retorno.....	204
3.2. Monterroso y la literatura guatemalteca.....	210
3.2.1. Introducción	210
3.2.2. En busca de la primera palabra: el <i>Popol Vuh</i>	212
3.2.3. Bernal Díaz del Castillo: un narrador de transición	214
3.2.4. Rafael Landívar: un poeta neolatino en Guatemala.....	218
3.2.5. Batres Montúfar, Milla, Gómez Carrillo y Arévalo Martínez	221
3.2.6. Asturias y Cardoza y Aragón: los dos grandes del siglo xx	231
3.2.7. Los compañeros guatemaltecos exiliados en México	237
3.2.8. Visión de conjunto	246
4. VIVIR EN MÉXICO.....	257
4.1. México, país de residencia	257
4.1.1. “Mexicano honorario”	258
4.1.2. Un elogio de México	263
4.1.3. La UNAM	267
4.1.4. La vida en México: un recorrido histórico	272
4.1.5. Dar y recibir.....	278
4.1.6. “Estar aquí es casi estar allá”	281
4.2. México, un lugar imaginario	282
4.2.1. Objetivos y delimitación del corpus.....	282
4.2.2. Las fábulas.....	288

4.2.3. Los cuentos	300
4.2.4. La novela.....	310
4.2.5. Conclusión.....	318
4.3. Monterroso y los autores mexicanos	320
4.3.1. Ramón López Velarde (1888-1921).....	323
4.3.2. Alfonso Reyes (1889-1959).....	326
4.3.3. Fernando Benítez (1912-2000).....	331
4.3.4. Juan Rulfo (1917-1986)	334
4.3.5. Juan José Arreola (1918-2001)	346
4.3.6. Rubén Bonifaz Nuño (1923-).....	350
4.3.7. Jaime García Terrés (1924-1996).....	359
4.3.8. Carlos Fuentes (1928-).....	361
4.3.9. Salvador Elizondo (1932-2006).....	364
4.3.10. José Emilio Pacheco (1939-).....	367
4.3.11. Visión de conjunto.....	370
5. MOVIMIENTO PERPETUO	381
5.1. Movimiento e inmovilidad: Heráclito y Zenón.....	381
5.1.1. Introducción	381
5.1.2. El movimiento: Heráclito de Éfeso	383
5.1.3. La inmovilidad: Parménides y Zenón de Elea	397
5.1.4. Movimiento e inmovilidad: una paradoja no solucionada	412
5.1.5. A modo de conclusión: un escepticismo humilde	423
5.2. La mosca	426
5.2.1. La mosca, símbolo del mal	426
5.2.2. La mosca, símbolo del movimiento	433
5.2.3. La mosca, símbolo del movimiento intertextual.....	451
5.3. Desubicaciones geográficas y fantásticas	460
5.3.1. “No me ubico”: un graffiti monterrosiano	460
5.3.2. Desubicaciones fantásticas: tras los pasos de Kafka, Pirandello, Borges y Dante	464
5.3.3. Desorientación y locura.....	473
5.3.4. Pérdida del lugar del ombligo y búsqueda de la primera palabra	480

5.4. Nostalgia y melancolía.....	483
5.4.1. La nostalgia	484
5.4.2. La melancolía	494
CONCLUSIÓN.....	513
BIBLIOGRAFÍA	535
ÍNDICE DE AUTORES.....	567

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar un gran sentimiento de gratitud a todas las personas que han hecho posible este libro basado en la tesis de doctorado. En primer lugar a mi directora de tesis, Rita De Maeseneer (Universidad de Amberes), por creer en mi proyecto y animarme a seguir adelante. Dedico un agradecimiento especial a Robert Verdonk, director del Centro de Estudios Mexicanos (Universidad de Amberes), por su apoyo continuo. Doy las gracias también a Nadia Lie (Universidad de Lovaina), Ilse Logie (Universidad de Gante) y Miguel Norbert-Ubarri (Universidad de Amberes).

Aunque no pude conocer personalmente a Monterroso, el contacto con él vía correo electrónico y fax fue muy enriquecedor. Le estoy agradecida por sus palabras de apoyo y de aprecio hacia mi trabajo. Luego de su muerte, el 7 de febrero de 2003, he podido mantener el contacto con su esposa Bárbara Jacobs, cuyo apoyo ha sido igualmente valioso, y a quien agradezco la autorización para la inclusión de algunos de los dibujos de Monterroso en este libro.

Merece también mi estima la correspondencia con algunos especialistas en Monterroso. El diálogo con Wilfrido H. Corral (Sacramento State University), ha sido magnífico, no sólo por su amplio conocimiento de la obra de Monterroso, sino por su gran amabilidad y el interés que ha

mostrado por mi investigación. Asimismo, los contactos con Gloria González Zenteno (Middlebury) y Francisca Noguerol Jiménez (Universidad de Salamanca), han alentado investigaciones futuras.

Un momento clave durante la investigación ha sido la larga entrevista sobre Monterroso con Juan Villoro, en 2002, publicada parcialmente en La Jornada Semanal (julio 2003). Como discípulo de Monterroso en el Taller Literario, en la Capilla Alfonsina, Villoro conoce a fondo la obra de su maestro. Sus respuestas me abrieron muchas pistas de interpretación de la obra monterrosiana.

Deseo dejar constancia de mi agradecimiento a mis profesores de literatura española e hispanoamericana de Lovaina, Luz Rodríguez (Universidad de Leiden) y Christian De Paepe (Universidad de Lovaina). También menciono aquí a mis profesores de la UNAM, donde obtuve la maestría en Estudios Latinoamericanos, en particular a Margo Glantz, Ignacio Díaz Ruiz y José Luis González, fallecido en 1996. Todos ellos han sido siempre mis grandes modelos al transmitirme su pasión por la literatura de España y América Latina, y por haberme estimulado a seguir investigando. Extiendo mis sinceros agradecimientos a Patrick Collard (Universidad de Gante), Lieve Behiels (Lessius, Amberes), Kristine Vanden Berghe (Universidad de Lieja), y Carmen Ana Pont por su amistad y su apoyo moral.

Si este trabajo es lo que es, ha sido gracias a las oportunidades que me han dado varios organizadores de congresos y jornadas para presentar la obra de Monterroso a públicos diversos: la Universidad de Limerick (1999), CREATIS de la Universidad de Lille (1999), el grupo de investigación ALEPH (Bruselas, 2000), la AIH (Nueva York, 2001), el Grupo de Literatura Poscolonial (Amberes, 2002), la Universidad de Lovaina la Nueva (2003), y el Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos de la Universidad de Poitiers (2005). Reconozco también la ayuda de instituciones que aportaron significativamente al desarrollo de la investigación: la Universidad de Amberes, por haberme dado la oportunidad de trabajar e investigar en un ambiente estimulante, el Instituto Iberoamericano de Berlín, donde he podido hacer investigaciones en 1999, y finalmente, la Federación Belga de Mujeres Universitarias (BFVUG), por haberme otorgado un premio en diciembre de 2004, lo que constituyó un impulso impor-

tante para llevar a cabo este proyecto. Asimismo agradezco a la Fundación Universitaria (Universitaire Stichting) de Bélgica, el apoyo financiero para la publicación de este libro.

Algunos de los capítulos, hoy revisados y actualizados, aparecieron en forma diferente en Revista de Estudios Hispánicos, Exemplaria Revista de Literatura Comparada, y Quimera, a cuyos directores agradezco la oportunidad de explayarme sobre el autor en ese medio.

Agradezco a mis lectoras hispanohablantes, a Diana Castilleja y a María Eugenia Ocampo y Vilas, el excelente trabajo de corrección de lengua y de estilo. Para el capítulo sobre Guatemala, le estoy particularmente agradecida a Julia Montoya.

Finalmente, este trabajo sólo ha sido posible gracias al apoyo y la comprensión de mi familia y mis amigos durante muchos años.

ABREVIATURAS

Siglas usadas para las obras de Augusto Monterroso (por orden cronológico de la primera aparición):

- OC* *Obras completas (y otros cuentos)*, 1959.
- ON* *La Oveja negra y demás fábulas*, 1969.
- MP* *Movimiento perpetuo*, 1972.
- LDS* *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, 1978.
- VC* *Viaje al centro de la fábula*, 1981.
- PM* *La palabra mágica*, 1983.
- LE* *La letra e (Fragmentos de un diario)*, 1987.
- EF* *Esa fauna*, 1992.
- BO* *Los buscadores de oro*, 1993.
- ACT* *Antología del cuento triste*. Edición con Bárbara Jacobs, 1997.
- LV* *La vaca*, 1998.
- PH* *Pájaros de Hispanoamérica*, 2001.
- LYV* *Literatura y vida*, 2004.

INTRODUCCIÓN

DESDE EL LEJANO MUNDO MAYA

El escritor guatemalteco, Augusto Monterroso (1921-2003), tenía una gran admiración por la cultura maya, si bien en su obra se expresa en muy pocas ocasiones y en escasas palabras sobre ella. En el universo literario de Monterroso abundan los autores de la literatura occidental, y no los del mundo maya. Sin embargo, el fondo cultural maya me concede unas imágenes hermosas para abordar la obra de Monterroso, y los marcos espaciales de este estudio, Guatemala y México, me autorizan a empezar desde aquel primer espacio. El autor amaba profundamente su país y reconocía el componente maya como fundamental en la identidad guatemalteca. Su lectura del *Popol Vuh*, “el libro nacional de los quichés, mitológico y poético y misterioso” (2000b: 2),¹ es prueba de ello. La primera imagen a la que me refiero es el quetzal. En 1996, la Asociación de Periodistas de Guatemala llevó a México la presea del Quetzal de Jade

¹ Cuando cito de un artículo o de un discurso de Monterroso sólo añado la fecha de publicación.

Maya, para entregarla a Augusto Monterroso, en homenaje de su talento. “Un quetzal que no vuela en libertad, muere”, observó entonces la periodista Mateos (1996: 1), y es cierto que el autor voló hacia la libertad para poder vivir. En 1944 salió al exilio a México por motivos políticos. El quetzal no sólo simboliza el vuelo del exiliado hacia la libertad, sino que, en un sentido más amplio, puede ser también símbolo del movimiento y del desplazamiento, dos conceptos claves de esta investigación. Monterroso también es un “pájaro de Hispanoamérica”, al igual que los otros pájaros literarios descritos por él en *Pájaros de Hispanoamérica* (2001), pero es imposible verlo como un pájaro común y corriente. El quetzal no es un pájaro cualquiera. Para la civilización maya era un animal mítico y legendario, símbolo de la libertad, cuyo plumaje era tan apreciado que se utilizaba como moneda, y como adorno de las casas de los dignatarios de las dinastías mayas. El carácter sagrado del quetzal se manifiesta también en los dioses creadores Gucumatx del *Popol Vuh* (*guc* en maya significa *quetzal* en náhuatl), y en Kukulcán, el dios maya, equivalente del dios azteca Quetzalcóatl, “serpiente-quetzal”. En la actualidad, el quetzal es símbolo de la independencia de Guatemala, y como tal, aparece en la bandera nacional, ya que es un pájaro que no puede vivir en cautiverio. En el mundo literario, las plumas de quetzal adquieren aún otro valor, gracias a una expresión de Luis Cardoza y Aragón: “A la memoria de Miguel Ángel ofrecí un ramo de plumas de quetzal” (Cardoza y Aragón 1991: 232). Las plumas se convierten aquí en símbolo de homenaje ofrecido de un autor guatemalteco a otro, es decir, de Luis Cardoza y Aragón a Miguel Ángel Asturias. También a Monterroso se homenajeó por medio de un quetzal, en forma de jade. Monterroso era como el quetzal, porque valoraba altamente la libertad, tanto de expresión como de movimiento. Sin embargo, por su plumaje policromo, de rojo y verde intensos, el quetzal puede ser representativo también de la obra polifacética de Monterroso, por los diversos géneros y estilos literarios que practicó, por los múltiples temas que desarrolló, y sobre todo, por la cantidad innumerable y variopinta de autores que pueblan el universo monterrosiano. Este enfoque intertextual será, junto con la perspectiva espacial, el hilo conductor de mi investigación.

La cosmovisión maya sugiere aún otra idea para entrar en el mundo monterrosiano. Monterroso nació en Honduras el 21 de diciembre de 1921. No puede ser casualidad que el autor de brevedades, conocido además como el autor del cuento más breve del mundo, “El dinosaurio” (OC 73),² haya nacido el día más corto del año. Es una coincidencia de la vida de Monterroso que refleja al mismo tiempo el carácter mágico de su literatura. El solsticio del invierno era para los mayas, fervorosos observadores de los astros, uno de los días más importantes del año. Son estos astrónomos mayas los que Monterroso ha descrito tan maravillosamente en “El eclipse” (OC 53-54), un cuento que, en pocas líneas, evoca la prodigiosa civilización maya. Al revelar esta casualidad sobre su fecha de nacimiento, se manifiesta además uno de los temas literarios que más le fascinaban al autor: el azar, lo imprevisible, los encuentros fortuitos, no en el sentido surrealista, sino en particular en sus lecturas, los encuentros con otros autores o los encuentros casuales de citas reveladoras... Todos estos sucesos provocados por el azar, en “un movimiento vano e irracional” (MP 167), como el vuelo de una mosca, parecen caóticos a primera vista, pero corresponden probablemente a un orden recóndito. Caos y orden, movimiento e inmovilidad, viajes interminables en la vida y en los libros... éstos son algunos de los temas que serán explorados en este libro.

La obra de Monterroso es muy diversa. Su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, lo publica en 1959. Este volumen de cuentos contiene “El dinosaurio”, que le dio la fama de ser el autor del cuento más breve del mundo, de sólo siete palabras: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (OC 73). Otros cuentos que destacan en este primer libro son por ejemplo “Míster Taylor” (OC 9-19) y “El eclipse” (OC 51-54). En 1969 publica un libro de fábulas, *La Oveja negra y demás fábulas*, en el que se revela la admiración del autor por los clásicos. Se trata aquí de una renovación del género clásico de

² Para las abreviaturas de los libros de Monterroso véase la lista incluida al inicio del libro.

la fábula, que el autor usa para tratar temas de la actualidad. Su tercer libro, *Movimiento perpetuo*, de 1972, es una mezcla de dos géneros, el cuento y el ensayo. Cada texto va precedido de un epígrafe en el que aparece una mosca. En 1978 Monterroso publica su primera y única novela, *Lo demás es silencio* (*La vida y la obra de Eduardo Torres*). Se trata de una biografía ficticia cuyo protagonista se llama Eduardo Torres, un seudointelectual excéntrico que vive en la provincia. El siguiente libro, *Viaje al centro de la fábula*, fue publicado en 1981 y consiste en una recopilación de entrevistas dadas por el autor a diferentes críticos. *La palabra mágica*, publicado en 1983, es una mezcla de cuentos y ensayos, al igual que *Movimiento perpetuo*, pero incluye también traducciones, como la autobiografía de Charles Lamb (MP 41-42), y la vida de Shakespeare de John Aubrey (MP 103-105). *La letra e* [*Fragmentos de un diario*], es, como dice el subtítulo, un diario, que va de 1983 a 1985. Son fragmentos que reflejan muchas de las preocupaciones del autor. En 1992 sale a la luz un librito de dibujos de Monterroso, titulado *Esa fauna*. El año siguiente, en 1993, aparece la autobiografía *Los buscadores de oro*, el relato de la vida del autor, de su infancia y su adolescencia en Honduras y Guatemala. El relato termina en 1936 cuando el autor cumple 15 años. En 1997 publica una *Antología del cuento triste*, en coedición con Bárbara Jacobs. *La vaca*, de 1998, es un libro de ensayos, que será fundamental para el presente estudio. En 2001 sale *Pájaros de Hispanoamérica*. Se trata de textos publicados en sus libros anteriores, pero dedicados únicamente a autores hispanoamericanos. El último libro de Monterroso, de 2004, se titula *Literatura y vida*. En estos ensayos el autor habla sobre todo de literatura, de su propia obra, pero también de Cervantes por ejemplo, o de la literatura fantástica en México.

MARGINALIDAD Y RECONOCIMIENTO

“He aquí un gran escritor de por sí, de un país pequeño de por allá” (Mejía Sánchez en Ruffinelli 1976: 49). Aquí—allá, México-Guatemala:

ésta es la oposición espacial que sustenta este estudio. Lo bonito de la cita de Mejía Sánchez, compañero nicaragüense con quien Monterroso compartía el exilio en México, es que combina la primera oposición con otra: grande-pequeño. Coincido con Mejía Sánchez en el asombro ante un escritor tan grande de un país tan pequeño como Guatemala. Lo “grande” de un escritor es un concepto cargado de subjetividad, pero existen maneras más objetivas de medir el estatuto de un escritor, como son por ejemplo el éxito en el mercado o los premios literarios. Para un primer acercamiento a Monterroso tomo el camino de los premios literarios, a fin de saber cómo se le ubica desde esta perspectiva. Si la importancia de los premios consiste, por un lado, en destacar a un autor desconocido y, por otro lado, en conceder la máxima coronación a un autor consagrado, Monterroso se movía constantemente entre ambas categorías, según el país de la entrega y el prestigio del premio. Delimitar fechas respecto al (des)conocimiento internacional de un autor no es evidente, pero basándose en el criterio de premios y reconocimientos, se puede concluir que Monterroso era hasta principios de los años noventa un autor relativamente desconocido a nivel internacional. Si bien Monterroso había recibido anteriormente tres premios en Guatemala y en México, y había sido traducido a muchos idiomas, la década de los noventa inició un cambio radical, marcado por muchos premios, doctorados *honoris causa* y otros reconocimientos. 1991 aparece como año clave cuando un periodista de *Cambio 16* escribe: “Este ha sido el año de Augusto Monterroso en España” (M.L.B. 1992: 27). Sin embargo, también en América Latina, Monterroso tardó bastante en salir a primera fila, sobre todo si se compara con sus contemporáneos del *boom* de los sesenta, fenómeno del que nunca formó parte, según lo aclara en *La letra e* (LE 82-84).

Durante muchas décadas, Monterroso fue un autor para los *happy few*, un hecho del que Conget da testimonio al admitir que en 1982 descubrió a este autor “desconocido” y sintió que se había iniciado en “una especie de masonería, en una secta secreta” (Conget en AA.VV. 2000: 94), un “club clandestino” que “fue adoptando con los años más y más miembros que se resistían, sin embargo, a revelar su carácter de elite *underground*” (*ibid.* 96). La ambigua marginalidad ha sido

señalada también por otros críticos,³ hasta por el propio Monterroso en 1993: “empezaré por reconocer que soy un autor desconocido, o, tal vez con más exactitud, un autor ignorado” (*BO* 9). Esta curiosa marginalidad de un autor que, sin embargo, para muchos es ya un “clásico”, un “gigante” de la literatura, se debe sin duda a varias causas. Parsons atribuye esta situación marginal a su “escasa producción literaria” (Parsons en Corral 1995a: 109), lo que sin duda es cierto para los primeros años de su carrera como escritor. Monterroso publicó su primera obra, *Obras completas (y otros cuentos)*, en 1959. Tardó diez años en publicar su segunda obra, *La Oveja negra y demás fábulas*, de 1969. Esta “tardanza” ha provocado muchos comentarios entre los críticos, y hasta en el propio Monterroso, que se burla de su “raptó de inspiración” que le duró diez años (*LDS* 150). A partir de *Movimiento perpetuo*, de 1972, las publicaciones se siguen con más frecuencia. Una segunda razón tiene que ver probablemente con las formas literarias que cultivaba: excepto una novela (el género más popular del siglo xx en América Latina), Monterroso se dedicaba a otros géneros que no se convierten tan fácilmente en *bestsellers*: el cuento, la fábula, el ensayo, el diario, la autobiografía y hasta la entrevista. El “desplazamiento de género” (Corral 1985: 28) tan típico de Monterroso, ha confundido mucho a la crítica literaria que no logra “ubicarlo”. Más allá de cuestiones genéricas, habría que considerar también las estilísticas. Además de que “nunca ha querido tener *un* estilo; en cada libro ha reinventado su recurso” (Villoro

³ Castañón opina que Monterroso es un hombre “ambiguamente marginado de las corrientes y cenáculos literarios” (Castañón 1981: 274), Masoliver Ródenas cree que la “ignorancia” de los españoles se expresa en “el escaso conocimiento que hasta ahora se tenía de este verdadero clásico de la narrativa contemporánea” (Masoliver Ródenas 1984: 146), Corral sitúa a Monterroso entre los “autores menos visibles” respecto a otros que se convirtieron en “figuras internacionales” (Corral 1985: 9), Padilla observa que “Monterroso ha transitado siempre y de manera consciente en ese filón marginal de la última literatura latinoamericana” (Padilla 2000: 1) y Parsons lo sitúa “al margen de la era del *boom* y del *postboom*” (Parsons en Corral 1995a: 109). Es posible que esta dificultad de colocarlo en alguna corriente literaria, tal como lo sugieren Castañón y Parsons, sea la causa de su desconocimiento, señalado por los otros críticos.

2001b: 40), lo que no se encuentra en su obra, por ejemplo, es el realismo mágico, una de las corrientes literarias que más ha dominado la literatura latinoamericana del siglo xx, ni tampoco el estilo neobarroco tan típico de muchos autores latinoamericanos. Al contrario, como lo ha formulado Ángel Rama, Monterroso “ha puesto punto final al mito del tropicalismo literario” (Rama en Ruffinelli 1976: 24). Monterroso es el autor de la brevedad, y el ejemplo más citado es por supuesto “El dinosaurio” (*OC* 73). Finalmente, la marginalidad de Monterroso tiene que ver sin duda alguna con su exilio: hijo de una madre hondureña y un padre guatemalteco, nació en Honduras, pero pasó gran parte de su infancia y su adolescencia en Guatemala, por lo que adoptó la nacionalidad guatemalteca. Tres veces sufrió el exilio. En 1944 salió por primera vez a México. El segundo exilio ocurrió en 1954, cuando llegó a Chile desde Bolivia, donde había sido cónsul del gobierno democrático de Jacobo Arbenz, que fue derrocado por el general Castillo Armas con el apoyo de los EE.UU. En 1956 Monterroso se instaló definitivamente en México, donde residió hasta el final de su vida. Debido a la distancia y a su postura crítica ante los sucesivos regímenes militares en Guatemala, el reconocimiento de su obra por el público guatemalteco era muy limitado durante décadas, aunque sus textos aparecen en algunas antologías y estudios de literatura guatemalteca (Albizurez Palma y Barrios y Barrios 1987: 67-72). Para explicar la escasa atención de la crítica, el guatemalteco Arias formuló en 1997 la siguiente hipótesis:

[...] 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.) (Arias 1997: 1).

Por no ser ni de un lado ni de otro, la crítica no lo vio, pero Arias no sólo señala lo problemático del tema, sino que además, lanza una crítica fuerte: “De hecho, es el conjunto de la narrativa guatemalteca

que brilla por su falta de reconocimiento crítico” (*ibid.*). Apenas en 2000, el guatemalteco Méndez Vides remedió, aunque muy parcialmente, esta situación, con un librito publicado en Guatemala, *Presencia y obra de Augusto Monterroso*, que consiste en una presentación general del autor. Por otra parte, la crítica tampoco lo ha podido ubicar dentro de la literatura mexicana, a pesar de la integración de Monterroso a la vida literaria e intelectual de México. Todas sus obras fueron publicadas primero en México, donde recibieron una acogida muy favorable, y varios de sus textos fueron incluidos en antologías de literatura mexicana.⁴

Durante todos estos años la crítica literaria ha tenido mucha dificultad en ubicar a Monterroso, incluso en términos de su nacionalidad: ¿es hondureño, guatemalteco o mexicano? Son muchos los artículos de periódicos y revistas donde se dice erróneamente que nació en Guatemala, u otros donde se menciona que tiene la nacionalidad mexicana. No sorprende que Monterroso se burle de las “peleas” entre la crítica literaria de un país y de otro. No he encontrado comentarios del autor sobre su propia posición, pero sutilmente emite comentarios respecto a otros, que se encuentran también entre dos países. A su amigo José Luis González, por ejemplo, le dijo en broma: “Cuando tú te mueras, México y Puerto Rico se pelearán por ti: los mexicanos diciendo que fuiste puertorriqueño y los puertorriqueños que fuiste mexicano’. Cosas de Tito, que no hay que repetir mucho para que no vayan a resultar buenas profecías” (González, J.L. 1986: 192).

Los premios y reconocimientos que le fueron otorgados son un reflejo del triángulo identitario de Monterroso. Es un hecho memorable que Monterroso recibiera su primer premio —el Premio Nacional de Cuento *Saker Ti*— en Guatemala, en 1952, cuando el país estaba

⁴ *Dos siglos de cuento mexicano XIX y XX* (México: Promexa, 1979); *Lo fugitivo permanece: 21 cuentos mexicanos* (México: Cal y Arena, 1989); *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX* (México: FCE, 1989).

disfrutando de un breve período democrático. Después de un silencio de más de cuarenta años, se llevó la verdadera palma en Guatemala: en 1996 recibió el ya mencionado Quetzal de Jade Maya de la Asociación de Periodistas y el doctorado *honoris causa* de la Universidad de San Carlos, y en 1997 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias. Estos eventos constituyeron para Monterroso momentos sumamente emotivos. Hoy en día es considerado en Guatemala como uno de “los tres grandes”, al lado de Miguel Ángel Asturias (Premio Nobel de 1967) y Luis Cardoza y Aragón. En México, su “carrera de premios” empezó ya en los años setenta, con el Magda Donato (1970) y el Xavier Villaurrutia (1975), y culminó con el prestigioso Juan Rulfo en 1996. Los años noventa —cuando Monterroso ya había cumplido setenta años— significaron finalmente una ruptura a nivel internacional: en España fue nombrado Hombre del Año en Literatura en 1991 por el Grupo Cambio 16 y en el mismo año le dieron un homenaje en la Semana del Autor en Madrid; en Italia recibió en 1993 el Premio del Instituto Italo-Latinoamericano. El máximo reconocimiento llegó en 2000 con la entrega del Premio Príncipe de Asturias que, junto con el Premio Cervantes, es uno de los premios literarios más codiciados en España. Es probable que gracias a este último premio (y también a su autobiografía donde menciona explícitamente su lugar de nacimiento), se redescubriera finalmente a Monterroso en Honduras y hasta parece que lo reivindicaron hoy como “suyo”: en 2001 le otorgaron el doctorado *honoris causa* de la Universidad Pedagógica Nacional en Tegucigalpa y se crearon al mismo tiempo la Cátedra Augusto Monterroso y el Premio Nacional de Narrativa Augusto Monterroso, un honor que no le había tocado antes en ninguna parte del mundo.

Por las reediciones, las traducciones, los premios y los reconocimientos oficiales, la “secta” es “insostenible” hoy en día, según Conget (Conget en AA.VV. 2000: 97). Las múltiples reediciones en España, sobre todo a partir de los años noventa —parece que asistimos ahora a cierto “boom monterrosiano”—, prueban que el gran público empieza a leer textos que ya fueron publicados desde los años cincuenta: un desfase temporal que al final de su vida le daba una popularidad a

veces abrumadora, pero a la que reaccionaba una y otra vez con su bien conocida timidez, su sentido del humor y su extrema capacidad de relativización.

EL CORPUS ESTUDIADO

Estudiaré un total de once libros, ordenados aquí cronológicamente, según el año de la primera publicación: *Obras completas (y otros cuentos)*, *La Oveja negra y demás fábulas*, *Movimiento perpetuo*, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, *Viaje al centro de la fábula*, *La palabra mágica*, *La letra e [Fragmentos de un diario]*, *Esa fauna*, *Los buscadores de oro*, *La vaca*, y *Literatura y vida*. Luego, hay dos libros que no forman parte del corpus propiamente dicho, pero a los que hago de vez en cuando alguna referencia. Se trata de *Antología del cuento triste* (edición con Bárbara Jacobs), y *Pájaros de Hispanoamérica*. La lista de los once libros representa lo que entiendo por “toda la obra” de Monterroso.

Cabe hacer algunas aclaraciones respecto a este corpus de once libros. En primer lugar, no dudé en incluir *Viaje al centro de la fábula*, un libro de entrevistas. Lo considero como otro libro más de Monterroso, por varias razones. Está firmado por él, lo que demuestra que considera la entrevista como otro género literario, igual que el cuento, la novela, etc. La recopilación está hecha por él. Es su visión de la literatura, como dice Von Ziegler en la introducción de la edición que empleo, y lo llama incluso “epílogo” de la obra primera de Monterroso (VC 10). Cada respuesta está bien pensada. El mismo Monterroso da la justificación: “En general encuentro siempre difícil dar respuestas para ser publicadas, pues, o tiendo a bromear, y entonces quedo como frívolo, o me pongo serio y quedo como tonto. La entrevista es *el único género literario que nuestra época ha inventado*. Visto así, como género, lo mejor sería, bueno, lo mejor sería no ser entrevistado” (VC 88; el subrayado es mío). En una entrevista con Giardinelli, Monterroso vuelve sobre el tema: “Entonces, algunos críticos

plantearon el problema de la autoría, si el libro pertenecía a los entrevistadores o al entrevistado. Supuse que pensaban en las entrevistas de principios de siglo, en las que el entrevistador exponía sus ideas, o las ideas que creía tener [...]. Hoy habla el entrevistado” (citado en Gardinelli 1999: 1). Finalmente, su percepción de la entrevista como género literario se confirma una vez más por la entrevista con Antonio Marimón que incluye en su último libro *Literatura y vida*, sin distinción, entre todos los otros textos que son ensayos. El texto lleva claramente como título “Plática con Antonio Marimón” (LYV55).

En segundo lugar, incluí también *Esa fauna* (1992), libro de dibujos de Monterroso. Junto con los animales, los autores constituyen gran parte de los dibujos: Cervantes, Joyce, Kierkegaard, Dostoievski... hasta el mismo Monterroso en autorretratos graciosos. Es importante situar este componente pictográfico en el marco general de un estudio intertextual que, en su sentido amplio, se entiende como intersemiótico. En particular, para el capítulo sobre los autores mexicanos, son significativos los retratos de Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Rubén Bonifaz Nuño, y Salvador Elizondo, todos incluidos en *Esa fauna*.

En tercer lugar, incluí el libro póstumo *Literatura y vida*. La primera edición, en Alfaguara, salió en febrero de 2004. Se trata de un libro fundamental para esta investigación. De los dieciséis ensayos, sólo tenía conocimiento de cuatro textos publicados anteriormente en revistas. *Literatura y vida* es un libro que confirmó muchas ideas que ya me había formado sobre Monterroso, pero es al mismo tiempo un libro novedoso por tocar algunas temáticas poco presentes en sus obras anteriores, como por ejemplo el tema de la voz en “La voz humana” (LYV 51-54). También sorprende un ensayo como “El nuevo soneto a Helena” (LYV 117-119), en el que Monterroso revela, por primera vez en toda su obra, este poema de Neruda, del mismo título, y lo compara con el soneto de Pierre de Ronsard. Con *Literatura y vida*, el corpus está completo.

En cambio, no incluí reediciones que contienen varios de los libros o textos anteriormente publicados en libros, como *Tríptico* (que incluye *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y *La letra e*) o *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio* (que incluye la novela y una selección de cuentos

y fábulas), ambos de 1996. Tampoco incluí *Pájaros de Hispanoamérica* (2001) que, aparte del prólogo, no contiene ningún texto nuevo. Se trata de textos sobre autores, que todos han aparecido en otros lugares (aunque siempre con otro título). Lo explica el autor en el prólogo, y lo he podido comprobar para cada texto en particular. También descarté la antología que Monterroso publicó junto con Bárbara Jacobs, *Antología del cuento triste* (1997) que, aunque los autores ahí incluidos dan información a nivel intertextual, no forma parte de la obra creativa de Monterroso. Finalmente, tampoco forma parte del corpus el libro póstumo, publicado por los herederos de Monterroso en 2003, *Monterroso por él mismo*. Según los editores, las fuentes usadas son *Los buscadores de oro*, *La letra e*, *La vaca*, y *Pájaros de Hispanoamérica*, y muchos fragmentos provienen de entrevistas (*Monterroso por él mismo*, 2003: 136), ya incluidas anteriormente en la investigación.

Si un texto de Monterroso salió primero como artículo en una revista, y después en un libro, se usa siempre la versión publicada en el libro. En cuanto a artículos y discursos no publicados en libros, éstos se incluyen en la bibliografía, y se integran en algunas partes del estudio.

En cuanto a las tesis de licenciatura y de doctorado, estudié las siguientes: *La metáfora de lo desconocido: El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* de González Zenteno (1996), *Arreola, Monterroso, Denevi: Estudio temático de sus cuentos y minicuentos* de Pérez (1992), *Análisis de dos obras de la literatura guatemalteca contemporánea: Mister Taylor de Augusto Monterroso y El remolino de Ricardo Estrada* de Pineda Reyes (1989), y *Tres cuentistas guatemaltecos: Rafael Arévalo Martínez, Mario Monteforte y Augusto Monterroso* de Serrano Limón (1967). De Corral y de Noguero, analicé detenidamente los respectivos libros publicados en base a las tesis doctorales: *Lector, sociedad y género en Monterroso* de Corral (1985), y *La trampa en la sonrisa* de Noguero (1995). Los títulos de sus tesis son los siguientes: *Genre Displacement and the Reader: The Works of Augusto Monterroso* (W.H. Corral, Nueva York: Columbia University, 1983); *Entre el compromiso y el juego: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (F. Noguero, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1993). En cambio, hay algunas tesis doctorales de las que tengo conocimiento,

pero que por varias razones, como préstamos interbibliotecarios imposibles o fallidos, o la fecha demasiado reciente del trabajo, no he podido consultar.⁵ Además de los libros fundamentales de Corral (1985) y de Nogueroles (1995), han sido importantes los trabajos colectivos editados por Ruffinelli (1976), por Campos (1988), por Corral (1995 y 1997), y por Zavala (2002). También consulté asiduamente la edición colectiva *Con Augusto Monterroso en la selva literaria* (2002), el número especial de *Quimera*, titulado *Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve*, coordinado por Corral (mayo 2003, núm. 203), y finalmente el libro de Gloria Estela González Zenteno, *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso* (2004).

En cuanto a los artículos críticos sobre Monterroso, junté un corpus bastante amplio. Además de Campos, Corral, González Zenteno, Nogueroles, Ruffinelli y Zavala, destacan aquí algunos críticos cuyos trabajos han sido claves para el análisis: Glantz, Liano, Masoliver Ródenas, Millington, Moreno-Durán, Oviedo y Villoro. Justo después de la muerte de Monterroso, ocurrida el 7 de febrero de 2003, coleccioné muchos artículos más. Éstos ya no los incluí en la bibliografía, pero pueden constituir un material importante para futuras investigaciones.

A diferencia de otros estudios sobre Monterroso que también han investigado “toda la obra” (por lo menos todos los textos publicados hasta el momento de la investigación), no lo hago libro por libro, ni texto por texto, tal como lo han hecho Corral (1985) y Nogueroles (1995), por ejemplo. Mi enfoque es totalmente temático. El espacio es el tema central, y la intertextualidad el método principal. En el fondo, considero estos once libros como si fueran un solo libro, un solo texto

⁵ Hay una lista de tesis en el sitio web dedicado a Monterroso en el Centro Virtual Cervantes, creado en octubre de 2004: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/monterroso/bibliografia/tesis.htm>>. Si se observan los títulos, los tópicos estudiados en estos trabajos no interfieren directamente con los temas principales de mi investigación, espacio e intertextualidad. Se ha trabajado la cuestión del género, de la fábula, del humor, de la ironía, o se ha analizado un solo libro, como *Lo demás es silencio*.

casi. Veo la obra de Monterroso como un conjunto, y es probable que, debido a la muerte del autor en 2003, mi trabajo sea entonces uno de los primeros en estudiar la obra de Monterroso en su totalidad. Esta visión de conjunto me da la libertad de saltar de un texto a otro, de un fragmento a otro, movida por la búsqueda de comprender algún tema específico. Así por ejemplo, en el capítulo “Movimiento perpetuo”, sigo el vuelo de la mosca circulando de un texto a otro. Si este método puede parecer a primera vista algo arbitrario —al igual que el vuelo de una mosca—, la base en la que se funda todo el análisis, no lo es en absoluto. La primera fase de la investigación consistió en la elaboración de listas de todas las personas y obras citadas, por lo que analicé todos los textos, uno por uno, por orden cronológico. Explicaré en detalle la elaboración de estas listas en el capítulo sobre la intertextualidad, pero ya puedo confirmar que han sido, a lo largo de la investigación, el instrumento principal en el que siempre me he basado. Estas listas onomásticas constituyen una base sólida y sistemática, establecida con el objetivo de alcanzar el mayor rigor posible en el análisis.⁶

LOS CINCO CAPÍTULOS

La investigación se divide en cinco capítulos. En grandes líneas, los dos primeros, sobre el espacio y sobre la intertextualidad, constituyen las dos bases de reflexión. Los capítulos tres y cuatro se refieren a los dos espacios principales, Guatemala y México, que se analizarán a través de esta doble lente: la espacial y la intertextual. El movimiento entre estos

⁶ Estos índices (de autores y de obras) de toda la obra de Monterroso, están incluidos en la tesis doctoral (Van Hecke 2005b), que constituye la base de la presente investigación. No se incluyen aquí por ser demasiado extensos (la lista de autores llega a un total de 1167 nombres). En cambio, el índice de autores que se incluye al final de este libro, se refiere a los autores mencionados a lo largo del presente trabajo.

dos espacios me llevará a profundizar, en el quinto capítulo, el concepto de movimiento perpetuo.

En el primer capítulo, sobre el espacio, partí de una aparente paradoja. Por un lado, Monterroso dice: “No describo exteriores” (citado en Vidargas 1997a: 3), y “mis personajes son tan válidos en Guatemala y México, como en cualquier otra parte del mundo” (*ibid.* 3-4). En *Los buscadores de oro* habla además de “la enorme dificultad que siempre [ha] experimentado para describir lugares” (BO 37). También varios críticos han observado esta ausencia de descripciones en Monterroso (Villoro 2001b: 34, Ruffinelli en AA.VV. 2000: 47). Por otro lado, es evidente que sus textos se sitúan necesariamente en algún espacio exterior. Tanto Monterroso como los críticos dan la impresión de que el espacio sería algo insignificante en su obra. Sin embargo, mi hipótesis es que el espacio en Monterroso sí tiene alguna función y que incluso puede jugar un papel fundamental. Si no lo describe, surge la pregunta de qué manera Monterroso representa el espacio. Empiezo por el estudio del espacio en la literatura. En segundo lugar, hablaré de la literatura como un “espacio”. Finalmente, estudiaré el concepto de exilio, interpretado como desplazamiento espacial.

En el segundo capítulo se elabora el tema de la intertextualidad, que será la segunda perspectiva principal a lo largo de la investigación. Para empezar, averiguaré lo que el propio Monterroso ha dicho sobre el tema de la intertextualidad y, más precisamente, sobre el plagio. Después, investigaré el concepto de “intertextualidad rizomática”. Lo que me interesa particularmente de las teorías sobre la intertextualidad, es el concepto de cita, y el de comentario de textos. A continuación, explicaré la elaboración del índice onomástico de toda la obra de Monterroso, establecido al inicio de la investigación. Desde el punto de vista pragmático, resultó ser una herramienta básica para el análisis de toda la obra de Monterroso. Estas listas reflejan hasta cierto punto la complejidad de las redes intertextuales interminables de la obra de Monterroso. Finalmente, dedicaré todo un apartado al fenómeno del epígrafe, porque la manera en que Monterroso trabaja con este tipo particular de cita, es un buen reflejo de la manera en que trabaja con citas y textos literarios en general. Una de mis hipótesis centrales es que

Monterroso no puede hablar de un tema, como el exilio, por ejemplo, sino a través de su diálogo con otros autores que se convierten en “guías”, en “cómplices”. Sus referencias a autores y obras son una constante y dominan todos sus textos.

Al tercer capítulo, sobre Guatemala, me acercaré desde la doble perspectiva: la espacial y la intertextual. Por un lado, el autor esboza una imagen de su país de origen, que vacila entre el infierno y el paraíso perdido. Analizaré sucesivamente el tema de la identidad nacional, la infancia y la adolescencia, las dictaduras y las revoluciones, y el retorno. Dentro de este conjunto, me detendré en la imagen de Guatemala, recreada en cuatro textos de ficción. Por otro lado, Monterroso da también una visión de Guatemala, a través de sus lecturas de autores guatemaltecos. Haré una especie de “historia de la literatura guatemalteca”, desde el *Popol Vuh* hasta los contemporáneos, desde la perspectiva de Monterroso. Se trata de una visión personal, pero muy reveladora.

El cuarto capítulo está dedicado a México y se divide en tres partes. Primero intentaré reconstruir la imagen de México a través de los textos de Monterroso que considero como “no-ficcionales”. La idea central que surge aquí es la integración fenomenal de Monterroso en la vida literaria y cultural de México. En una segunda parte, México aparece como un “lugar imaginario” en los textos de “ficción” propiamente dicha. La tercera parte consiste en diez retratos de autores mexicanos, que constituyen en su totalidad un panorama original, aunque fragmentario, de la vida literaria de México en el siglo xx. Aunque los capítulos tres y cuatro, sobre Guatemala y México, podrían reflejar hasta cierto punto una visión reduccionista basada en naciones, se trata de una división pragmática: las tradiciones literarias de ambos países le han marcado mucho al autor. No es mi objetivo contestar la pregunta de si Monterroso es más guatemalteco o más mexicano. Monterroso es un autor *inbetween*. Ha vivido entre estas dos tradiciones, que al mismo tiempo abren la puerta hacia el contexto latinoamericano y universal.

En el quinto capítulo, titulado “Movimiento perpetuo”, exploraré cuatro pistas distintas que giran alrededor de la idea del desplazamiento. Monterroso era un autor exiliado, extremadamente móvil,

inquieto, viajero y aventurero, cuya obra se caracteriza por el mismo movimiento perpetuo, no sólo entre los dos espacios de Guatemala y México, sino entre muchos espacios. En este quinto capítulo, el movimiento geográfico entre los espacios, y el intertextual entre los autores, se funden y se entrelazan constantemente. Empezaré por la oposición entre movimiento e inmovilidad, tomando como guías principales a Heráclito y Zenón. Pasaré a la mosca, símbolo por excelencia del movimiento perpetuo, no sólo entre los espacios, sino sobre todo entre los libros y los autores, por lo que termina siendo símbolo también del espacio literario, como red intertextual interminable. En tercer lugar, llegaré a la constatación de que, debido a todos estos movimientos, el autor, los personajes y hasta los lectores terminan por desorientarse. Para comprobarlo partiré de la frase “No me ubico”, que Monterroso supuestamente escribió en un muro en la ciudad de Guatemala, en 1944, antes de salir al exilio. Fue un juego de palabras, escrito contra el dictador Ubico, pero la frase contiene muchas capas más, y abre varias pistas de interpretación, que a su vez tocan lo que puede ser quizá la esencia de la obra de Monterroso. Finalmente, en un nivel emocional, el exilio y el desplazamiento en general, suelen provocar en el ser humano un sentimiento de nostalgia, pero en el caso de Monterroso, éste es un concepto bastante problemático. En cambio, la melancolía, concepto ligado a la nostalgia, y que también puede ser el resultado de una pérdida del lugar de origen, en un nivel más profundo, es fundamental en la obra de Monterroso. Sin embargo, el autor tampoco se entrega completamente a la melancolía, y es mi hipótesis de que busca posibles respuestas en el estoicismo de Séneca, que destaca entre los múltiples autores que pueblan el universo monterrosiano. Sospecho que, detrás del humor, hay un estoicismo que le permite al autor enfrentarse a la melancolía, a los exilios, a las desubicaciones, al movimiento perpetuo...

1. EL ESPACIO

Hay peregrinos de la eternidad,
cuya nave va errante de acá para allá,
y que nunca echarán el ancla.

G.G. LORD BYRON, *CHILDE HAROLD*,
CANTO III, ESTR. 70

Cuando en una entrevista de 1997 Monterroso declara: “no describo exteriores” (citado en Vidargas 1997a: 3), nos pone frente a un enigma. El autor explica esta característica de su obra al mencionar que más bien se ha ocupado “del interior de las personas”, y que su literatura “no tiene mucho color local” como en la literatura regional. Al añadir “mis personajes son tan válidos en Guatemala y México, como en cualquier otra parte del mundo” (*ibid.* 3-4), parece insistir en el carácter universal de su obra y, de esta manera, hacer caso omiso de referencias espaciales específicas. Varios críticos han señalado la ausencia de descripciones en Monterroso, Juan Villoro observa por ejemplo: “A diferencia de Conrad, García Márquez o Faulkner, Monterroso no requiere una topografía definida” (Villoro 2001b: 34). Y menciona más adelante: “Los escenarios de Monterroso, como quería Eliot, no

son descritos; se intuyen por lo que ahí sucede” (*ibid.* 38). Masoliver Ródenas habla incluso de un “rechazo de descripciones exteriores de la naturaleza o de los personajes” (Masoliver Ródenas 1984: 149). Si bien es cierto que la literatura no siempre precisa de espacios —ejemplo de ello es la poesía, que puede alcanzar un alto grado de abstracción sin anotaciones espaciales—, un vistazo rápido a la obra de Monterroso nos hace ver primero, que sus textos suelen situarse explícitamente en algún espacio; y segundo, que estos espacios pueden cumplir funciones importantes y variadas: la selva omnipresente en las fábulas, el legendario San Blas de *Lo demás es silencio*, Guatemala y Honduras dibujados en detalle en *Los buscadores de oro*, México en múltiples cuentos y ensayos, el relato de sus viajes por Europa, Estados Unidos y América Latina en *La letra e...* Basta recorrer las innumerables fotos incluidas en la edición crítica *Con Augusto Monterroso en la selva literaria* (2000), que no sólo son una muestra de toda su vida, sino que son un verdadero reflejo de los diferentes espacios presentes a lo largo de su obra literaria (Guatemala, la ciudad de México, los viajes...). Con el fin de aclarar la contradicción, empiezo este capítulo con el estudio del espacio en los textos literarios. En una segunda parte examinaré cómo es que la crítica literaria se refiere a menudo al mismo universo literario usando términos espaciales. Finalmente, estudiaré el concepto de exilio.

I.I EL ESPACIO EN LA LITERATURA

Bobes Naves entiende el espacio en la literatura como “una categoría gnoseológica que permite situar a los objetos y a los personajes por referencias relativas” (Bobes Naves 1985: 196). Con “espacio literario” me refiero básicamente a la reconstrucción del espacio real en la literatura, aunque de hecho, en la creación artística no se trata tanto de reconstruir el espacio real, sino más bien de “representar mundos imaginarios (sustitutorios del mundo real) que la fantasía creadora del escritor es capaz de poner en pie gracias al lenguaje

literario” (Estébanez Calderón 1999: 361). Según Weisgerber, en *L'espace romanesque*, el espacio sólo existe en el nivel de la lengua, por lo que se manifiesta como un objeto del pensamiento y como una auténtica creación que se acerca y se aleja constantemente del espacio real estudiado por los geógrafos (Weisgerber 1978: 10-13).

En los estudios narratológicos el espacio aparece junto al tiempo, los actantes y las funciones, como “uno de los elementos estructurantes de la sintaxis narrativa” (Bobes Naves 1985: 202). Como lo observaban Zoran y Soubeyroux, hasta los años ochenta, los estudios literarios habían dedicado poca atención al espacio, considerándolo como “secundario”, sobre todo por la función dominante del tiempo en los textos narrativos (Zoran 1984: 310, Soubeyroux 1985: 37). He podido deducir de mis lecturas que hasta hoy en día se sigue subordinando el espacio a los personajes, y su descripción y análisis suelen ser a menudo sólo un medio para llegar a otros objetivos. Sin embargo, me parece un elemento tan fundamental y existencial que exige un análisis lo más detallado posible para poder entender mejor eso que en Monterroso tiene una importancia capital: el ser humano, con todas sus debilidades, fracasos y frustraciones. De ahí que no vea en absoluto al espacio como subordinado a los personajes, sino que estudie ambos elementos por su interrelación e intercambio, situando el análisis dentro de los marcos filosóficos de la “desantropocentrización” y el “espacialismo”. El hombre ya no aparece como centro del mundo, sino como pequeño ser frágil y mortal en un espacio inmenso e infinito. El filósofo Ferrater Mora considera esta “desantropocentrización” como característica de la época moderna: “Los seres humanos se han visto crecientemente desplazados de su posición central en el universo” (Ferrater Mora 1994: 239). Esta preocupación por el espacio, que según Aínsa es pluridisciplinaria, se denomina “espacialismo”, que es definido no como una escuela o un movimiento filosófico, sino como “una nueva ‘actitud’ que refleja la preocupación del ‘estar ahí’ existencial” (Aínsa en Covo 1997: 36).

Para el estudio detallado del espacio en la literatura, la definición establecida por Villanueva constituye un punto de partida idóneo:

ESPACIALIZACIÓN. Operación fundamental en el proceso de transformación de una historia en un discurso mediante una estructura narrativa. Consiste en la conversión del espacio de la historia en un espacio verbal en el que se desenvuelvan los personajes y situaciones mediante procedimientos técnicos y estilísticos entre los que destaca la descripción (Villanueva 1992: 189).

La división binaria, adoptada por Villanueva, entre el espacio de la *historia* y el espacio del *discurso* o el espacio verbal (Villanueva 1992: 43) es la que tradicionalmente se viene aplicando más y coincide con el estudio de Kristeva quien distingue entre “espacio geográfico” y “espacio textual” (Kristeva 1970: 191-197). Zoran, en cambio, establece una división tripartita: además del nivel topográfico y el textual, introduce explícitamente un nivel intermedio: el cronotópico. Según este crítico se podría interpretar el nivel topográfico y el cronotópico como pertenecientes al “espacio geográfico” de Kristeva (Zoran 1984: 316). En su análisis de textos literarios, Soubeyroux trabaja con una estructura tripartita, basada en Mitterand, quien propone esta división en *Le discours du roman* (Mitterand 1980: 189-212). Dentro del texto, Mitterand distingue tres niveles: la “topografía mimética”, la “toposemia funcional” y el “simbolismo ideológico” (Soubeyroux 1984: 38-39). Son tres conceptos que no usaré literalmente, pero en el análisis mantendré presentes las ideas implícitas en cada uno de estos términos. En cambio, una división que me parece más apropiada para este estudio es la de Weisgerber, quien distingue entre “*espace-chose*” y “*espace-idée*”. Con el primer tipo, Weisgerber se refiere a una abundancia y diversidad de cosas, personajes y lugares, desde diferentes puntos de vista que se yuxtaponen. Se trata de una enumeración de cosas y de un espacio que se puede medir objetivamente. Lo que cuenta es lo físico, lo exterior. En cambio, el segundo tipo, “*espace-idée*”, toma una forma interiorizada, cualitativa y psicológica. Los lugares tienden a lo simbólico (Weisgerber 1978: 240-242). Partiré entonces de la división binaria tradicional, espacio geográfico y espacio textual. Dentro del espacio geográfico distinguiré teóricamente entre dos niveles, basándome en Zoran: el nivel topográfico (estático) y el nivel cronotópico

(dinámico). Dentro del espacio textual, estudiaré varios conceptos como por ejemplo la descripción, el género literario y el punto de vista.

Según Zoran, el nivel topográfico, es decir, el espacio como entidad estática, es el nivel más alto de reconstrucción, independiente del tiempo y de la estructura textual (Zoran 1984: 315-317). La estructura topográfica se manifiesta sobre todo a través de descripciones directas, pero cualquier otro dato del texto puede dar información al respecto. Probablemente muchos críticos se refieren a este nivel cuando subrayan que el espacio, a diferencia del tiempo que sería más “abstracto”, “destaca por sus perfiles concretos” y sus “planos fijos y estables” (Gómez Redondo 1994: 225). Este tipo de definiciones se limitan a una sola percepción del espacio, pero como queda claro en Zoran, este carácter concreto, fijo y estable del espacio es sólo considerado como uno de los tres niveles y no puede existir sin los otros dos. Zoran percibe el nivel topográfico más bien como un “mapa” basado en una serie de oposiciones, tanto horizontales —*dentro/fuera, lejos/cerca, centro/periferia, ciudad/campo...*— como verticales —*arriba/abajo...*— (Zoran 1984: 316). En Weisgerber aparecen aún otras “parejas dialécticas”: *cercal/lejos, alto/bajo, pequeño/grande, finito/infinito, circular/lineal, descanso/movimiento, vertical/horizontal, abierto/cerrado, continuo/discontinuo, blanco/negro, delante/detrás, interior/exterior...* Estos términos, según Weisgerber, están cargados de valor positivo, negativo o neutro, y no sólo se oponen, sino que pueden invertirse o terminar en síntesis, en unión (Weisgerber 1978: 15). Este valor es aún más detallado en el diseño espacial de García Berrio, quien distingue en el dinamismo vertical “sensaciones positivas diurnas”, *elevación y constitución*, y “sensaciones negativas nocturnas”, *caída y disolución* (García Berrio 1989: 405). La mayoría de estas oposiciones están muy presentes en la obra de Monterroso, empezando por los términos deícticos *aquí/allá* y la oposición básica de la presente investigación: Guatemala/México. Muchos de sus textos recurren también a referencias geográficas de países y continentes existentes, básicamente a Honduras, Guatemala, México, Chile, otros países latinoamericanos, EE. UU., y diferentes países europeos. El caso de *Obras completas (y otros cuentos)*, por ejemplo, es muy representativo para este estudio. De los trece cuentos, cinco se

sitúan explícitamente en México (“Uno de cada tres”, “Leopoldo (sus trabajos)”, “El centenario”, “No quiero engañarlos” y “Obras completas”), dos explícitamente en Guatemala (“Sinfonía concluida” y “El eclipse”). “Míster Taylor” se desarrolla en “la región del Amazonas”, aunque Monterroso ha revelado que de hecho se trata de Guatemala (VC 25)⁷ y sobre “Primera dama” Corral señala claramente la “alusión a la esposa del dictador guatemalteco (1954-1957) Castillo Armas” (Corral 1983: 196). Los otros cuatro cuentos no tienen determinación espacial. Es decir, de haber una especificación espacial, es Guatemala o México, y casualidad o no, en una relación equilibrada de cinco y cuatro. Muy diferente es el caso del fabulario, que incluye diversas referencias a México y ni una a Guatemala, un hecho intrigante que se analizará más adelante.

Según Soubeyroux se trata en este nivel topográfico de un mimetismo “superficial” del mundo real, que crea un efecto de realidad, tal como se observa sobre todo en las novelas tradicionalmente llamadas “realistas” (Soubeyroux 1985: 38-40). Sin embargo, Zoran explica que, a diferencia de los mapas topográficos en la realidad, a estas oposiciones pueden superponerse principios ontológicos, como por ejemplo *el mundo de los dioses – arriba / el mundo de los hombres – abajo* (Zoran 1984: 317). Con esta perspectiva ontológica de Zoran se relacionan probablemente las oposiciones marcadas por García Berrio: *presencial/ausencia, evidencia/esperanza* que coinciden (en la poesía del siglo XIX por ejemplo) con “el *aquí* material terreno y el *allá* elevado, divino y etéreo” (García Berrio 1989: 417).

En el espacio no sólo hay objetos estáticos, sino también objetos en movimiento. Parece que en Monterroso el carácter dinámico y temporal del espacio predomina. Tiempo y espacio están íntimamente

⁷ En *Viaje al centro de la fábula* Monterroso explica: “Mr. Taylor’ fue escrito en Bolivia, en 1954, y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático” (VC 25).

entrelazados: así se puede hablar, por un lado, de “la temporalidad del espacio” que tiene un pasado y un futuro; y por otro, de la espacialización del tiempo (Aínsa en Covo 1997: 38). Según Zoran, la relación entre el espacio y el tiempo en la narrativa carece de la claridad y la simetría de la misma relación en la realidad (Zoran 1984: 310). El término cronotopo de Einstein; es decir, el espacio-tiempo, fue introducido en la literatura por Bajtín, quien lo define así:

En el cronotopo artístico tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (citado en Gómez Redondo 1994: 227, n. 119).

Zoran no usa el término para referirse como Bajtín a toda la complejidad del tiempo y del espacio en conjunto, sino sólo para describir un aspecto específico; a saber, el movimiento y el cambio (Zoran 1984: 318). Prefiero limitarme por el momento a la misma reducción de la definición, ya que el movimiento constituye para este estudio un concepto básico.

En el nivel cronotópico, Zoran hace la siguiente distinción: por un lado, considerando las relaciones sincrónicas entre los objetos se descubre que algunos se encuentran en movimiento respecto a otros en descanso; por otro lado, las relaciones diacrónicas revelan que el cronotopo marca direcciones muy definidas, y nada neutras, en el espacio: hay lugares de salida y lugares de llegada, de manera que el espacio, a nivel cronotópico, se estructura como una red de ejes. Esta red refleja el movimiento como resultado de diversos poderes: voluntad, obstrucción, ideales, intenciones de los personajes... (*ibid.* 318-319). Desarrollaré los conceptos de cronotopo y movimiento en el capítulo sobre “movimiento perpetuo”. Aquí sólo quiero detenerme en un movimiento específico, a saber, el viaje. Según Bobes Naves, el viaje ha sido emprendido por tantos héroes de novela y justificado por

“el deseo de marchar, de alejarse del ambiente y de la sociedad que los oprimen” (Bobes Naves 1985: 206). Son los mismos motivos los que justifican a menudo el exilio, sobre todo el voluntario. En cambio, cuando se trata de un exilio involuntario, ya no es el deseo el que lo motiva sino la obligación. Muy acertadamente Bobes Naves aclara que “el viaje no es la única forma de evasión, hay otras maneras de sustraerse a lo inmediato, por ejemplo dejar suelta a la imaginación para desligarse del tiempo concreto y del espacio limitado” (*ibid.*). También Monterroso considera esta doble posibilidad de evasión, física o imaginaria, y supongo incluso que ambas posibilidades están fuertemente entrelazadas: “El pequeño mundo que uno encuentra al nacer es el mismo en cualquier parte que se nazca; sólo se amplía si uno logra irse a tiempo de donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación” (*BO* 17). Según Aínsa, la búsqueda del espacio del desarraigado y del exiliado se proyecta metafóricamente a través del motivo narrativo del viaje (Aínsa en Covo 1997: 39). Es también en este doble sentido que uso el término del viaje: por un lado, alude al viaje espacial, el del exiliado que salió de Guatemala a México, y por otro, se trata de un viaje literario, tanto por la obra de Monterroso, como por la literatura guatemalteca y mexicana.

Con el nivel textual Zoran se refiere a “la estructura impuesta por el espacio por el hecho de que reciba un significado en el texto verbal” (Zoran 1984: 315). Empezaré con el estudio de cuatro aspectos, o estrategias literarias detectables, que permiten entender la manera en que Monterroso representa el espacio en su obra: la descripción, el punto de vista (la perspectiva), el género literario y los tropos literarios (la metonimia y la metáfora). Luego, incluiré un esquema de modalidades de organización de texto elaborado por Gómez Redondo y que se revela interesante para el análisis de la obra de Monterroso. A continuación analizaré la forma en que Monterroso pone en cuestión el mismo concepto de espacio y finalmente estudiaré una paradoja muy particular en la obra de Monterroso: los espacios breves frente a los espacios infinitos.

La aparente paradoja en Monterroso respecto a las descripciones, ya señalada en la introducción de este capítulo sobre el espacio,

también ha llamado la atención de Ruffinelli. Por un lado, cita una larga descripción de los espacios de *Los buscadores de oro*, y por otro, se refiere a la característica conocida del autor de ser “poco afecto a paisajismos y descripciones en [su] literatura”. Una posible explicación en este caso específico se encuentra en “esa Tegucigalpa de la infancia” que lleva a Monterroso a detenerse largamente en sus paisajes (Ruffinelli en AA.VV. 2000: 47).⁸ Es cierto que en comparación con sus obras anteriores, la descripción del espacio en su autobiografía de 1993 gana mucho en importancia y es muy explícita, pero es imprescindible analizar la manera en que son representados los espacios en todos sus textos. Es posible que Monterroso no describa exteriores, pero esto no significa que los exteriores no estén presentes de alguna manera. Monterroso tiene razón al decir que no describe exteriores si se interpreta la descripción del exterior al estilo tradicional, tal y como se suele hacer en la novela realista, por ejemplo. Para entenderlo, es útil partir del concepto de “descripción” que nos ofrece Villanueva: “La representación, mediante las palabras del discurso narrativo, de objetos, acres, paisajes y situaciones en una dimensión estática, espacial, no temporal” (Villanueva 1992: 187). Es precisamente esta aclaración sobre la “dimensión estática, espacial, no temporal”, la que dificulta que encontremos descripciones en Monterroso. Porque si algo sobresale en su obra, es precisamente el movimiento perpetuo, tanto en los temas, como en los símbolos, los diferentes estilos, los géneros, etc. Los espacios monterrosianos son por lo general dinámicos; es decir, se trata casi siempre de espacios en movimiento, y por consiguiente, situados en el tiempo. El carácter estático de la descripción también es destacado por Bobes Naves quien considera las descripciones como un “alto en el tiempo” (Bobes

⁸ En el fragmento de *Los buscadores de oro*, del que habla Ruffinelli, Monterroso se refiere a esta contradicción de la siguiente manera: por un lado habla de “la enorme dificultad que siempre he experimentado para describir lugares”, por otro dice: “de mi infancia hondureña visualizo vivamente espacios y lugares” (BO 37-38).

Naves 1985: 203). Según esta autora las descripciones son la prueba de que teóricamente “puede concebirse espacio sin tiempo”, mientras que “la noción de tiempo exige la de espacio” (*ibid.*). En el caso de Monterroso sospecho que espacio y tiempo suelen ir unidos, que no puede haber espacio sin tiempo y que esto probablemente explique la ausencia de “descripciones” en el sentido estricto.

A diferencia de las definiciones que acabo de mencionar, Hamon da otra interpretación de la descripción en la que distingue dos tipos:

Un personaje *fijo* (acodado, acostado, agachado, inmóvil, sentado) delante de un panorama o un objeto móvil o cambiante.

Un personaje *móvil* (caminante, visitante, turista, explorador) pasando revista a un ambiente fijo pero complejo (calle, paisaje, monumento, apartamento) (Hamon 1972: 468-469).

Ambas posibilidades se encuentran en la obra de Monterroso. En las descripciones analizadas por Hamon siempre hay movimiento, sea del lado del personaje, sea del lado del panorama. Según esta definición, también en la obra de Monterroso se puede hablar de descripciones. Se trata de descripciones en las que se refleja entonces el nivel cronotópico. Quizá sea otro juego ambiguo de Monterroso cuando nos quiere convencer de la ausencia de descripciones en su obra, pero es evidente que sus textos no se sitúan en el vacío y que por más reducidas que sean las referencias espaciales, éstas pueden jugar un rol fundamental. Inclusive, resulta que Monterroso no sólo “describe” los espacios, sino que, en un nivel más abstracto, llega a cuestionar el concepto mismo de espacio. Aquí entra toda la complejidad de un autor como Monterroso, porque paradójicamente da la impresión de que su obra está dominada por el movimiento a todos los niveles, mientras que al mismo tiempo da señales de soñar con y creer en la inmovilidad y la atemporalidad. Retomando a Bobes Naves arriba citada, atisbo en Monterroso la ilusión de un espacio teórico sin tiempo.

Aunque Zoran no se refiere explícitamente al género literario como factor determinante en el nivel textual, me parece importante tomar

en cuenta también la diferencia entre los géneros literarios. La novela es considerada como el género más mimético, el teatro es un género literalmente espacial, porque requiere una escena real donde representarse y la poesía es el género que más fácilmente puede existir sin espacio. En la poesía, el espacio puede estar muy presente —García Berrio ha analizado esta “espacialización imaginaria” en *Las flores del mal* de Baudelaire, por ejemplo (García Berrio 1989: 405-413)— o puede estar ausente —tal como lo ha señalado Weisgerber respecto a T.S. Eliot (Weisgerber 1978: 14)—. Como en Monterroso hay tantos géneros diferentes como libros ha escrito (cuento, ensayo, novela, autobiografía, diario...), la organización del espacio efectivamente es diferente en cada uno de ellos. Tomaré en cuenta este aspecto a la hora de estudiar las referencias espaciales a Guatemala y México. Cabe señalar además que dentro de un mismo género puede variar mucho la percepción del espacio, sobre todo si lo consideramos a través de diferentes épocas históricas, en las que, según Bobes Naves, pueden prevalecer “algunos lugares o determinadas sensaciones”. La autora señala como ejemplos muy ilustrativos “la tendencia de la novela pastoril por los espacios abiertos, por las riberas de los ríos, o la tendencia de la novela picaresca a los cambios de espacios y a la estructuración por medio de un viaje, o la tendencia de la novela realista a situar la acción en los interiores” (Bobes Naves 1985: 197). Resulta muy esclarecedor este análisis, porque, haciendo caso omiso del aspecto histórico, vemos en Monterroso una clara tendencia a acercarse a la novela picaresca, el primer género novelesco practicado en el Nuevo Mundo, precisamente por los cambios de espacio y por el viaje. También Estébanez Calderón da el ejemplo de la novela picaresca para demostrar que la estructura del relato condiciona la configuración del espacio: “la novela picaresca [está] construida como un relato de viaje que implica un cambio de escenarios en los que se mueve un protagonista desarraigado y ambulante al servicio de diversos amos” (Estébanez Calderón 1999: 362). Desarraigo que volvemos a encontrar en muchos personajes ambulantes de Monterroso y que puede ser tanto la causa como el resultado del movimiento y del viaje.

Otro factor importante que interviene en la organización del espacio en el texto literario es el punto de vista (la perspectiva) tanto del narrador como de los personajes: la percepción del espacio difiere según se escriba en primera, segunda o tercera persona, desde una conciencia omnisciente o desde los personajes... A diferencia del aspecto objetivo de los cuerpos en el espacio, se trata aquí de la mirada subjetiva, o en términos de Bobes Naves, de la “mirada semántica, es decir, la mirada que interpreta los objetos más allá de la mera presencia” (Bobes Naves 1985: 197). De hecho, se podría argüir que el espacio sólo existe gracias a la percepción subjetiva. En este contexto es preciso mencionar a Bachelard —por más problemática que sea su concepción del texto literario (Zoran 1984: 317, nota 6)—, para quien la imagen poética tiene su origen en una conciencia individual (Bachelard 1972: 3) y quien considera que el espacio de la imaginación es “vivido” y se distingue del espacio estudiado por la geometría (*ibid.* 17). También Weisgerber insiste en el carácter imaginario, subjetivo y único del espacio novelesco (Weisgerber 1978: 10-11). Esta subjetividad de la perspectiva se nota muy claramente en la novela realista, donde “la narración se detiene, se espacializa, para dar cuenta de las actitudes y para describir el ambiente mediante las sensaciones diversas y simultáneas” (Bobes Naves 1985: 198). Por consiguiente, en estas novelas se presenta un “espacio totalmente humanizado” (*ibid.* 206).

Lejos de ser un autor “realista”, hay también en Monterroso muchos textos donde el punto de vista particular, individual y subjetivo, determina la percepción del espacio. Ahora, ¿cuál es precisamente la percepción del espacio en Monterroso y cómo la podríamos definir? Cuando Bobes Naves distingue entre novelas que describen el espacio en profundidad, como *La Regenta* de Clarín, por ejemplo, y otras “superficiales” donde el narrador se limita “a dar testimonio de lo que ve” como *Le voyageur* de Robbe-Grillet, una distinción que coincidiría con la novela tradicional y actual (*ibid.* 201), vemos enseguida que en Monterroso se manifiestan ambas perspectivas: en algunos textos describe los ambientes en profundidad (en particular en *Los buscadores de oro*), aunque no al estilo de las novelas realistas, pero en la mayoría de sus textos ofrece más bien una visión “superficial” (en las fábulas

de *La Oveja negra y demás fábulas*, por ejemplo, sólo necesita el escenario para situar a sus personajes y no lo describe en detalle). Esta visión “superficial” coincide con lo que Villoro llama en Monterroso la “visualidad restringida”, a diferencia de la imaginación visual en autores como Carpentier y García Márquez, por ejemplo:

Monterroso, naturalmente, hace una composición de lugar: un hotel de paso, por ejemplo, donde él observa cómo las parejas entran y salen; una heladería donde está pasando una situación y nosotros podemos pensar en una heladería de una zona como de clase media, etc. Se lo imagina. Pero su mirada tiene esta austeridad un poco de los cineastas neorrealistas italianos de los años cincuenta. No es una mirada que se ocupe mucho de los detalles (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

Además de la visualidad restringida, Villoro distingue en Monterroso una mirada fragmentaria:

[...] la obra de Monterroso está construida en torno a esta mirada que siempre es fragmentaria, es decir, es oblicua por un lado, porque es una mirada original, y fragmentaria en el sentido de que él nunca está viendo la realidad en conjunto, ni espera que la realidad pase como un desfile frente a él, sino que está atrapando instantes dispersos de un todo (*ibid.*).

En relación con este aspecto subjetivo del espacio, tal y como personajes y narradores lo perciben con sus sensaciones, surge además el aspecto psicológico del espacio; es decir, como el lugar “donde el personaje queda integrado o rechazado” (Bobes Naves 1985: 203). Desde las primeras frases del cuento “Diógenes también”, el lector se enfrenta a una perspectiva muy particular del espacio y del tiempo. Es precisamente la visión espacio-temporal del personaje la que le permite al narrador abordar un cuento que se revelará como terriblemente cruel:

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.

[...] llegar hasta su casa. Y sin embargo, ¡tan difícil! Y no; no es que fuera débil o enfermo [...] Era el ambiente de su casa lo que le disgustaba (“Diógenes también”, *OC* 57).

Por un lado hay una jugada muy consciente de introducir en el cuento referencias temporales y espaciales, desde la primera frase, como si fuera un cuento tradicional. Por otro, estas referencias tan explícitas y exageradas que se refieren secamente a “tiempo” y “espacio”, me llevan a interpretar esta introducción como una parodia del cuento tradicional. En seguida se añadirá el aspecto psicológico en la perspectiva del espacio del niño P. que está totalmente confundido por la contradicción entre lo fácil y lo difícil del recorrido, debido al ambiente desagradable de su casa.

También Estébanez Calderón destaca este aspecto del espacio como “condicionante de determinados rasgos psicológicos de los personajes”, con lo que no sólo se refiere a la influencia del “medio” en la vida del individuo, sino también a la ubicación del personaje en el estrato social correspondiente (Estébanez Calderón 1999: 362). Esto se ilustra muy en detalle en la descripción de las casas y de la escuela, por ejemplo, en *Los buscadores de oro*, ambientes de la infancia que han tenido un impacto muy fuerte sobre Monterroso. Sus descripciones de Guatemala subrayan además su percepción explícita de su identidad nacional guatemalteca. Aquí hace falta hacer otra distinción, marcada por Zoran (Zoran 1984: 325): sobre una visión concreta y visual (de lugares precisos en Guatemala y México, por ejemplo) y una visión conceptual desde una perspectiva histórico-geográfica (visión muy presente en muchos textos sobre Guatemala y México). También el estrato social ha sido determinante en su vida y en su formación como escritor: una familia de clase media venida a menos que, a pesar de la pobreza, sigue hablando de las artes y la literatura. Esta clase media, burguesa, intelectual, es la que predomina en gran parte de sus cuentos, sea de manera realista o parodiada. Basta pensar en la primera escena de *Lo demás es silencio* que nos ofrece una descripción sumamente detallada, y podemos decir paródica, de la sala-biblioteca de

aquel intelectual provinciano, Eduardo Torres: el inconfortable sillón, el amarillento busto de Cicerón, las paredes cubiertas con libros, un alto ventanal, el retrato al óleo... (*LDS* 61-62). Para dar otro ejemplo, pienso en la oficina de “El paraíso” (*MP* 131) que aparece como el lugar asfixiante donde sólo hay que “estar”, no trabajar, no estorbar, y esperar a que pasen las horas...

Desde el punto de vista del estilo, los ambientes pueden funcionar como tropos literarios. Más precisamente “pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje” (Wellek y Warren citados en Bobes Naves 1985: 207). Así se descubre que muchos lugares descritos por Monterroso adquieren efectivamente un valor metonímico cuyo significado no se halla en algún personaje sino en un concepto que es siempre idéntico: la literatura. No tengo la intención de hacer un estudio exhaustivo. Los siguientes ejemplos de lugares metonímicos son suficientes para entender el desplazamiento de significado subyacente.

En primer lugar me detendré en las casas de los escritores, tanto vivos como muertos. Al visitar a su amigo Luis Cardoza y Aragón en su casa, Monterroso piensa: “[...] y uno está seguro de que los próximos diez minutos, o durante las próximas tres horas, uno estará en un mundo sólido, firme y a la vez etéreo [...] con quien sabe que lo pasajero es eterno” (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón”, *LV* 70). También el departamento de Cortázar en París es un lugar mágico, porque después de haber visitado la tumba del escritor en el Montparnasse, Monterroso recuerda “a Cortázar, aquí, en este departamento (4 rue Martel, C., 4°. derecha) que él habitó y en el que por azares dignos de su imaginación vivo yo ahora y escribo estas líneas” (“La tumba”, *LE* 200). Otro lugar muy significativo es la imprenta en la casa paterna en Tegucigalpa, de la que evoca en *Los buscadores de oro* el olor a tinta, los colores y las formas de las letras que iban formando palabras (*BO* 33-37). También las bibliotecas aparecen como lugares de refugio, particularmente la Biblioteca Nacional de Guatemala a la que se refiere en “Milagros del subdesarrollo” como “*mi* biblioteca” donde leía cada tarde “*mis* libros” (*LV* 115).

Asimismo en muchas entrevistas⁹ recuerda la Biblioteca Nacional, un lugar tan pobre, según Monterroso, que sólo tenía buenos libros y donde leyó por primera vez a los clásicos. En el cuento “Leopoldo (sus trabajos)” la biblioteca aparece como el lugar por excelencia para que el escritor pueda inspirarse a escribir (*OC* 75-97). Aun si esto trágicamente no se realiza como en el caso de Leopoldo, sigue siendo el espacio donde existe la posibilidad de la creación. Se destaca también la fascinación recurrente de Monterroso por las librerías, de las que menciono dos en particular: la librería Gandhi en México donde, como nos cuenta con cierta ambigüedad, dio una conferencia curiosa sobre Kafka (“Kafka”, *LE* 19), y la librería Gotham en Nueva York, Calle 47, de la que relata en “Poeta en Nueva York” muy en detalle, y en tres versiones traducidas por él, sobre una fiesta de escritores que se celebró allí en 1948 (*LE* 263-267).¹⁰ El siguiente lugar que llama la atención en muchos textos es la Universidad, más específicamente la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, fundamental para su formación y su profesión. Especial mención merece la Capilla Alfonsina donde “todavía rodeado por los viejos volúmenes” impartía un taller literario (“Las niñas de Lewis Carroll”, *LE* 24). En relación con la universidad podemos mencionar las cafeterías y los bares como lugares literarios de encuentro. Así por ejemplo son importantes la cafetería de la facultad (“Los juegos eruditos”, *PM* 63) y las cantinas de México (“Recuerdo de un pájaro”, *PM* 28), pero también en un cuento como “Obras completas”, el café *Daysie’s*, donde se reúne el profesor Fombona con sus discípulos, apela a la imaginación (*OC* 125-133). Finalmente, completo la lista con el congreso literario, que en varias ocasiones adquiere en

⁹ Por ejemplo: González Zenteno 2001: 2; Maurell 1999: 2; Ruffinelli 1986: 12; A. Vargas 2000a: 1.

¹⁰ No sin sorpresa descubrí que la foto de la que se habla detenidamente en los tres testimonios, y en la que posan muchos escritores presentes en la fiesta, está colgada en la puerta de la librería Gotham en Nueva York. Monterroso habla de la misma librería en otro texto: “Nueva York” (*LE* 115).

Monterroso dimensiones fantásticas: en un congreso en La Habana se pierde en las calles de La Habana vieja (“El Caimán Barbudo. La Habana”, *LE* 86) y en el cuento “La cena”, Kafka nunca llega a la casa de Bryce Echenique donde se habían reunido varios escritores con ocasión de un ficticio Congreso Mundial de Escritores en París (*PM* 30).

La relación metonímica entre espacio y literatura en todos estos ejemplos revela que se trata de espacios donde realmente vive la literatura, donde casi “se espacializa” la literatura. Para un autor, a quien en principio no le interesa describir exteriores y para quien el movimiento es más atractivo que la estabilidad, estos son quizás los únicos lugares que verdaderamente le afectan. De alguna manera, se puede relacionar este valor metonímico con lo dicho anteriormente sobre la distinción entre “espace-chose” y “espace-idée” (Weisgerber 1978: 240-242). En cuanto un lugar se convierte en un “lugar literario”, se percibe como “espace-idée”. Estos “lugares literarios” comparten además otra característica: pensando en la oposición topográfica *abierto/cerrado*, son todos recintos cerrados que, a diferencia de los espacios abiertos, ofrecen refugio, protección y seguridad.

En un autor que huye “de las metáforas” (*VC* 71), aunque paradójicamente elogia la alegoría (*VC* 73),¹¹ es efectivamente menos evidente encontrar metáforas. Sin embargo, el valor metafórico de la selva, por ejemplo, es indudable: no sólo la selva de las fábulas, sino también la de Dante, que en *Lo demás es silencio* es calificada como “alegoría de la mente humana” (*LDS* 153). El impacto de la selva en la obra de Monterroso es tan fuerte, que con razón la edición crítica de 2000 se titula *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, donde la selva termina siendo metáfora de la literatura.

¹¹ Margo Glantz analiza ingeniosamente las aparentes contradicciones en lo que Monterroso dice sobre las metáforas y las alegorías, sabiendo que la alegoría, según la definición de la *Real Academia*, es el producto de varias metáforas (Glantz 1992: 35).

Me atrevo a plantear que tanto los lugares metonímicos como los metafóricos alcanzan finalmente un valor mítico, en el sentido de que algunos lugares, como las casas de escritores, la Capilla Alfonsina o las bibliotecas, son casi sagrados.¹² Los protagonistas, en este caso los autores, se parecen a los seres divinos o a los héroes de los antiguos mitos. Otros lugares recuperan su carácter arquetípico, como la selva, que desde épocas primitivas ha dado lugar a mitos, cuentos y leyendas.

Además de las figuras metonímicas y metafóricas, son importantes también los símbolos espaciales. En el análisis del movimiento perpetuo destacará el símbolo de la mosca, y el movimiento circular se manifestará en varios símbolos como por ejemplo en los textos “La Cucaracha soñadora” (ON 53) y “Las dos colas, o el filósofo ecléctico” (ON 65).

En su estudio sobre el espacio en la literatura, Gómez Redondo distingue en el nivel del relato siete modalidades diferentes de organización textual (Gómez Redondo 1994: 227-234). Por haber escrito textos tan diferentes entre sí en cuanto a género, estilo, temas, etc., Monterroso es un autor en el que están presentes todas las modalidades señaladas por Gómez Redondo:

1. Unicidad espacial (un único ámbito referencial)
2. Dualidad espacial (dos mundos opuestos)
3. Recorrido espacial (diversos cambios de espacio)
4. Recorrido iniciático (círculos concéntricos, visión laberíntica: juego de sorpresas y descubrimientos, libros de viaje)
5. Recorrido odiseico (por múltiples espacios hasta volver al lugar del que partió)
6. Descubrimiento del espacio (el personaje al regresar se encuentra con un mundo desconocido)

¹² Interpreto aquí el mito en su sentido original como “relato de una historia sagrada” en el que se cuentan “diversas irrupciones de lo sagrado” (Estébanez Calderón 1999: 681).

7. Disolución del espacio (tiempo y espacio huyen en irresistible fuga, diluyéndose en la nada; el espacio pierde su particular ubicación geográfica)

Muchos textos de Monterroso tienen como referencia espacial lugares específicos, reales o ficticios, como países y continentes existentes, la selva (*OM*), San Blas (*LDS*), la ciudad, la casa, la universidad, la oficina, la biblioteca, el bar... Todos estos lugares se manifiestan bajo diversas modalidades: muy a menudo como unicidad espacial (1), pero también como dualidad (2), en la que las oposiciones más llamativas son Honduras/Guatemala, Guatemala/México, América Latina/EE.UU y América Latina/Europa. Los recorridos a través de estos países pueden ser meramente espaciales, iniciáticos u odiseicos (3, 4, 5) y terminan eventualmente en el “descubrimiento del espacio” (6), ya que el espacio del que se partió es irreconocible como lo declara Monterroso: “Ninguna de las veces he podido reencontrarme con los lugares de mi infancia” (citado en Vidargas 1997a: 2). Todos estos espacios parecen disolverse cuando Monterroso habla de países, fronteras y espacios con relativismo y escepticismo (7).

Si se considera la obra de Monterroso en su conjunto, esta división tipológica no se manifiesta como una simple taxonomía, sino como una evolución en su obra, que es inevitablemente un reflejo de su vida. Desde la unicidad espacial de Honduras, pasando por la dualidad Honduras-Guatemala, Guatemala-México y un recorrido espacial a Bolivia y Chile, llegamos al recorrido iniciático plasmado en sus relatos de viaje por el mundo entero. Además, toda su vida y su obra podrían ser consideradas como un recorrido odiseico, ya que vuelve al lugar del cual partió, Guatemala, tanto en la realidad en 1996, como en su obra, con la publicación en 1993 de la autobiografía de su infancia en Guatemala (y también Honduras). Todos estos recorridos terminan con el “descubrimiento del espacio” o con su disolución.

Los principios topográficos y ontológicos (*aquí/allá*, etc.) no sólo se presentan claramente en muchos de los textos de Monterroso, sino que son puestos en tela de juicio. Monterroso cuestiona el mismo concepto de espacio como se observa, por ejemplo, en la fábula “El Paraíso

imperfecto”, donde un hombre meditabundo manifiesta que “lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve” (ON 83). En una primera interpretación se puede considerar el texto como un problema de espacios: estar en un espacio no te permite ver el espacio y para poder observarlo hay que estar fuera. De ahí que, lógicamente, el movimiento para Monterroso se vuelva algo obligatorio y necesario. Es lo que él y otros escritores también han observado respecto al exilio: sólo saliendo del país de origen, se puede comprender. Cuando Carminatti le pregunta si le “conviene al escritor vivir fuera de su país” da efectivamente una respuesta afirmativa (“La experiencia literaria no existe”, VC 80). Otra interpretación de “El Paraíso imperfecto” revela el conflicto entre los principios topográficos y ontológicos. El cielo (con minúscula), aunque está *arriba* de los hombres, sigue formando parte del mundo de abajo, el mundo terrenal, mientras que el Cielo (con mayúscula) se refiere a aquel otro espacio, al de los muertos, donde se rompería cualquier esquema horizontal o vertical. Además de esta fábula se encuentra en Monterroso gran cantidad de textos que hablan sobre aquel espacio de la muerte, lejano y cercano al mismo tiempo: “Sobre un nuevo género literario”, a saber las esquelas mortuorias (PM 32), “La muerte de un poeta” (LE 75), “Et in Arcadia ego y lo obvio” (LE 87), “El paso a la inmortalidad” (LE 195), para dar sólo unos pocos ejemplos. El nivel ontológico, según Zoran, puede reflejarse también en la oposición entre el espacio del sueño y el espacio real dentro de un texto narrativo. No sólo se oponen sino que pueden mezclarse en un solo espacio continuo como en cuentos fantásticos (Zoran 1984: 317). Es precisamente lo que se observa en el cuento “La cena”, donde Kafka aparece, o mejor dicho nunca aparece, en una cena con autores latinoamericanos en París, porque no encontró el camino (PM 29-31).

Se podría sospechar que por la escasez de descripciones directas, el nivel topográfico puede ser difícilmente percibido en muchos de los textos de Monterroso. Nada es menos cierto. El autor, que con su burla mordaz ha fustigado todo y a todos, no “representa” ni “describe” el espacio, sino que justamente lo ridiculiza. Ni siquiera el espacio está a salvo en Monterroso, tal como descubrimos en el “Índice onomástico y geográfico” (ON 103-107), que tan ingeniosa y cuidadosamente incluye

al final de *La Oveja negra y demás fábulas*, para dar un “toque científico” a sus fábulas. En una obra en la que supuestamente no importan tanto los lugares, donde no se retratan países, un índice geográfico es tanto más llamativo y significativo. La función de la parte onomástica ya ha sido explicada por los críticos, más específicamente respecto al nombre de K nyo Mobutu, autor del epígrafe de *La Oveja negra*: “Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste”.¹³ En cambio, sobre los términos geográficos del índice no he podido encontrar ni comentarios ni estudios, probablemente por la aceptación general de que no hay descripciones del espacio en Monterroso o que son insignificantes, o por el hecho de que se trata de menos términos, sólo nueve, contrario a los términos onomásticos, que en total son ciento tres. De las nueve referencias geográficas, siete remiten a lugares geográficos concretos: primero Chapultepec, dividido en el Jardín Zoológico (en el “Agradecimiento” menciona a las autoridades del jardín por haberle permitido el acceso a las jaulas) y el bosque (cerca del cual viven los “Cuervos bien criados”), luego la ciudad de México (también para el “Agradecimiento” y para la casa donde vive el “Perro que deseaba ser un ser humano”). A continuación aparecen Grecia (“La tela de Penélope” y “Pigmalión”) y Roma (“El Cerdo de la piara de Epicuro” y “*Gallus aureorum ouorum*”), evidentemente estos dos lugares se relacionan con la fábula clásica y el intertexto es explícito en estas cuatro fábulas. Finalmente se incluyen dos montañas: los Alpes y los Andes, ambos refieren a la misma fábula de “La Mosca que soñaba que era un Águila”. Todos estos lugares concretos y existentes se complementan por dos lugares abstractos: el Cielo y el Paraíso, ambos pertenecientes a la fábula “El Paraíso imperfecto”, mencionada anteriormente por la superposición del nivel topográfico y ontológico. En el índice no se trata de una representación geográfica de los lugares, sino de una relativización de éstos. La burla monterrosiana afecta hasta nuestra concepción del espacio. No podemos decir que el espacio no

¹³ Para el análisis detallado de este epígrafe, véase el capítulo sobre la intertextualidad.

sea importante en Monterroso, al contrario, el espacio es precisamente uno de los temas que es cuestionado. La introducción de espacios imaginarios como el Cielo y el Paraíso, al lado de lugares concretos, demuestra lo absurdo del índice geográfico y relativiza la imagen tradicional de cualquier división geográfica del mundo. La relativización del espacio también se manifiesta en “La Mosca que soñaba que era un Águila” y que “se encontraba volando por los Alpes y por los Andes” (ON 19). Se rompen las fronteras espaciales y se conectan en un solo vuelo dos montañas de dos continentes diferentes: Europa y América. Acercando dos continentes opuestos (el Viejo y el Nuevo Mundo), equiparando no sólo lugares concretos (Chapultepec) e imaginarios (Cielo y Paraíso), sino también lugares contemporáneos (ciudad de México) y lugares históricos de las fábulas (Grecia y Roma), parece que el índice hace vacilar la imagen de un espacio único, estable y absoluto.¹⁴ Esta concepción tan particular del espacio en Monterroso, manifestada en el índice, está ligada a su relativismo en general y ayuda también a entender mejor su manera de asumir el exilio con su escepticismo frente a fronteras, pasaportes e identidades nacionales, tal como lo analizaré en otros textos.

Ambos ejemplos aquí analizados, “El Paraíso imperfecto” y el “Índice geográfico” con sólo nueve términos, ilustran bien la fragmentariedad en Monterroso a la que me refero bajo el capítulo del punto de vista. Villoro subraya que esta mirada fragmentaria refleja una lección de humildad moral, que se opone a la arrogancia del hombre que quiere sustituir a Dios, tal como se ve en un escritor titánico como Victor Hugo, que quiere conocerlo todo y describirlo todo, lo que es imposible. Coincido con Villoro que también intuye que esta

¹⁴ La misma relativización y el mismo sentido del humor se observan en la parte onomástica del índice: se mezclan personajes históricos y ficticios, se incluyen no sólo hombres y animales, sino también objetos (“Cañón”) y conceptos (“Fe”, “Mal”, hasta el absurdo “Même, Lui”), y para nombres compuestos hay referencias dobles: “Sor Juana, véase Cruz, sor Juana Inés de la” (ON 103-107).

concepción fragmentaria, aislada y escéptica del mundo se acerca a la ciencia contemporánea, la teoría del caos y el principio de incertidumbre (citado en Van Hecke 2002: s.p.). Aunque las ideas de caos y orden circulan desde los primeros textos griegos, hindúes y chinos (Slethaug 2000: x), la “teoría del caos” es un desarrollo relativamente reciente dentro de las ciencias. De lo que se ha publicado sobre la teoría del caos,¹⁵ destaco las siguientes características que vuelven a aparecer en los diferentes estudios, porque ofrecen pistas muy válidas para el análisis de la concepción problemática del espacio en Monterroso:

1. Interconexión y orden entre fenómenos aleatorios en sistemas complejos y no lineales
2. Simultaneidad de cambio y estabilidad
3. Pérdida de control por la impredecibilidad
4. Creatividad
5. Sutileza y ambigüedad

El primer punto, característica central de la teoría del caos, contiene la idea subyacente en toda la obra de Monterroso de que detrás del desorden de sistemas turbulentos y variables, se manifiesta cierto orden, cierta regularidad, como en las gráficas de la bolsa, del tiempo... que nunca se repiten, pero en las que aparecen “common patterns” (Sprouse 1997: 79).¹⁶ Es precisamente esta característica de la teoría del caos la que volvemos a encontrar en la imagen preferida

¹⁵ La teoría del caos no ha sido pensada por un solo científico, sino que es el resultado de la evolución de la ciencia. Me baso en los siguientes autores: Hawkins (1995), Hayles (1991), Mackey (1999), Slethaug (2000), Sprouse (1997) y Waldrop (1994).

¹⁶ Por esta característica principal de la teoría del caos (la idea del orden), varios científicos y críticos han observado que el término “teoría del caos” (y en particular la palabra “caos”) es impreciso, confuso, incluso sensacionalista a tal grado que ha perdido credibilidad entre algunos científicos. No obstante, precisamente por su ambigüedad, el término se sigue usando en los diferentes estudios y sigue siendo el más apropiado (Hayles 1991: 2).

de Villoro al hablar de la obra de Monterroso: “el jardín razonado”. Según Villoro, el jardín es una selva civilizada:

Monterroso, creo que es un ilustrado en el sentido más amplio del término, porque a él le gusta encontrar un orden en las cosas que ve, una geometría interna, una lógica, y siempre son espacios acotados, o sea, un *hortus clausus*, o sea, no es la selva virgen de Lezama Lima, un novelista selvático cuya prosa crece como la vegetación, o Carpentier por ejemplo, o los novelistas oceánicos como Carlos Fuentes, o Vargas Llosa, sino es justamente este espacio acotado (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

Esta idea del orden recóndito detrás de los fenómenos aleatorios será fundamental para el capítulo sobre el movimiento perpetuo, donde aparecerán por ejemplo el concepto del azar en los encuentros, o la simbología de la mosca (movimiento aleatorio) que se opone al otro símbolo básico en Monterroso: el palíndromo¹⁷ (orden y simetría)... Caos y orden van de la mano, hasta en su manera de escribir, como se observa en la siguiente cita: “Monterroso evita la disciplina de otros autores y prefiere el desorden a la hora de escribir porque ‘en medio de ese desorden yo encuentro cierto orden’” (Anónimo 2001b: 2). También Monsiváis opina que para Monterroso, la “realidad es un caos disfrazado, un apocalipsis hipócrita que pretende pasar como orden y equilibrio: el humor revela su otro legítimo rostro, sus formas adventivas” (Monsiváis en Ruffinelli 1976: 29).

¹⁷ Hace falta aclarar que Monterroso insiste en usar esta variante “palíndroma”, aunque no es aceptada por la *Real Academia*, y el autor lo sabe muy bien: “Recuerda que palíndromas son esas palabras o frases que pueden leerse igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda, según declara valientemente la Academia de la Lengua, aunque llamándolas palíndromos, como si no fuera mejor del otro modo” (MP 83-84). Tenemos aquí una buena ilustración de ese ir contra corriente, típico de Monterroso, a diferentes niveles. Sin embargo, ir en contra de la Academia, como en este caso, no es común en Monterroso. De todos modos, guardo en el análisis la misma variante usada siempre por Monterroso: “palíndroma”.

La segunda característica retoma el clásico dilema filosófico al que me referí al inicio de este capítulo sobre el espacio y que constituye uno de los hilos conductores del análisis: cambio y estabilidad, que en la teoría del caos pueden presentarse simultáneamente, refiriéndose al ejemplo del río. El tercer aspecto apunta exactamente a lo que Villoro ha observado en Monterroso: la humildad del hombre moderno que sabe que no puede controlarlo todo, que sabe que el dominio de la naturaleza es una ilusión, y a quien, por consiguiente, le queda la alternativa de participar creativamente en el caos (punto 4) y aceptar la sutileza y la ambigüedad de la realidad (punto 5).

Recurro pues a la teoría del caos, que tiene su origen en las ciencias exactas, para entender mejor la visión del espacio en Monterroso. No sin asombro descubrí que, al revés, los matemáticos se inspiran en Monterroso para acercarse a su propio campo de investigación. Reyes y Verschoren incluyeron “El dinosaurio” de Monterroso como dedicatoria en su libro *Classical and Involutive Invariants of Krull Domains* (Reyes y Verschoren 1999). Como ha dicho Verschoren, “un matemático piensa por lo general de una manera bastante caótica, pero formula los resultados de una manera racional y sobria” (comunicación personal; traducción mía). Ya sabía que el dinosaurio de Monterroso tenía la gran capacidad de saltar de un texto a otro, algo que al propio Monterroso le divertía mucho (LV 143-144), pero no sabía que el dinosaurio también tenía el poder de acercar disciplinas tan alejadas como la literatura y las matemáticas. Al mismo tiempo, sospecho que la cita de Monterroso en aquel libro de matemáticas, confirma la idea de que en Monterroso hay una constante tensión entre caos y orden.

Finalmente, surge la paradoja de los espacios breves e infinitos. Debo a Margo Glantz el planteamiento explícito del problema que en “El dinosaurio”¹⁸ de *Obras completas (y otros cuentos)* (OC 73) adquiere

¹⁸ Volveré sobre “El dinosaurio” en el capítulo sobre el movimiento y la inmovilidad, donde analizaré el cuento como texto representativo de la inmovilidad en Monterroso. El cuento completo consta de sólo siete palabras: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (OC 73).

proporciones extremas. Se trata de la oposición entre lo pequeño y lo gigante, entre lo breve y lo desmesurado:

Sus textos son milagrosos. Por muy pequeñitos que sean acaban volviéndose gigantes y su gigantismo no es un gigantismo cualquiera, es el de los animales prehistóricos cuyos esqueletos ocupan enormes salas de alturas desmesuradas, parecidas a la de ese dinosaurio que cuanto [*sic*] Tito despertó “todavía estaba allí” (Glantz 1992: 32).

El tema de la brevedad en Monterroso, señalado y analizado por muchos críticos, es examinado por Glantz desde una perspectiva espacial. Aunque la brevedad en Monterroso es “inexplicable”, Glantz confiesa que quiere saber “el porqué del desafuero, la razón de esa capacidad explosiva que permite que de un texto breve, apretado, ceñido al máximo, se obtenga de pronto un texto gigante, objeto de asombro, susceptible de llenar por sí mismo espacios inconmensurables” (*ibid.* 33). En este artículo de 1992, Glantz concluye que “la sencillez reiterada en Monterroso es engañosa” y que “en realidad Tito Monterroso es un escritor barroco” (*ibid.* 35). En un artículo de 2001, la autora vuelve sobre la misma oposición brevedad/inmensidad, comparando el dinosaurio con otro animal preferido de Monterroso, la mosca: “La proporción es lo que me gusta. Hacer que algo inmenso quepa en un espacio muy pequeño. Hacer que algo pequeño no ocupe ningún espacio, o por lo menos no parezca ocuparlo porque su movimiento es perpetuo” (Glantz 2001: 1). La comparación entre los dos animales subraya aún más el milagro de la brevedad de Monterroso, que en el fondo, sigue sin explicación satisfactoria.

Lo que Glantz llama lo “inconmensurable”, lo “inmenso”, se acerca de hecho a la idea del infinito, un concepto que, por ser inasible e incomprendible, ha fascinado a muchos escritores. Al hablar del infinito, la referencia intertextual por excelencia evidentemente es Borges. Entre las cosas benéficas y maléficas que suceden en el encuentro con Borges, que son diez en total, Monterroso incluye los siguientes sucesos:

7. Descubrir el infinito y la eternidad (benéfica)
 8. Preocuparse por el infinito y la eternidad (benéfica)
 9. Creer en el infinito y la eternidad (maléfica)
- (“Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, *MP* 71)

Descubrimiento, preocupación o creencia, benéfico o maléfico, el hecho es que el infinito y la eternidad entran también en el mundo literario de Monterroso y parece que su manera de acercarse al infinito es precisamente desde el concepto contrario: la brevedad. Esta idea se asocia a la interpretación del fragmento como reflejo de una inmensidad que le excede al autor, tal como lo ve Villoro, quien compara la percepción del espacio en Monterroso con el *Aleph* de Borges:

[Borges] hace una descripción totalmente arbitraria de cosas finitas, seleccionadas, que al mismo tiempo dan una sensación del infinito. Es lo que hace Monterroso. Monterroso sabe que no puede ver el mundo en su conjunto, no puede ver la Ciudad de México en su conjunto, no puede ver la historia de la humanidad en su conjunto... Lo único que puede ver es un fragmento. Este fragmento no quiere decir: “Esto es lo único que hay”. Hay otros mundos, pero esos otros mundos están en éste. ¿En qué medida están en éste? Yo escribo sabiendo que lo que yo hago tiene un reflejo, digamos, de una inmensidad que me excede. Por eso, yo creo que las brevedades de Monterroso son muy intensas, porque son múltiples (citado en Van Hecke 2003b: 4-5).

También Monsiváis se ha asombrado ante esta paradoja en Monterroso: “Él sistematiza la duda ante la maestría narrativa y, con el mismo énfasis, elogia la brevedad y envidia el infinito” (Monsiváis en Corral 1997: 86).

Quizá la brevedad sea una manera de controlar el espacio y el tiempo infinitos. Los textos de Monterroso, que apenas ocupan una línea, una página, son textos en los que cada palabra, cada coma y cada punto se ubican perfectamente, en los que hay un principio y un fin. Cada texto parece un espacio cerrado, un mundo en sí, un cosmos con sus propias leyes. Crear un cuento (perfecto) sería pues un intento de Monterroso por detener el movimiento continuo del espacio infinito

en un espacio pequeño. Sin embargo, enseguida queda claro que el intento por dominar el espacio en un cuento es una ilusión, porque como bien se sabe, un cuento de Monterroso siempre son muchos cuentos, con muchas lecturas posibles. Además, varios textos tienen una estructura circular, reflejan el eterno retorno de los sucesos y vuelven a empezar en un movimiento perpetuo. Así que no es tanto una cuestión de dominar el infinito en un cuento breve, sino de dar al lector una impresión del infinito.

El dilema entre lo breve y lo infinito se manifiesta también en la discusión de los géneros literarios. La idea de que, según el autor, “El dinosaurio” es una novela (*LYV* 113), refleja un conflicto más profundo en el escritor como se puede deducir de un texto de *Movimiento perpetuo* que lleva el título evocador: “La brevedad”. Monterroso escribe:

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 ese instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio (*MP* 165).

El escritor de cuentos como Monterroso, sueña con ser escritor de novelas, textos para los que, paradójicamente, no se necesitaría la imaginación. Sin embargo, no puede ser novelista, porque una fuerza sobrehumana se lo impide, ese “algo más fuerte”. Esta fuerza impersonal le impone el punto. “Algo” que respeta y que odia al mismo tiempo, algo divino. Monterroso, gran admirador de los clásicos, parece aceptar humildemente su papel de poeta como medio entre los dioses y los hombres. Es el “poeta vates”, inspirado por las musas, como Homero, quien las llama al principio de la *Iliada* y la *Odisea*. Al mismo tiempo Monterroso es el “poeta faber”, el artesano quien se dedica con empeño a la técnica y el estilo, y también el “poeta doctus”, quien escribe poesía

culta. En una entrevista con Marco Antonio Campos, Monterroso profundiza aún más la diferencia entre cuento y novela. El cuento es libre, pero dentro de las leyes. Una buena ley, según Monterroso, sería “que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento” (“Ni juzgar ni enseñar”, VC 60-61).

La dicotomía entre lo pequeño y lo infinito seguirá intrigando a Monterroso hasta el final de su vida. Prueba de ello es el ensayo “El pequeño mundo del hombre”, publicado en *Literatura y vida* (17-20), que evoca el tema, aunque desde un ángulo muy distinto. Partiendo del libro de Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Monterroso explica la idea que ha cautivado la cultura occidental desde la antigüedad clásica: el hombre como microcosmos sería una “réplica exacta del universo”, el macrocosmos. Termina el ensayo con un “hallazgo” de un texto de John Donne, *Insultus Morbi Primus*. En el fragmento citado por Monterroso, se trata de la enfermedad, lo que para Donne coincide con “terremotos”, “relámpagos”, “eclipses”, “ríos de sangre”, etc. que se manifiestan en el cuerpo del hombre. Donne concluye entonces: “Por tanto, sólo es él un mundo por sí mismo, a fin de que se baste a sí mismo, no sólo para aniquilarse y ejecutarse por sí mismo sino para presagiar esa ejecución que pende sobre sí...” (citado en LYV 20), a lo que Monterroso añade lacónicamente: “¿Qué más?” La discusión filosófica sobre el tema es amplia y compleja. Sólo quiero destacar aquí dos aspectos que se relacionan con el enfoque principal de mi estudio. Para Donne, todo gira alrededor del hombre, que es un universo en sí mismo. Si bien es un poeta del siglo XVIII, la idea parece conectarse con el concepto de espacialismo del siglo XX evocado al inicio de este capítulo, es decir, una preocupación por el estar ahí existencial. En segundo lugar, la cita de Donne me hace pensar mucho en la frase de Eluard evocada por Villoro: “Hay otros mundos, pero están en éste”. Villoro explica la frase de esta manera:

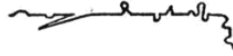
La idea de Eluard es que hay una multiplicidad de conocimientos, de percepciones y todo... como el Aleph de Borges, y se pueden condensar en algún punto. Ahora, ese punto está en nosotros, pero no lo podemos describir

totalmente, no lo podemos abarcar. O sea, los demás mundos posibles tienen que ver con este mundo, pero éste es el único mundo que me consta (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

I.2 LA LITERATURA: UN ESPACIO

Como bien lo ha observado Genette, siempre se ha hablado de la literatura, la política, la música o cualquier otro campo, usando metáforas espaciales. Hay claramente un significado (en nuestro caso la literatura) y un significante, el término espacial (Genette 1966: 103). Existe cierta afinidad entre las categorías de la lengua y las del espacio que hace que los hombres de todos los tiempos hayan tomado prestados al vocabulario espacial términos destinados a las más diversas aplicaciones (*ibid.* 106). Así por ejemplo, los críticos literarios califican la obra de un autor de un caleidoscopio, un álbum fotográfico, una linterna mágica, una catedral... (Baquero Goyanes 1972: 225). Según Baquero Goyanes, “el ciclo novelesco de Proust es uno de los que más caracterizaciones estructurales ha merecido, en términos estrictamente plásticos: composición circular, en forma de rosetón, forma estereoscópica, conjunto de imágenes proyectadas por una linterna mágica, etcétera” (*ibid.* 83). La obra de Monterroso fácilmente se podría calificar como una selva, un laberinto, un círculo, un movimiento perpetuo... Es lo que Forster, en *Aspects of the Novel* de 1927, llamaba ya el “pattern” de un texto, el diseño espacial, descrito en términos plásticos (Forster 1970: 151). Sin embargo, soy consciente de que el uso metafórico del espacio para la literatura es problemático, como también Zoran lo ha advertido respecto de las aplicaciones del espacio a la estructura de los significados del texto. Según Zoran, el “pattern” no es sino una “superestructura” de una sustancia; es decir, la literatura, cuya estructura básica está en el tiempo, y no hay ninguna correlación entre el “pattern” espacial del texto y el espacio del mundo (Zoran 1984: 311-312). Efectivamente, hablar de la literatura en estos términos puede ser “peligroso”, porque implica ciertos riesgos de definiciones absurdas, tal

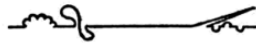
como Baquero Goyanes lo observa respecto de Sterne, quien burlescamente redujo las estructuras narrativas a diseños geométricos (Baquero Goyanes 1972: 230-231):



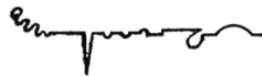
Estructura del Libro I de *Tristram Shandy*



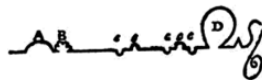
Estructura del Libro II



Estructura del Libro III



Estructura del Libro IV



Estructura del Libro V

No es mi intención estudiar toda la obra de Monterroso desde esta perspectiva espacial, pero a pesar de todos los riesgos que implica, me parece fascinante e incluso necesario abrir esta pista y detenerme en algunas metáforas espaciales, en función del método intertextual. El uso explícito de términos espaciales para hablar de la literatura como un “campo” de “redes” intertextuales, como “espacio de encuentro” de autores, va mucho más allá de la simple metáfora. En el fondo, es la única y la mejor manera de expresar cómo concibo el “universo” literario y específicamente el universo literario de Monterroso. Es lógico e incluso favorable que el uso de metáforas y otras imágenes, tan característico del mundo

de la creación literaria, se desplace al mundo de la crítica literaria.¹⁹ Sin embargo, todavía existe otra manera de explicar la afinidad entre espacio y literatura; es decir, la relación entre los dos capítulos, “el espacio en la literatura” y “la literatura: un espacio”. La visión del espacio en la obra de Monterroso se refleja en o incluso determina su manera de concebir la literatura, su estilo, su redacción. Por eso se entiende que las concepciones sobre el Aleph, la teoría del caos, el dilema entre movimiento e inmovilidad, el horror al vacío, etc., conceptos y teorías que aclaran su visión del espacio, volverán a aparecer en el momento de definir el estilo y la estructura de las obras de Monterroso. Es importante distinguir teóricamente entre las dos aplicaciones diferentes de estas imágenes y metáforas, pero resulta que finalmente terminan por confundirse.

Varios argumentos justifican y promueven el hecho de hablar sobre la literatura de Monterroso en términos espaciales. En primer lugar, los críticos han recurrido a ellos para definir la obra de Monterroso. Basta verificar los términos usados en los títulos de los textos críticos: *viaje*,²⁰ *selva*,²¹ *río*,²² *movimiento*,²³ *laberinto*,²⁴ *jardín*,²⁵... imágenes frecuentes en Monterroso, pero que a su vez sirven a los críticos para captar la obra de Monterroso en su totalidad. En segundo lugar, el mismo

¹⁹ Se puede ver en este desplazamiento una prueba de que las fronteras entre la creación y la crítica literaria a menudo se borran, ya que ambas forman parte del mismo “espacio literario” tal como lo concluí en una investigación anterior sobre el discurso crítico-literario (Van Hecke, tesis de maestría, 1993: 147-159). Según A. de Toro se trataría de una de las características de la posmodernidad literaria: “[la crítica literaria] se transforma ella misma en arte, emplea la obra de arte para producir otra” (Toro 1991: 451).

²⁰ Landero (1991), “Viaje al centro del corazón”. Martínez Morales (1998), “Viaje al centro de un dinosaurio”. Rey Leiva (1992-1993), “De *La oveja negra*: viaje alrededor de Monterroso”.

²¹ AAVV. (2000) *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*.

²² Masoliver Ródenas (1993), “Los ríos del retorno”.

²³ Anónimo (1973), “Autores y libros. Prosa en movimiento”. Narváez (1997), “La escritura como ‘movimiento perpetuo’ en Augusto Monterroso”. Ogno (1992), “El moto perpetuo di Augusto Monterroso”.

²⁴ Contreras (2000), “Los laberintos del silencio”.

²⁵ Villoro (2001b), “Monterroso: El jardín razonado”.

Monterroso habla de las obras literarias en términos espaciales. De sus propios libros, en particular *Movimiento perpetuo*, dice que son como “cajas” para explicar el porqué de la mezcla de géneros en un solo libro: cuentos, poemas, ensayos... “Uno tiene algo y lo coloca allí” (“Ni juzgar ni enseñar”, VC 58).²⁶ Las imágenes espaciales aparecen también al hablar de las obras de otros autores. Así, por ejemplo, el autor ve *El río. Novelas de caballería* de Cardoza y Aragón “como una bola de fuego que ha venido creciendo con su larga experiencia de los hombres y de la vida, y cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna” (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón”, LV 69). Más aún, es precisamente la estructura espacial de una obra, su construcción, la que le interesa a Monterroso. En el texto “ADN literario: la crítica genética” (LE 80) comenta *Cuaderno de bitácora de “Rayuela”*, de la especialista en literatura fantástica, Ana María Barrenechea. Esta obra contiene una reconstrucción del manuscrito del plan original de *Rayuela*, que Cortázar le regaló a la investigadora. Según Barrenechea, es un “conjunto heterogéneo de bosquejos de varias escenas, de dibujos, de planes de ordenación de los capítulos [...] un diario que registra el proceso de construcción de *Rayuela*” (citada en Monterroso, LE 81). A Monterroso le consuela y le estimula ver entre otras cosas “los diagramas, las ‘rayuelas’ con sus números y los supuestos pies de un jugador imaginario dibujados por el autor, los planos de edificios” (LE 81) y divisa en todo este proceso el sufrimiento y el gozo de cada escritor.

El tercer argumento, y quizá el más importante, que justifica recurrir a una terminología espacial para hablar de la literatura, lo encontramos en la gran pasión de Monterroso por las artes gráficas, tanto la pintura como el dibujo, que se manifiesta a dos niveles. En primera instancia, la pintura, uno de sus temas favoritos a través de toda su obra, en particular en *La letra e*. Monterroso comenta, discute y expresa a menudo

²⁶ Destaco aquí la importancia de estas imágenes visuales que son muy esclarecedoras. La metáfora de la caja, por ejemplo, ha sido retomada por algunos críticos a quienes les gusta citar esta frase de Monterroso (Giardinelli 1999: 2; Maurell 1999: 1-2).

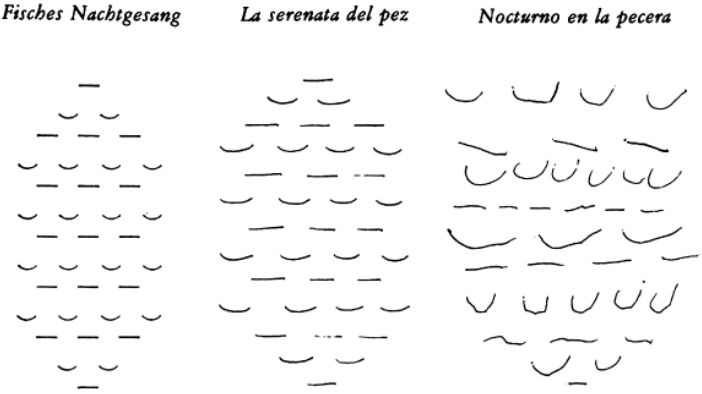
su gran admiración por los pintores. Llama la atención el hecho de que sus observaciones sobre las artes gráficas se relacionen entonces con sus reflexiones sobre la literatura. Que los pintores le sirvan de pretexto para hablar de literatura o al revés, el hecho es que ambos campos están fuertemente entrelazados. Desde sus primeras experiencias como niño, aunque interpretadas a posteriori en *Los buscadores de oro*, se revela la importancia de una lámina en el *Don Quijote*²⁷ para su vida futura, en la que dos cosas serán fundamentales: “la literatura y la toma del partido del débil frente al poderoso” (BO 40-41). Las artes gráficas y la literatura también se sobrepone en el proverbio “Nulla dies sine linea” que, según Ruffinelli, se atribuye al pintor Apeles, pero que se suele aplicar a los autores (LDS 165, nota 135). En un juego de palabras, Monterroso interpreta la frase como “Anula una línea cada día” (LDS 165), con lo que explica de manera concisa una de las características fundamentales de su obra: la brevedad.²⁸

En un segundo nivel, la interferencia entre las artes gráficas y la literatura se manifiesta evidentemente a través de los dibujos que Monterroso mismo intercala entre sus textos. Aunque Monterroso no se considera un pintor profesional, sus dibujos, varios de los cuales han sido recopilados en *Esa fauna*, merecen un estudio aparte, que lamentablemente cae fuera de la presente investigación. No ha de sorprender que el universo pictórico de Monterroso, al igual que el literario, esté poblado de animales y hombres, entre los que destacan los escritores. Sus dibujos parecen a veces meras líneas, movimientos tímidos del lápiz que inesperadamente terminan por cobrar sentido. La máxima expresión de

²⁷ Se trata de una lámina, probablemente de Gustave Doré a quien cita en otros textos, “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” (BO 41).

²⁸ El dicho es para Monterroso tan significativo que lo recupera como título de un fragmento de *La letra e*. El texto consiste por supuesto en una sola línea: “—Envejezco mal— dijo; y se murió” (LE 73), una línea ambigua además, porque si por un lado, heroicamente casi, cumple lo prescrito en el título a nivel formal, por otro lado es un cuento que, en cuanto al contenido, termina en la tragedia.

la interrelación entre literatura y artes gráficas, se encuentra en una de las “selectas”²⁹ de Eduardo Torres en *Lo demás es silencio*: “Traductores y traidores”. Al discutir el dilema entre una traducción literal y otra espiritual, Torres decide dar las dos versiones de un poema del poeta alemán Christian Morgenstern, “Fisches Nachtgesang” (*LDS* 130-131). El poema original sólo consiste en una representación gráfica, bajo la forma de trazados geométricos. Torres añade entonces una traducción literal, “La serenata del pez”, y otra espiritual, “Nocturno en la pecera”, seguidas cada una de sus respectivas “traducciones” gráficas:



Esta visualización del texto recuerda inevitablemente las “acrobacias tipográficas” de Sterne (Baquero Goyanes 1972: 229). No podemos rechazar la atracción que sienten los tres autores, Sterne, Morgenstern y Monterrosotraductor (y muchos otros sin duda), por la transposición gráfica de sus textos, como pura diversión o mero sin sentido. Además de que el diseño gráfico es complementario de la palabra, que como bien se sabe falla muchas veces (pensamos en la función esencial del silencio), se trata aquí de un impulso más profundo de “espacializar” el texto. Por más absurdos

²⁹ “Selectas de Eduardo Torres” es el título de la segunda parte de *Lo demás es silencio*. Se usa la palabra “selectas” como sustantivo (f. pl.), en el sentido de “analectas; colección de trozos literarios selectos” (Moliner 1987).

que parezcan, los diseños de Torres-Monterroso confirman la visión que tengo como lectora de toda la obra de Monterroso. Las dos traducciones, la literal y la espiritual, representan sin equívoco alguno los dos polos que, paradójicamente o no, están presentes en la obra de Monterroso a todos los niveles (temas, estilo, género...): orden y caos, simetría y asimetría, equilibrio y desequilibrio, regla y libertad, estabilidad e inestabilidad, quietud y movimiento, conceptos todos que tienen su equivalente simbólico en el palindroma (orden y simetría) y la mosca (caos y movimiento), y que son fundamentales en la búsqueda de la esencia de la obra de Monterroso, en particular respecto a su concepción del espacio y del movimiento.

Finalmente, un cuarto argumento sostiene la espacialización de la literatura; a saber, su opuesto: el vacío. Aínsa nos da una buena formulación de este fundamento del arte: “La relación del arte con el espacio puede fundarse en el horror al vacío” (Aínsa en Covo 1997: 36). El escritor crea un universo literario, percibe su arte como un espacio “real” y “existente” y, en el caso de Monterroso, por ejemplo, hasta recalca la espacialidad de sus textos a través de las artes gráficas..., claramente movido por el “horror al vacío” o el *horror vacui*, típico del barroco. También Genette observa que “las construcciones plásticas (escultura, arquitectura) son tantas alusiones al vacío que las rodea y las soporta, y entonces de cierta manera las *profiere*” (Genette 1966: 103). Tradicionalmente y como vimos ya en Platón, el concepto del espacio se relacionaba con la idea del vacío. Hasta hoy en día se sigue considerando el espacio como un vacío, un hueco (pensamos en el inmenso espacio infinito) en el que se colocan los objetos, y en particular las obras de arte. Por la presencia de los objetos, el espacio, abstracto y vacío, se concretiza y puede ser nombrado. Según Amy Kaminsky, “para poder entender lo que vemos como espacio, lo convertimos en lugar: limitado, histórico” (Kaminsky 1999: 49). Esta diferencia entre espacio y lugar es fundamental, aunque en la práctica (y también en este estudio sobre Monterroso) resulta difícil mantener esta diferencia y ambos términos terminan utilizándose indistintamente. En cuanto empleamos “espacio” como sinónimo de “lugar”, el vacío aparece como lo opuesto: el espacio se opone al vacío, como la presencia a la ausencia, como la existencia a la nada, como la vida a la muerte. Antes de que existiera el espacio tal y como lo

conocemos, sólo había el vacío. Ahora bien, me parece que la relación del artista con el vacío es muy ambigua. Por un lado, aparece frecuentemente el concepto del “horror al vacío”, al que también se refiere Aínsa. Es un concepto muy cargado de emociones, que expresa una fuerte angustia, es el horror a la nada. Por otro lado, como lo dice Genette, el arte alude al vacío, es más, el arte tiene su origen en el vacío, es decir, el vacío crea o genera el arte. El artista necesita el vacío para poder crear su obra y lo ve como el origen, como la esencia, primaria y absoluta, de su obra. Esta relación ambigua se observa claramente en la obra de Monterroso. El horror al vacío se nota a un nivel muy directo: en la imposibilidad de comunicación, por ejemplo. En *La letra e* Monterroso descubre con cierta angustia que la biblioteca de su amigo contiene otros libros que la suya, por lo que viven en mundos separados: “Mis referencias no son las tuyas. Hablo en el vacío” (“Tus libros y los míos”, *LE* 206). Pero también a un nivel más profundo surge el horror al vacío. Bárbara Jacobs, en su prólogo a *Animales y hombres*, dice que estos últimos cuestionan el fracaso del “Poder” que los creó: “sabiéndose abandonados y sin meta, no logran más que deambular manifestando Su ausencia o cuestionando de cara al vacío Su irreversible error” (Jacobs 1972: 11-12). En cambio, descubrí una valoración positiva del vacío en Monterroso en un texto de Masoliver Ródenas. En una interpretación poética de “El dinosaurio”, el crítico divisa en este cuento una prehistoria, una época feliz “antes de entrar en la infelicidad de la Historia” en la que “el mundo se llena de palabras [y] entramos en el caos” (Masoliver Ródenas 1996: 4). El dinosaurio pertenece a la prehistoria, aquel tiempo donde “todo era vacío, silencio y sueño” (*ibid.*). Para Masoliver Ródenas el cuento nos habla del despertar del ser humano al entrar en la historia y de su maravilloso y tranquilizante descubrimiento de que “el dinosaurio, maestro del silencio y de las siete palabras, todavía estaba allí” (*ibid.* 5).³⁰ La importancia del

³⁰ Esta interpretación de “El dinosaurio” es muy distinta de la mayoría de las interpretaciones, porque invierte la imagen más frecuente del dinosaurio horrible de una pesadilla. Para Masoliver Ródenas, en cambio, el dinosaurio no ha estado en una pesadilla, sino en un magnífico sueño y afortunadamente, al despertar el hombre, no ha desaparecido.

cuento se sitúa en que “gracias a la partitura de Monterroso hemos recuperado nuestro origen divino, pues no somos otra cosa que seres creadores y creados, espacio absoluto de la Creación” (*ibid.*). El crítico-cuentista concluye que el dinosaurio de Monterroso “es esencial porque son siete palabras que proceden del vacío. Y ¿qué es el vacío? El todo. La eternidad. El silencioso y meditabundo dinosaurio. Augusto Monterroso” (*ibid.*). No he podido encontrar una definición más hermosa del vacío que la de Masoliver, quien lo interpreta como precioso, perfecto y fundamental. Finalmente, Margo Glantz es la que simultáneamente ha captado en Monterroso el horror y la fascinación por el vacío, revelando así la ambigua relación de amor/odio del escritor con el vacío. Glantz describe las moscas de Monterroso en *Movimiento perpetuo* que “vuelan por espacios estratégicos para subrayar el horror al vacío, demostrando que se le ama, al vacío, por encima de las demás cosas o moscas” (Glantz en AA.VV. 2000: 62). El vacío al que se refiere Glantz específicamente coincide con “los espacios en blanco” cuya simetría se rompe por los dibujos de las moscas (*ibid.*). Estos “espacios en blanco” nos llevan por supuesto a la famosa “página en blanco” que para Monterroso, al igual que para otros autores, es bastante problemática: “Yo me enfrento hoy a la página en blanco con el mismo temor de cuando era adolescente” (citado en Bianchi Ross 1988: 233). Sin embargo, la página en blanco no sólo causa temor, sino que, al igual que el vacío, puede cumplir una función positiva: “La gente suele agradecerme mucho mis páginas en blanco” (VC 58), dice Monterroso, con lo que se refiere implícitamente a la brevedad de su obra. Por la brevedad de sus textos, se destacan aún más los espacios en blanco, que evocan el vacío inmenso. Según Narvárez, a Monterroso le obsesionan al mismo tiempo “el horror y la fascinación de la página en blanco” (Narvárez 1997: 111).

Adelantándome al análisis propiamente dicho de la obra de Monterroso, quisiera avanzar ya algunas hipótesis respecto de posibles diseños espaciales que representen mejor la obra de Monterroso. Además de los que han sugerido los críticos arriba citados —*viaje, selva, río, movimiento, laberinto, jardín*— metáforas que merecen cada una un estudio profundo, pienso por ejemplo en el Aleph y el rizoma. Por un lado, la obra de Monterroso nos da esta ilusión, al igual que el Aleph de Borges y

el de Eccilla (“El otro aleph”, LV93-114), de ver al mismo tiempo todos los espacios literarios en uno: en la obra de Monterroso, diminuta como el Aleph de Borges, se funden las obras de la literatura universal en un solo centro. Podemos ver la obra de Monterroso como una bola mágica en la que pueden contemplarse simultánea y claramente los textos del universo literario infinito. Es precisamente la intertextualidad la que le concede, tal vez ilusoriamente, a la obra de Monterroso, una estructura sólida, compacta y estable.

Por otro lado, quizá sea más sugestivo interpretar la obra de Monterroso como un rizoma, precisamente por la pérdida de un centro, no sólo a nivel intertextual sino a muchos otros niveles, en particular por su concepción de un espacio en movimiento. A diferencia de la imagen del laberinto, poseedor de un centro (aunque escondido); y a diferencia del viaje y del río que tienen generalmente un punto de partida y otro de destino, el rizoma no tiene ni centro, ni una dirección única de un punto a otro. El rizoma, concepto establecido originalmente por Deleuze y Guattari, puede ser definido como “una red, un tejido, donde solamente existen líneas y no se permite la supracodificación”, y también como “una red donde solamente se encuentran líneas que se manifiestan en un encadenamiento, siempre en mutación y en expansión” (F. de Toro 1997: 18). Ver la obra de Monterroso como un rizoma, es ver líneas como puros movimientos arbitrarios, es ver vueltas de mosca en cada página, es ver encuentros fortuitos³¹ a cada rato, es leer cada obra no unidireccionalmente sino en un interminable movimiento de ida y vuelta tal como el narrador nos aconseja para la lectura de *Movimiento perpetuo*: el lector puede comenzar de nuevo en la última página “en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí” (“Fe de erratas y advertencia final”, MP 167). Ya no se trata de una circularidad que nos daría una ilusión de perfección, sino de un movimiento “vano

³¹ Cf. “Movimiento browniano” en relación con *Rayuela* de Cortázar, analizado en el capítulo sobre “Movimiento perpetuo”.

e irracional”; es decir, sin sentido. El rizoma me parece una imagen muy apropiada, no sólo para referirse a su obra en su totalidad, sino también a la estructura o, mejor dicho, la falta de estructura de los cuentos de Monterroso. Como muy acertadamente lo ha observado Neuman, el microcuento se caracteriza por el “desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita (presentación-nudo-desenlace)” y una “modalidad en la que el propio discurrir narrativo se ve desenfocado, interrumpido de raíz” (Neuman 2001: 144). Ya no hay un solo centro sino una “pluralidad de centros narrativos” (*ibid.* 146).

I.3 EL EXILIO: UN DESPLAZAMIENTO ESPACIAL

“Exilio” es un término con muchos significados posibles que a su vez han generado gran confusión. En el sentido estricto, se entiende como destierro político, en un sentido más amplio puede referir a cualquier forma de alienación o desplazamiento, de lo físico y geográfico a lo espiritual (Suleiman 1998: 2). El uso metafórico de la palabra ha llevado a varios intelectuales a concluir, por ejemplo, que el hombre moderno es un exiliado. Por el momento, empleo el término en su sentido estricto como desplazamiento físico, espacial, por razones políticas. Además, es útil verificar la etimología de la palabra: exilio proviene del latín, *exsilium*, que significa “destierro”, y está ligado al verbo *exsilire*, “saltar afuera” (Corominas 1967: 262). En el caso de Monterroso podemos interpretarlo literalmente, dado que en 1944 saltó de la embajada de México en Guatemala al tren que lo llevó a México, acompañado por un amigo y un funcionario de la embajada. Por la precipitación de los eventos se puede decir que llegó de un salto a la ciudad de México.³² Es sabido que la literatura ni es un sistema

³² Según Yankelevich la palabra “exilio” sería derivada de *ex solum*: “salir del suelo, ser arrancado del lugar de origen” (Yankelevich 1998: 9). No he podido comprobar esta etimología en ningún diccionario etimológico del español.

cerrado ni se explica enteramente por las circunstancias históricas y sociales. Una de estas circunstancias es el exilio, mismo que se vuelve tema literario en la obra de Augusto Monterroso. El peligro de un exagerado historicismo y biografismo sigue existiendo en este tipo de investigación, tanto más cuanto que el propio Monterroso ha manifestado en varias ocasiones su escepticismo al hablar del exilio. A la pregunta “¿Cómo opera el exilio en el escritor?” contesta con otra: “¿No crees que el concepto de exilio o de sentimiento de nostalgia por el país son algo más bien pobre?” (VC 80). Y en otra entrevista afirma: “nunca he querido hablar mucho de mis experiencias como exiliado. A veces se abusa de ello. Yo asumo el exilio de otra manera” (citado en Abelleira 1996b: 3). En 2001 vuelve a repetir su reticencia ante el tema:

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 [...] Para algunos quizá haya sido enorme sufrimiento, pero yo lo viví como una riqueza y lo veo ahora así con mayor razón (citado en González Zenteno 2001: 4).

Es decir, hay que acercarse al tema “con precaución”, como diría el propio Monterroso.³³ A riesgo de “abusar” un poco del concepto, me atrevo a explorarlo aquí ya que parece encubrir otros más complejos. Es esta “otra manera” de asumir el exilio, la que me intriga y la que intentaré descifrar. De todos modos, no se puede negar el impacto que tuvo el exilio en la vida y la obra de Monterroso, y que éste fue un factor tomado en cuenta incluso por el jurado del Premio Príncipe de Asturias, presidido por el presidente de la Real Academia de la Lengua, Víctor García de la Concha, quien destacó su “ejemplar trayectoria como ciudadano, con la dura experiencia del exilio” (citado en Bach 2002: 47).

³³ Por analogía con el ensayo “Cómo acercarse a las fábulas”, cuyo principio dice: “Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo” (PM 69).

Hay algunos textos de Monterroso en los que el exilio parece convertirse en objeto de recreación verbal y de imaginación, tal como define Michael Seidel en *Exile and the Narrative Imagination*: “So many writers, whatever their personal or political traumas, have gained imaginative sustenance from exile [...] that experiences native to the life of the exile seem almost activated in the life of the artist: separation as desire, perspective as witness, alienation as new being” (Seidel 1986: x). Sin embargo, la relación entre el exilio y la escritura en el caso de Monterroso sigue siendo bastante problemática. Lo resbaladizo del tema se revela en las opiniones totalmente opuestas entre los críticos. Mientras que Ortiz González está totalmente convencido de que el exilio marca la escritura de Monterroso, Sanz Villanueva opina que el exilio no se manifiesta en absoluto. Confronto aquí a ambos críticos para comprender mejor la oposición:

No olvidemos el exilio, no concepto, no frontera, sino crudeza, separación, muerte, aislamiento. Monterroso tomó partido desde aquel pasaje, y no obstante, se dice ser un “ciudadano de ninguna parte” [...] Todo lo que escribe tiene un trasfondo ideológico *marcado por el exilio*, una forma que es fondo a la vez y que aterra por su facilidad y fluidez (Ortiz González 1993: 62; el subrayado es mío).

Comparte Augusto Monterroso con un buen puñado de escritores hispanoamericanos algunos rasgos que parecen marcarlos: está entroncado con viejas familias poderosas [...] y ha vivido sucesivos exilios. Pero, en contra de cierta tendencia generalizada, nada de ello se ha filtrado a su literatura, que está como *incontaminada de las experiencias personales*; incluso de su reiterado activismo político, al punto de parecer engañosamente indiferente a las realidades cotidianas de la sociedad y la ideología (Sanz Villanueva 2000: 1; el subrayado es mío).

Coincido con el planteamiento del primer crítico, Ortiz González, además de que no estoy de acuerdo con la “incontaminación” observada por Sanz Villanueva. Sin embargo, el hecho de que haya dos percepciones tan opuestas demuestra probablemente la riqueza de su obra.

Una explicación adicional puede ser que la variedad entre los textos de Monterroso es tan grande, que va desde textos muy marcados por el exilio (“Llorar orillas del río Mapocho”, por ejemplo) a textos totalmente “incontaminados” (lo que puede ser el caso quizá de algunas fábulas). No obstante, tampoco hay una pureza total en la literatura de Monterroso. Inclusive, como apunta Margo Glantz, el conjunto de su obra puede ser vista como “autobiográfica” (Glantz 1994). Buscar esta “contaminación” o “infiltración” de la vida de Monterroso en su literatura, es uno de los objetivos de este libro. Lo anterior representa un gran reto, porque además de la ambigüedad existente, siempre es difícil trazar las líneas entre la historia personal de Monterroso y su ficción. Los textos de Monterroso transitan siempre en una zona borrosa entre historia y ficción como híbridos que resisten cualquier etiqueta de género, tal como han argüido Corral (1985) y Noguero Jimémez (1998). Si bien los datos históricos forman el marco referencial, éstos cobran una fuerza imaginaria al entrar en el universo literario. La oposición entre los dos críticos arriba citados, se soluciona en gran parte cuando escuchamos a Villoro, quien indica que el exilio de Monterroso fue muy importante para su literatura, aunque no se note directamente:

Monterroso padeció este desplazamiento, esta pérdida del centro y fue durante mucho tiempo un escritor escindido de su circunstancia, con problemas para sobrevivir, problemas concretos de supervivencia, y además la decepción brutal por el lado de la pérdida de la democracia en Guatemala... todo esto fue muy importante para su literatura. Incluso, por vía indirecta, es decir, no necesariamente escribiéndolo. A él nunca le ha gustado tocar temas que estén prestigiados de antemano, es decir los grandes temas, temas como el exilio, la guerra civil, los golpes de estado... este tipo de situaciones. Digamos, respecto al espacio, el exilio significa descentrarse, es la pérdida del centro, y esto creo que favoreció... (citado en Van Hecke 2003b: 5).

Villoro explica bien la ambigüedad. Es cierto que estos “grandes temas” como el exilio, la guerra civil o los golpes de estado, no son “temas monterrosianos”, por decirlo de alguna manera. Sin embargo, esto

no significa en absoluto que el exilio no haya marcado su literatura. Al contrario, es un factor que influyó decisivamente en su obra. Aquí ocurre lo mismo que en muchos otros temas de Monterroso. A primera vista, el autor parece tomar distancia del antiguo tema del exilio y lo aborda desde un escepticismo profundo, aunque lo que en realidad hace es socavar el tema, probablemente con el fin de poder asumirlo mejor.

La pregunta sobre cómo es que Monterroso responde a la vacilación entre ambos polos del exilio —pérdida o enriquecimiento—, tiene una respuesta muy clara. Monterroso repite una y otra vez en entrevistas y ensayos que vivió su exilio como una riqueza: “el exilio no es un juego. Por suerte, traté de convertir todo esto en un bien. Todo lo que tenía de desgarramiento también me abría nuevos caminos, nuevas amistades, nuevas culturas [...]” (citado en Lucas 2001: 2). No sólo se trata de las riquezas ofrecidas por el país de acogida (educación, trabajo, cultura, publicaciones, premios, etc.), sino que el propio exilio como experiencia es visto por Monterroso como un enriquecimiento porque es “formativo”: “Claro que [el exilio] marca. Marca y demarca, pero sobre todo, forma. Esos exilios son formativos en el sentido existencial porque uno enfrenta nuevas experiencias, nuevas personas. Incluso uno enfrenta ciertas diferencias culturales entre países” (citado en Abelleira 1996b: 3). Sin embargo, el hecho de que considere al exilio como enriquecimiento, no significa que lo aplauda en absoluto: “Lejos de mí la idea de que ese exilio, ni ningún otro, ha sido un hecho plausible o meritorio” (Monterroso 1997: 1). En *Literatura y vida*, libro publicado póstumamente en 2003, habla ampliamente sobre su exilio (LYV 22, 29, 30, 39, 40, 117, 126). Es como si tuviera que explicar y aclarar algunas cosas que hasta ese momento habían quedado veladas. Lo interesante es que en este libro, el exilio aparece en toda su ambigüedad y bajo diferentes aspectos, tanto lo doloroso, como lo enriquecedor: “Debo decir ahora que por dolorosos o difíciles que hayan sido, ni entonces ni nunca me he quejado de mis forzados exilios, en los que por suerte siempre encontré inesperadas compensaciones” (LYV 40). Villoro también está convencido de que el exilio enriqueció la obra de Monterroso:

Entonces, el exilio es un desplazamiento forzoso y traumático, que puede ser aniquilador para un escritor. Entonces, Monterroso, yo creo que parte de la mirada, atisba un poco sobre la barda de manera furtiva los jardines ajenos, como niño travieso que va viendo esta realidad, él tuvo que hacer un trabajo muy fuerte, creo, en lo personal para que su exilio le sirviera para esta causa, es decir, para que el exilio le ayudara a ver el mundo con esta mirada tan original que tiene. Por supuesto que su exilio ha enriquecido su obra. Es como todo: Lo que no te mata, te fortalece. Es como la guerra para los escritores (citado en Van Hecke 2003b: 5).

Otra crítica importante para este estudio es Amy Kaminsky. De su libro, *After Exile*, recuerdo sobre todo la división del exilio en diferentes fases: la desterritorialización (destierro), la alienación, la aculturación, y en algunos casos después del exilio, la reterritorialización (Kaminsky 1999: xvii). Las fases de este proceso no se presentan necesariamente en este orden, sino que se sobreponen (*ibid.* 81). Se reconoce claramente cada una de estas fases en la vida y la obra de Monterroso, y aparecerán en diferentes momentos de la investigación, aunque no de manera lineal. También es importante tener en cuenta que un exilio tan largo como el de Monterroso, no es experimentado siempre de la misma manera. Un momento clave es el que se vive directamente después del destierro, pero también es importante el momento en que el exilio involuntario se convierte en uno voluntario, como lo fue para Monterroso en 1996. Es el año en que Monterroso consideró que “técnicamente” había dejado de ser exiliado (citado en Giardinelli 1999: 4), y en que empezó entonces la fase del “desexilio”, cuando el exilio propiamente dicho había terminado, aun sin volver al país de origen. Esta interpretación de “desexilio” la encontramos en Kaminsky, quien lo llama también “diáspora”.³⁴

³⁴ A diferencia de Kaminsky, prefiero usar el concepto de “diáspora” en el sentido amplio, tal como lo suelen hacer la mayoría de los críticos. Entiendo diáspora como “the voluntary or forcible movement of peoples from their homelands into new regions” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1998: 68). También la definición dada por Lavie y Swedenburg expresa muy bien cómo entiendo el concepto: “Diaspora is one attempt to name this hodgepodge of everyday ‘out-of-country, ... even out-of-language’ experience (Rushdie 1991: 2) and its textual representations [...] ‘Diaspora’ refers to the doubled relationship or dual loyalty that

A diferencia de Benedetti, para quien sólo hay desexilio, cuando hay retorno, Kaminsky propone otra versión del desexilio que es el que viven los que se quedan en el país extranjero, cuando el retorno es posible (Kaminsky 1999: 16). La diferencia que establece Kaminsky entre exilio y diáspora corresponde entonces con la diferencia que Monterroso hace entre exilio involuntario y voluntario (*LV* 148). Según Anheleto Hernández, un uruguayo que volvió a su país, “no hay desexilios, sino nuevos exilios; el que se ha ido, aún volviendo, no regresa nunca” (Hernández en Yankelevich 1998: 17).

En relación con los conceptos de retorno y desexilio, quiero detenerme en el de “volvedera”, según Alfredo Bryce Echenique, una expresión acuñada por Monterroso. En una entrevista con Azancot, Monterroso contesta: “Nunca acuñé yo esa expresión [...] ¿No será más bien de mi amigo Bryce Echenique?” (citado en Azancot 2000: 3). Efectivamente, por lo que he podido leer sobre el autor peruano, parece ser una palabra inventada por él en el momento de regresar a Lima, después de haber vivido varias décadas en Europa. Parece que lo usa en el sentido de “nostalgia”, en expresiones como “me entró la volvedera”, “me dio la volvedera”, pero también aparece como sinónimo de “regreso”, cuando dice Bryce “estar de volvedera”. Incluso llega a preguntarse “si pronto habrá que buscarla en el *Diccionario de español urgente*”.³⁵ No hay duda de que también a Monterroso “le entró la volvedera”.

Además de la bibliografía teórica sobre el exilio, se han publicado sobre este tema muchos otros libros que en realidad son testimonios repletos de anécdotas y escritos por los propios exiliados. Se trata de experiencias muy individuales y sobre todo muy diferentes entre sí, hasta contradictorias. Pienso particularmente en el número especial de

migrants, exiles, and refugees have to places —their connections to the space they currently occupy and their continuing involvement with ‘back home’” (Lavie y Swedenburg 1996: 14).

³⁵ Cita encontrada en el sitio web <<http://comunidad-escolar.pntic.mec.es/669/info8.html>>. Fecha de consulta 20 de diciembre de 2004.

la revista *Nueva Sociedad*, titulado “América Latina ¿una literatura exiliada?” (1978, núm. 35), en los textos de Edwards y Moyano editados por Gnutzmann en 1990, o en la edición de Yankelevich, *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos* (1998). La lectura de este tipo de testimonios fue muy reveladora porque al confrontar estas experiencias con la de Monterroso, se revelan muchas diferencias con la manera en que Monterroso vivió su exilio. En el libro de Yankelevich, por ejemplo, es interesante ver que además de las experiencias negativas o positivas, individualmente, los chilenos por lo general ven su exilio en México como un enriquecimiento (muchos tuvieron puestos directivos muy altos, era un gobierno en exilio), mientras que para los argentinos fue una experiencia muy dura. El caso más extremo y más trágico es sin duda el del argentino Sergio Schmucler, que transmite la angustia y la desesperación al llegar a México como adolescente en los años setenta (Schmucler en Yankelevich 1998: 157-180). Este tipo de lamentación es inexistente en Monterroso. Otro aspecto interesante que surge de estos testimonios es que dentro de la aculturación, principalmente la de los chilenos, aparece el nexo entre exilio y latinoamericanismo. Varios dicen explícitamente que en México aprendieron a ser latinoamericanos. Los conceptos de América Latina, de estudios latinoamericanos o de integración latinoamericana se vuelven más concretos gracias a su estancia en México. Muy significativas en este contexto son las referencias a pensadores latinoamericanos que vivieron y/o murieron en el exilio: “Murieron fuera de sus patrias, nacidas con la independencia, el chileno Bernardo O’Higgins en el Perú, el argentino José de San Martín en Francia, el oriental José Artigas en el Paraguay y el venezolano Simón Bolívar en Santa Marta” (Sala en Yankelevich 1998: 75). Estos nombres desempeñan un papel de modelo, con el cual se identifican los exiliados del siglo xx. En Monterroso no hay un sentido de “latinoamericanismo”, por lo menos no de una manera tan explícita, pero sí hay un paralelismo con aquellos intelectuales en el sentido de que Monterroso también muestra un interés por los grandes intelectuales guatemaltecos que le precedieron en el exilio. De la misma manera, Monterroso termina por identificarse con ellos. No obstante, hay que tener muy en claro que el exilio de los intelectuales se sitúa dentro de una problemática mucho

más amplia. Respecto de América Latina, Rama habla de un “fenómeno migratorio de vastísimo alcance”, tanto por razones económicas como políticas, y señala como principales polos de atracción a Buenos Aires, Sao Paulo, México y Caracas (Rama 1978: 5). Rama se refiere a la época de los setenta, período incluido en el largo exilio de Monterroso. Por supuesto, hoy día, los desplazamientos en América Latina han cambiado en cuanto a motivación y contexto, pero Rama tiene razón cuando dice que la problemática de los intelectuales exiliados sólo puede medirse viendo la situación en toda su amplitud. Los intelectuales “no son individualidades aisladas, figuras superiores sobre las cuales concentrar únicamente los focos” (Rama 1978: 6). Si bien en el presente estudio no puedo abarcar el contexto latinoamericano en su totalidad, hay que reconocer que éste permanecerá siempre como trasfondo. No me refiero únicamente a los movimientos migratorios en toda América Latina, sino más específicamente al exilio de miles de centroamericanos, en particular guatemaltecos, a México durante el siglo xx. El excelente estudio antropológico, *Dinámica maya. Los refugiados guatemaltecos* (Messmacher, Genovés, Nolasco y.o. 1993), me abre una perspectiva totalmente diferente de la que tenía al estudiar el exilio de los intelectuales guatemaltecos. La problemática de los guatemaltecos mayas en el sur de México no aparece ni en ensayos ni entrevistas con Monterroso. Monterroso no era uno de ellos porque no era maya ni se refugió en el sur de México, pero la causa de su exilio fue idéntica: todos huyeron de la violencia de la dictadura en Guatemala. Estadísticamente hablando, Monterroso sí era un exiliado guatemalteco como ellos. Así que es un contexto que no perderé de vista, aunque no lo trataré en detalle. De todos modos, no consideraré el exilio de Monterroso como un caso aislado, sino que haré especial énfasis precisamente en los contactos que mantenía con otros intelectuales guatemaltecos también exiliados en México, en particular Alaíde Foppa, Carlos Illescas, Otto-Raúl González y René Acuña, a los que estudiaré en el capítulo sobre la literatura guatemalteca. De paso señalo aquí que para Monterroso era igualmente importante la amistad con otros exiliados centroamericanos, en particular con los nicaragüenses Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez.

Veamos a continuación los dos textos de Monterroso que son claves en este capítulo porque, aunque enfocados desde dos perspectivas muy diferentes, tienen como tema principal el exilio: “Llorar orillas del río Mapocho” (*PM* 15-21) y “La exportación de cerebros” (*MP* 47-52). El primero es el texto donde más se manifiesta la desesperación del exiliado. El narrador cuenta su experiencia al llegar a Chile desde Bolivia, donde era cónsul de Guatemala. Los llantos del *yo* parecen hacer eco de las elegías de Ovidio en *Tristia*. Según Guillén, Ovidio ha sido para la tradición occidental “el ejemplo más ilustre [...] de una muy importante respuesta al destierro”, y representa “la sensibilidad afligida, negativa” (Guillén 1995: 31). Resulta esclarecedor comparar la actitud de Ovidio con la de Monterroso, gran admirador además del autor latino. Las semejanzas saltan a la vista. Tanto Ovidio como Monterroso insisten en la salida precipitada: el estupor le impide a Ovidio pensar en llevar esclavos o ropa (Ovidio 1995: I, 3: 7-10) y Monterroso esboza una imagen del escritor exiliado que se encuentra un día “con una maleta en la mano y en la maleta un suéter, una camisa de repuesto y un tomo de Montaigne, al otro lado de cualquier frontera” (*PM* 16). La pérdida de las pertenencias materiales simboliza el abandono de todo lo que une el escritor a su país, pero manifiesta también la extrema pobreza en la que ha caído.³⁶ Otra semejanza: ambos escritores desempeñaron funciones importantes antes del exilio. Ovidio enfatiza su alta posición en Roma como autor reconocido, lo que vuelve aún más dramático su exilio. También Monterroso se refiere a su oficio anterior en la diplomacia y a la humillación por tener que traducir cuentos para una revista de crimen. Pero con ironía llama al consulado un “oficio ocasional del que por fortuna lo relevan a uno las

³⁶ La pobreza es efectivamente un aspecto con el que muchos exiliados se confrontan, sobre todo en los primeros tiempos de su exilio. También Monterroso confiesa que aún en 1957 padecía “privaciones y carencias que [sus] diferentes exilios [le] habían hecho familiares” (*LYV* 30). El exiliado pobre es un tema que investigué en un estudio más amplio sobre pobreza y riqueza en Monterroso: “Pobreza cervantina o prosperidad shakespeariana: cuestiones espinosas en la narrativa de Augusto Monterroso” (Van Hecke 2000b).

revoluciones o los cuartelazos” (*PM* 16). Finalmente la imagen central del texto, el río Mapocho, evoca la de los ríos míticos en Ovidio: el Leteo, el río del olvido, y también la Estigia, la laguna que simboliza el sufrimiento.³⁷ Sin embargo, a diferencia de Ovidio, Monterroso no se deja llevar por la depresión. La situación trágica es mitigada por el humor. El cambio se marca sobre todo al final, cuando la humillación se transforma (gracias a unas copas de vino) en la recuperación de la vida y “la idea de que todo estaba bien, de lo más bien” (*PM* 21). La imagen del “sol deslumbrante” y los dibujos del propio Monterroso del sol y la luna que acompañan al texto, hacen suponer que el escritor exiliado decide cambiar la suerte y desviar la mirada hacia el universo siguiendo los pasos de los cínicos y los estoicos. En Séneca leemos: “mientras me sea dado contemplar el sol y la luna [...], ¿qué importa cuál es el suelo que piso?” (citado en Guillén 1995: 26-27).

En otro texto, “La exportación de cerebros” (*MP* 47-52), no se perciben ni penas ni lamentos.³⁸ Es un ejemplo de lo que Guillén llama “literatura de contra-exilio”, donde el exiliado reacciona ante las condiciones sociales y trata de superarlas “desde el exilio”, a diferencia de la “literatura de exilio”, donde el exiliado expresa sus experiencias “situándose en el [exilio]” (Guillén 1995: 31). Con tono burlesco, Monterroso interpreta la fuga de cerebros en América Latina como “exportación” que daría muchos más beneficios que el plátano³⁹ o el cobre. Tergiversa

³⁷ Llama la atención la manera en que vuelve la imagen del río con las mismas connotaciones en otros autores exiliados. En el *Infierno*, Dante también menciona el Leteo y la Estigia. El título “Llorar orillas del río Mapocho” recuerda además el poema de Pablo Neruda: “Oda de invierno al río Mapocho”, del *Canto General* (Neruda 1978: 278-279). Es el último poema del “Canto general de Chile”, en el que Neruda canta diferentes lugares de su país. El río Mapocho, si bien es “frío” y “amargo” según el poeta, no tiene las mismas connotaciones de los ríos míticos de Ovidio.

³⁸ Para un análisis más detallado del cuento véase Corral (1985: 150-157).

³⁹ En este ensayo Monterroso usa siempre la palabra “plátano”, como en México. Sin embargo, en Guatemala se usa siempre “banano”, y el “plátano” se dice sólo de la variedad grande, que puede ser cocinada. En Guatemala es importante diferenciarlos, especialmente cuando se refiere a la exportación, y a las fincas bananeras (United Fruit Company). El plátano, en Guatemala, es un alimento más local, pero para exportación solamente es banano.

la desastrosa situación económica al considerar que “la exportación del cerebro de Miguel Ángel Asturias le ha dejado a Guatemala beneficios más notables, un premio Nobel incluido” (MP 50) y que “Joyce hizo más por la literatura irlandesa desde Suiza que desde Dublín” (MP 51). Esta manera burlesca de interpretar el exilio intelectual como resultado positivo de las dictaduras es algo que Rama observó en varios autores. Rama señala aún otra ventaja que surgió gracias a estos exilios, a saber, un nuevo sentido de latinoamericanismo:

Esta situación apunta a esa primera comprobación, respecto al exilio intelectual que se ha formulado de manera paradójica y burlona, poniendo a la cuenta de los dictadores la aceleración del intercambio y de la unidad latinoamericana tantas veces rubricada en el papel y tan poco en la realidad misma (Rama 1978: 8).

Rama termina dando una visión muy utópica e idealista de la unidad latinoamericana, puesto que gracias a los exilios intelectuales se lleva a cabo una homogeneización del continente, pero se entiende por su tendencia a oponerse a “enfoques parciales, nacionales o regionales” (*ibid.*).

También llaman la atención el estilo claro y la lógica en la argumentación de “La exportación de cerebros”, cuando Monterroso opina que el miedo por un posible *brain drain* surge del planteamiento de un falso problema que él replantea en diferentes puntos. Aunque en el fondo el texto es muy ambiguo y contiene una crítica acerba de los regímenes dictatoriales y la United Fruit Company, frente al exilio adopta una postura muy parecida a la de los cínicos y estoicos de la antigüedad, estudiados por Guillén. Del cínico Diógenes reconocemos el “rechazo del poder” y la “postura [...] positiva” ante el exilio (Guillén 1995: 17-18). Como Plutarco, otro cínico, parece “refutar, retórica y dialécticamente, a quienes [han] deplorado los males del exilio” (*ibid.* 20). También se distingue la idea de los estoicos, como Séneca, para quien “el exilio no es una desgracia sino una oportunidad y una prueba, por medio de las cuales el hombre aprende a subordinar las circunstancias externas a la

virtus interior” (*ibid.* 26). Muy reveladora para el análisis es la interpretación de Ruffinelli, quien lee este ensayo de Monterroso “como la reformulación del tema de ‘Mr. Taylor’” (Ruffinelli 1986: 25-26). Sobre este cuento, que incluiré en el capítulo sobre Guatemala, Ruffinelli escribe:

Me refiero al *brain drain* que pareció por un tiempo equipararse con la situación básica de la exportación de materias primas que caracteriza a una economía dependiente. Pero en la alusión a esa “captación de inteligencias” la burla del cuento consiste en una aparente autodenigración: no se trataría de grandes inteligencias [...] sino de *cabezas reducidas*, esto es, las apropiadas para prestarse a tan infame intercambio comercial (*ibid.*).

Vimos entonces los dos testimonios más directos de la experiencia del exilio de Monterroso. Estos dos textos me permiten además formular la hipótesis de que, en el fondo, Monterroso vive el exilio a través de otros autores exiliados con los que parece identificarse: Monterroso es Ovidio que llora a orillas del río, y también es Asturias que lleva a Guatemala en el corazón. Este mecanismo que consiste en tratar un tema dialogando con otros autores será objeto de estudio en el siguiente capítulo, sobre la intertextualidad. Sin embargo, sospecho que Ovidio y Asturias no son los únicos con quienes Monterroso entra en diálogo. Otros textos, donde el tema del exilio está más latente, me llevan a concluir que Monterroso también es Pitágoras, el extranjero en el mundo; es Marco Aurelio, el ciudadano del mundo entero (*BO* 66); es Séneca que contempla el sol (*LV* 149); es Dante en el infierno (*LE* 96-100); es Milton y el paraíso perdido (*LE* 96); es Nabokov, que duda en Arcadia (*LE* 88-90). Sobre todos estos autores volveré en los siguientes capítulos. Monterroso no da una sola respuesta al exilio sino varias, no dialoga con un solo autor, sino simultáneamente con varios a través de sus textos, legados por una tradición de más de dos mil años. De ahí que sea imposible clasificarlo bajo una u otra corriente, porque su obra se caracteriza por el movimiento pendular, por la ambigüedad: su exilio es al mismo tiempo

ovidiano y cínico-estoico, político y filosófico, particular y universal, paraíso e infierno. Su literatura revela la tragedia del exiliado pero con humor, es tanto “de exilio” como de “contra-exilio”, siguiendo la división de Guillén anteriormente explicada. Un día reconoce las fronteras, otro las niega, porque su perspectiva siempre es la de una literatura que las traspasa.

En un grabado del libro *Iconología* de Cesare Ripa (1560?-1625), el “exilio” aparece personificado como peregrino. Se trata de una alegoría del exilio:⁴⁰ ver a Monterroso como peregrino nos puede ayudar tal vez a entender mejor esta manera particular con la que asume su exilio. La asociación entre el exiliado y el peregrino se debe a que el exilio es voluntario, y sabemos bien que el exilio de Monterroso se convirtió de uno involuntario en uno voluntario. No es tanto en su sentido religioso que entiendo la palabra “peregrino”, sino más bien en todos los otros significados dados por la Real Academia:

Peregrino:

- *Dicho de una persona: Que anda por tierras extrañas*
- *Extraño, especial, raro, o pocas veces visto*
- *Adornado de singular hermosura, perfección o excelencia*
- *Que está en esta vida mortal de paso para la eterna*

Es probable que juntando estas definiciones se llegue a tener una imagen de Monterroso que corresponda más o menos a la realidad. Monterroso es un escritor, sin duda alguna, especial y bastante raro, que anduvo por muchas tierras extrañas (no sólo mexicanas), cuya obra es de una “singular hermosura, perfección o excelencia”, que va en busca de respuestas a una de las grandes inquietudes del ser humano: la dualidad de lo fugaz y lo eterno. El pájaro del grabado de Ripa, un

⁴⁰ La *Iconología* de Cesare Ripa fue concebida como guía para explicar el simbolismo de libros emblemáticos. Hubo muchas ediciones de esta obra cuya influencia en el siglo xvii fue considerable (Ripa 1976).

halcón (¿el halcón peregrino?), también puede ser interpretado metafóricamente. Monterroso, el peregrino, camina por tierras extrañas, acompañado por uno de sus “Pájaros de Hispanoamérica”; es decir, sus escritores favoritos, descritos en el libro del mismo título. La idea del peregrino además es confirmada por Corral: Monterroso es “peregrino en muchas patrias” (Corral 1995a: 11),⁴¹ y no puedo dejar de mencionar uno de los poemas más importantes para Monterroso, “A Roma sepultada en sus ruinas”, de Quevedo, al que alude en su ensayo “Lo fugitivo permanece y dura” (*PM* 77-82), y cuyo significado analizaré en el capítulo sobre movimiento e inmovilidad. El primer verso de este soneto reza: “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!” (Quevedo 1971: 260-261).

Monterroso es el exiliado-peregrino, sea un peregrino en exilio, sea un exiliado de peregrinaje. El hecho es que su exilio es diferente de otros, en muchos sentidos, y prefiero percibirlo como una experiencia individual. Según Tarrés “no hay un exilio, hay muchos”, y ella explica la razón: “Los expertos en el tema reconocen esta diversidad en el exilio y la asocian fundamentalmente con factores tales como la rapidez o éxito para encontrar trabajo, hablar el idioma o encontrar puentes con la cultura del país de refugio” (Tarrés en Yankelevich 1998: 22-23). Es cierto que en este sentido el exilio de Monterroso no fue tan duro, ya que por lo general siempre encontraba algún trabajo, la cuestión del idioma era inexistente, puesto que es (casi) el mismo en México y Guatemala, y finalmente, Monterroso se integró completamente a la vida cultural e intelectual de México. Además, hay otro factor que distingue el exilio de Monterroso del de muchos otros. En *Los buscadores de oro* Monterroso cuenta que de niño viajaba constantemente con

⁴¹ Se trata aquí de una alusión a *El peregrino en su patria*, la novela de Lope de Vega, de 1604. La imagen ha sido retomada después por otros autores: Roberto González Echevarría (*Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, publicado por primera vez en inglés, en 1977), y Octavio Paz, quien la retomó como título de su libro de ensayos, *El peregrino en su patria* (1987).

su familia entre Honduras y Guatemala. Cuando González Zenteno le interroga sobre esta “vida de ninguna parte” como ella la llama, Monterroso contesta: “Eran unos exilitos, minixilios [...] Se volvió, sí, desde niño, de bebé, quién sabe de cuántos meses, una condición de pequeños exilios que estarían prefigurando otros más grandes” (citado en González Zenteno 2001: 4). Es curioso cómo Monterroso empieza a jugar con la palabra. Los diminutivos tienen además esta tendencia de suavizar, de hacer menos grave el problema del exilio. Vemos aquí un desplazamiento del concepto en las dos direcciones. Por un lado, las mudanzas en la infancia explican hasta cierto punto el desarraigo del exiliado adulto, o bien, explican el exilio del adulto como una continuación de aquellas primeras mudanzas. Por otro lado, el exilio como adulto en México desde 1944 es a su vez el motivo de una reinterpretación de su infancia: lo que eran meras mudanzas entre dos países vecinos es interpretado ahora como “exilio”, aunque en diminutivo. Hay finalmente otro aspecto que destaca en el exilio de Monterroso. El autor fue forzado al exilio por ser escritor y siguió escribiendo a pesar de, o quizá motivado por el exilio. En eso también se distingue de otros que dejan de escribir o empiezan a escribir por el exilio. Monterroso sostiene explícitamente: “La escritura me volvió exiliado y no al revés” (citado en Vidargas 1997a: 1).⁴²

Así como Monterroso juega con la palabra “exilio”, juega también con la palabra “destierro”. En un país como Guatemala, a los intelectuales sólo les quedan “las tres famosas posibilidades: destierro, encierro o entierro” (*PM* 16). Parece que a estas tres, el puertorriqueño

⁴² No hay duda de que Monterroso dijo esta frase en su sentido literal. Escritura y exilio están aquí en una relación cronológica de causa y efecto: debido a sus escritos controversiales, tuvo que salir al exilio. Sin embargo, en un nivel metafórico, se puede interpretar la frase de una manera muy diferente: la escritura es un acto que puede ser percibido por cualquier escritor como un exilio, es decir, como un aislamiento. Es una interpretación que, me parece, no se aplica a Monterroso. Al contrario, la escritura de Monterroso está tan dominada por un constante diálogo con otros autores, que me resulta imposible ver a Monterroso como un escritor aislado, “exiliado” en sentido metafórico.

José Luis González añade una cuarta, “transtierro”, precisamente con motivo de sus lecturas de Monterroso, y en sus reflexiones aparece aún una quinta, “contierro”: “Empiezo, como siempre, por los ‘Fragmentos de un diario’ que publica semanalmente Augusto Monterroso, mi viejo compañero guatemalteco de transtierro mexicano (alguien acaba de hablar en estos días de ‘contierro’, y la nueva palabra me parece muy afortunada)” (González, J. L. 1986: 8). Supongo que con “contierro” se refiere a la integración en el nuevo país, se trataría de un vivir al mismo tiempo en dos tierras conjuntamente. Pero quizá se refiera también al compañerismo en el exilio: el convivir con otros exiliados.

2. LA INTERTEXTUALIDAD

Conviene repetir las palabras útiles.

EMPÉDOCLES⁴³

2.1 INTRODUCCIÓN

Opto por una perspectiva intertextual para el estudio del espacio y del desplazamiento en Monterroso. Sin embargo, en seguida conviene aclarar que no es mi intención hacer un análisis detallado de todas las teorías literarias existentes sobre la intertextualidad. Tampoco tengo la ambición de que con mi estudio contribuya fundamentalmente a las

⁴³ La frase proviene del fragmento 31 de la obra *Sobre la naturaleza* (Empédocles 1997: 51). No sé si Monterroso conoció este fragmento en particular, pero lo cierto es que conoció bien a Empédocles, filósofo presocrático del s. v a.C. En *Viaje al centro de la fábula* hace referencia a la doctrina de Empédocles sobre las dos fuerzas cósmicas que rigen la vida: Amor y Odio. Vuelvo sobre la importancia de esta aclaración en el capítulo sobre la mosca.

teorías sobre la intertextualidad. Abrumada por los innumerables estudios excelentes sobre el tema, tengo más bien la impresión de que el lema fundamental de la intertextualidad, “todo ha sido dicho antes”, se aplica a las mismas teorías sobre la intertextualidad, a las que es difícil (¿imposible?) añadir algo nuevo. Es lo que se observa en varios estudios recientes sobre la intertextualidad que son a menudo revisiones de tipo histórico —aunque muy útiles y bien hechas— de las diferentes visiones sobre el tema que fue el punto de mira por excelencia en los años sesenta y setenta. Así que sólo sentaré algunos principios básicos, ya que uso la perspectiva intertextual como método para el análisis, de una manera muy pragmática. Adopto esta posición siguiendo a Sanz Cabrerizo quien, después de un recorrido bibliográfico, observa: “La intertextualidad no es en absoluto una noción puramente teórica: todos son trabajos de aplicación sobre textos literarios, lecturas” (Sanz Cabrerizo 1995: 344). También mi análisis será una aplicación muy específica. La perspectiva intertextual será el hilo conductor principal en el estudio de los diferentes temas, es decir que forma el eje central alrededor del cual construyo las diferentes fases de la investigación.

Estudiar a Monterroso desde una perspectiva intertextual casi no requiere justificación. Muchos críticos han destacado la intertextualidad como una de las características principales de su obra. Oviedo, por ejemplo, se refiere a esta gran conciencia de pertenecer a una tradición literaria y subraya que la relación que Monterroso establece con los grandes autores está casi siempre basada en el respeto:

[Monterroso] ha hecho suyos a grandes autores: los clásicos latinos, Montaigne, Charles Lamb, Swift, Melville, Quiroga, Borges... Eso se nota en cada línea que escribe, que refleja la certeza de que al crear repetimos siempre a alguien; lo importante, lo enriquecedor es que el modelo sea inimitable. Monterroso escribe, pule, corrige incansablemente, a la vez con un gesto de respeto y de complicidad con sus maestros (Oviedo 2001: 254).

El mismo Montaigne, mencionado por Oviedo como uno de los grandes “modelos” de Monterroso, ya lo decía en sus *Ensayos*: “nous ne

faisons que nous entregloser” (Montaigne 1965: 1069), y esta obsesión de citar es precisamente la que Monterroso admira en el autor francés, tal como lo explica en inglés a su entrevistador Stavans: “It’s interesting that any one of Montaigne’s essays could pass as a scholarly desideratum: he doesn’t write a page without quoting Plutarch and Ovid, without offering Greek and Renaissance bibliographical references” (citado en Stavans 1996: 401). Al igual que Montaigne, Monterroso entreteje su obra con una interminable cadena de referencias intertextuales y corresponde entonces con aquel hombre de una cultura ya vieja, descrito por Sanz Cabrerizo: “Y el hombre mira hacia atrás, ordena y reagrupa, busca analogías, cita y parodia; el creador ya no es entonces visionario sino ‘citador’ y el texto no se refiere a la vida sino a sí mismo” (Sanz Cabrerizo 1995: 341-342). Frente a esta complejidad intertextual, Monterroso se mueve con una naturalidad que junto con Celorio podemos llamar “doméstica”:

Las referencias literarias, introducidas con la naturalidad doméstica de quien tiene desperdigadas las más diversas ediciones de *El Quijote* por todos los aposentos de la casa para poder leerlo permanentemente, configuran, a fuerza de entrecruzamientos y reiteraciones obsesivas, una trama intertextual asaz compleja donde se funden y confunden las voces de los innumerables escritores que componen el universo literario de Monterroso (Celorio 1991: 73).

Ahora, esta cadena intertextual, como bien lo observa Celorio, puede terminar por oscurecer las cosas: “[...] escribir sobre un escritor cuya referencia predominante es la escritura sólo añade un eslabón más a la cadena de la escritura de la escritura de la escritura..., lo que en vez de aclarar las cosas puede oscurecerlas” (*ibid.* 74). Mi propósito consiste entonces en aclarar dudas y preguntas sobre las referencias intertextuales en Monterroso. Busco en los autores citados aclaraciones que me ayuden a explicar el universo de las ideas monterrosianas, entre las cuales figuran su percepción del espacio, del desplazamiento y del exilio.

En cuanto al *status quaestionis*, es importante señalar el gran trabajo que algunos investigadores ya han realizado en este campo, muy

en particular en los estudios sobre *La Oveja negra y demás fábulas*, uno de los libros más leídos de Monterroso. Lógicamente, como este libro ya fue publicado en 1969, muchos ya lo han podido estudiar a fondo. Cualquier estudio serio sobre estas fábulas⁴⁴ suele referir a las fuentes con las que dialogan. Especial mención merece también la novela *Lo demás es silencio*, cuyas referencias intertextuales explícitas e implícitas (que son muchísimas) han sido estudiadas en parte por Parsons (1989) y Arias (1998). El estudio más detallado en este sentido es la edición crítica de la novela, realizada por Jorge Ruffinelli en Cátedra (1986). Sobre este tipo de ediciones críticas, Monterroso se ha mostrado muy escéptico, lo que se entiende perfectamente, ya que no es la tarea del autor explicar cada alusión intertextual en su novela: “Un profesor de Saint Louis, Missouri, me ha propuesto una edición anotada de *Lo demás es silencio*, patrocinada por la Editorial Endymion. Yo lo dejo hacer, pero no pienso colaborar con él” (VC 77). Aparece aquí, como en otros lugares de su obra, la misteriosa Editorial Endymion, inexistente. Se percibe en este comentario de Monterroso una burla muy sutil del mundo crítico literario en busca de las fuentes de cada alusión y cita de las obras literarias. En otra entrevista admite además que “en *Lo demás es silencio* hay tantas [alusiones literarias] y a veces están tan disimuladas que yo ya me resigné a que ni se perciban” (VC 101).

También conviene referir a estudios anteriores que se han dedicado a revelar lazos intertextuales con autores muy específicos, como el estudio de Castellanos sobre Joyce: “Augusto Monterroso, lector de James Joyce” (1980) y los dos estudios de Noguerol, uno sobre Cervantes: “Los juegos literarios: *El Quijote* como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso” (1997), y otro sobre la literatura española: “Augusto Monterroso y la literatura española” (1994). También destacan el estudio de González Zenteno sobre Kafka (en un estudio

⁴⁴ A modo de ejemplo, menciono sólo algunos estudios (a sabiendas de que hay muchos más que se han dedicado al estudio de las fuentes de *La Oveja negra y demás fábulas*): Corral 1985: 99-141; Pérez 1992: 85-98; Ogno 1993; González Zenteno 1997: 271-363.

comparativo): *La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso* (1996), el de Herrera Zapién sobre Horacio: “El Arte poética, de Horacio a Monterroso” (1993), y el de García Jurado sobre Fedro: “Lo breve y lo extenso: Fedro (Augusto Monterroso)” (s.f.). Son aportaciones fundamentales al análisis del mosaico intertextual de la obra monterrosiana. Sin embargo, considerando la inmensidad de aquel mosaico, estos pocos estudios revelan apenas una parte muy pequeña del mundo intertextual de Monterroso. Continúo pues el trabajo de estos predecesores, consciente de que sólo podré añadir unas pocas piezas más al mosaico deslumbrante.

2.2 MONTERROSO SOBRE NOCIONES AFINES A LA INTERTEXTUALIDAD

En muchos de sus textos y entrevistas Monterroso reflexiona seriamente sobre la importancia del mundo literario para su escritura, aunque no use el término específico de “intertextualidad”. Es un tema que le preocupa sobremedida. Veamos más en detalle algunos de estos fragmentos a fin de comprender mejor la visión del autor sobre la relación entre los textos literarios y su propia obra. En el caso de Monterroso, la literatura se hace con la literatura. Las tres cosas que más le impresionaron en la vida han sido “una tira diaria sobre los viajes de Vasco da Gama, que leía en un periódico cuando niño; de adolescente, el cuento ‘Adiós, Cordera’, de Leopoldo Alas, y, ya adulto, el monólogo de Molly Bloom” (VC 85). En cambio, los autores que considera fundamentales para su obra, sus “influencias”, son Cervantes, Swift, Melville, Horacio y Montaigne (“Influencias”, LV 41). En varias ocasiones ha dicho que se considera más lector que autor y hasta hace bromas sobre la proporción entre las horas de lectura y de escritura:

En la época en que tenía alumnos, les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día, dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran las dos horas para pensar a no hacer nada, pues con el tiempo habrían pensado ya tanto que su

problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos a emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado, pero así era, y me quedé sin alumnos (“Aconsejar y hacer”, *LE* 124).

Lo cierto es que Monterroso dedicaba muchas horas del día a la lectura, lo que le ha servido de pretexto para justificar, en broma también, su obra relativamente poco voluminosa (volveré sobre este tema bajo el capítulo dedicado a la pereza). En muchos de sus textos Monterroso reflexiona sobre el acto de leer y sus implicaciones, en tal grado que parece que la biblioteca personal de cada uno determina la identidad de cada persona. Mientras espera en casa de un amigo, observa los libros de éste, y al ver tantos libros diferentes de los de su propia biblioteca, le entra la angustia de una comunicación imposible y de “hablar en el vacío”:

Y así será con todas las bibliotecas personales de hoy. Predominará en unas el inglés y el español (la mía); en otras el francés y el inglés (ésta); en unas lo contemporáneo y heterogéneo (ésta); en otras (la mía) lo clásico y en cierta forma afín.

Surge, mientras paso de un estante a otro, la pregunta: ¿cómo nos entendemos —si es que nos entendemos— hoy, cuando tantos libros y teorías —incluso dentro de la literatura— nos separan? [...]

Mis referencias no son las suyas. Hablo en el vacío (“Tus libros y los míos”, *LE* 205-206).

Es esta misma angustia de no poder comunicarse con otros la que le llevó a leer. En *Viaje al centro de la fábula* explica la pesadilla que siempre ha tenido desde la adolescencia: “con sólo mirarme, ese señor se va a dar cuenta de que no he leído a Cervantes, a Dante, a Calderón de la Barca, para no hablar de Gracián y Andrés Bello y Don Juan Manuel” (*VC* 19). Esto explica también por qué nunca se atrevió a ver personalmente a Alfonso Reyes: “por el temor de que de pronto me preguntara: ‘Oiga, Fulano, ¿se acuerda de tal verso de Tirso de Molina?’ y yo naturalmente no lo supiera” (*VC* 19). Se entiende entonces por

qué Monterroso dibuja a Reyes en *Esa fauna* con la cara escondida en un libro: se lo imagina siempre leyendo (EF 17). De la misma manera se imagina a otros autores en sus bibliotecas personales. Los fondos de los retratos de Salvador Elizondo, Rubén Bonifaz Nuño, Góngora y hasta el mismo Eduardo Torres son estantes repletos de libros (EF 18-19). Según nos cuenta Caleb Bach, después de una visita a la casa de Monterroso en Chimalistac en 2002, también Monterroso tenía una biblioteca impresionante: “Todavía, a pesar de su edad, su vista sigue siendo buena, e invierte horas del día examinando y releendo los miles de libros que cubren todas las habitaciones de su casa” (Bach 2002: 46).

El reverso cómico de esta necesidad de leer muchísimos libros y de rodearse de bibliotecas inmensas, lo leemos en el cuento “Cómo me deshice de quinientos libros” (MP 99-106). En él describe cómo los libros terminan por sacar a uno de su casa. Lo que en este cuento humorístico se explica como un mero problema de espacio, me atrevo a interpretarlo como una manera de deshacerse de la carga intelectual de una tradición literaria de muchos siglos. El escritor necesita “espacio” para poder escribir, para ser él mismo. Tiene que dejar de leer para empezar a escribir. Sin embargo, ahí no termina el problema, porque una vez que empiece a escribir, inevitablemente volverá a las lecturas. La comparación de su propia obra con la de los grandes autores le puede provocar un verdadero “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” (citado en Méndez 2002: 5). Este ímpetu de seguir leyendo y poder abarcar este inmenso universo literario lo ha acompañado hasta el final de su vida. En un fax que me mandó un mes antes de morir, escribe: “Por lo demás, sigo mis rutinas mexicanas, leyendo a mis viejos clásicos y tratando de escribir un poco” (8 de enero de 2003). Hasta el último momento, la actividad de la escritura queda reducida (“un poco”) frente a la gran pasión de la lectura. Llama la atención que si durante su vida ha querido abarcar toda la literatura universal, al final sólo se queda con los que llama cariñosamente “mis viejos clásicos”. Cuando Monterroso se refiere a sus “clásicos”, por

lo general no se limita a los clásicos en griego y latín, sino que usa el término en su sentido amplio, es decir, los autores consagrados como Cervantes, Shakespeare, Joyce o Borges.

Este mundo literario, de autores y textos, se manifiesta como un universo autónomo, un espacio paralelo al universo espacial del que hablamos en el primer capítulo. El paralelismo se refuerza cuando notamos que también el universo literario es un universo en movimiento. En un ensayo titulado “Influencias”, Monterroso dice que prefiere no hablar de “influencias literarias” ni de “modelos literarios”, sino de “cómplices” que lo “acompañan” cuando está “navegando” en un “vaivén” inestable:

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

Podemos relacionar esta cita con otra, por la misma imagen del escritor como navegante:

Hay tanto que *navegar* en ese inmenso *océano* de la literatura. Uno se da cuenta que no es nada, y que apenas puede llogar [*sic*] 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 (citado en Méndez 2002: 5; el subrayado es mío).

El lenguaje metafórico en ambas citas, al hablar de las relaciones intertextuales, pertenece al campo espacial, más específicamente marítimo (“navegar”, “vaivén”, “océano”, “playita”), y lo que observamos a nivel espacial se aplica a la visión que tiene Monterroso del mundo literario: la estabilidad que uno encuentra de vez en cuando termina siempre en una especie de desorientación, el “no sabe(r) en dónde (uno) está parado”. La falta de ubicación, tan típica de Monterroso en todos los

niveles, se refleja también en su relación con las llamadas influencias literarias. Uno puede seguir a sus modelos, sus “guías” que lo acompañan, pero llegan momentos en que éstos también son abandonados:

Siempre puede surgir alguien de quien se pueda aprender. Lo de las influencias es muy complicado. Hay una época en que entre más lee uno más influencias busca, más papás busca. Uno quiere guías pero los guías se cansan o uno se cansa de ellos en cualquier parada, o uno se da cuenta de que no eran buenos y de que más vale seguir solo, si uno se atreve (*VC* 91-92).

Algunos diálogos (como el de Cervantes, por ejemplo), parecen no tener fin, otros, en cambio, se interrumpen: Monterroso menciona una vez a algún autor, en un instante fugaz, y enseguida lo suelta (pensamos en Octavio Paz por ejemplo, a quien menciona sólo tres veces, sin más explicaciones).⁴⁵ Así que también el universo intertextual de Monterroso es dominado por el “perpetuum mobile”.

El paralelismo entre el espacio real y el literario se subraya aún de otra manera. Es el autor mismo quien sopesa ambos universos el uno contra el otro y siempre termina por preferir el segundo. El mundo de la literatura, de libros y autores, siempre prevalece:

De ese mundo, de la realidad externa, me ha interesado siempre y sobre todo, ahora lo advierto, la literatura, la vida a través de la literatura, y dentro de ésta, el escritor, los escritores, sus vidas muchas veces más que sus mismas obras; sus problemas como espejo de los míos; es decir, el mundo, que es una ilusión, visto a través de una ilusión de segundo grado, y a veces hasta de tercero y cuarto, como cuando leemos a un escritor que comenta a otro, y éste a otro, y así hasta el infinito (“Mi mundo”, *LE* 186).

⁴⁵ Uno puede preguntarse por qué un autor como Octavio Paz, por ejemplo, aparece tan pocas veces, o por qué hay autores a quienes Monterroso no menciona en absoluto. Puede haber muchas razones y las respuestas a esta pregunta requieren mucha investigación imposible de hacer en el marco de este libro. Incluso, muchas respuestas respecto a la ausencia de ciertos autores seguirán siendo hipotéticas.

La idea con la que termina este fragmento subraya el carácter infinito de las relaciones intertextuales. Es una idea fascinante que varios teóricos de la intertextualidad han destacado. Barthes escribe: “Et c’est bien cela l’intertexte: l’impossibilité de vivre hors du texte infini” (Barthes 1973: 59), y pensamos también en la infinita Biblioteca de Babel de Borges (*Ficciones*, 1989: 90). Pero por más fascinante que sea, esta inmensa carga de una tradición literaria de miles de años le “impide escribir”:

De esta manera, cuando escribo me considero producto de estas dos vertientes: el acontecer político, y la aguda conciencia de que soy heredero de 2500 años de literatura occidental y, atávicamente, de otros tantos de nuestras culturas autóctonas. A veces, esta misma conciencia me intimida y me impide escribir, pero cuando logro hacerlo procuro no ser indigno de esta carga y de esta riqueza (“La pregunta de *Caravelle*”, LE 188).

Como lo ha observado Oviedo (2001: 254), aquí también se distingue claramente el gran respeto que Monterroso tiene hacia la tradición literaria. La reinterpretación de la tradición clásica ha sido analizada también por González Zenteno respecto a los animales en Monterroso, un análisis que bien se puede aplicar a toda su obra:

Los signos animales de Monterroso señalan relaciones interliterarias que se presentan como ambiguas, cambiantes, en numerosas ocasiones basadas en el cuestionamiento, en la respuesta ingeniosa, irónica y creativa. Esta actitud es, en última instancia, la única capaz de aportar algo a esa tradición que merezca su respeto (González Zenteno 1997: 303-304).

Esta perplejidad ante la tradición que en un primer instante le impide escribir, puede ser contrarrestada de dos maneras. La primera es la que Monterroso describe en el fragmento de *La letra e*: escribir procurando “no ser indigno de esta carga y de esta riqueza”. La segunda sería el plagio, un tema sobre el que volveré más adelante. Queda entonces la gran pregunta sobre la posibilidad de ser original.

[Hay que] mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes. El arte es nuestra herencia, recibida y por dejar.

No sólo hay originalidad sino que debe haberla en cuanto se hace. La originalidad es lo que distingue a unos autores de otros [...]

Buscar la originalidad debería consistir en ser uno mismo. Sólo que cuando empiezas no sabes quién eres ni quién vas a ser (*VC* 70).

La originalidad es posible y Monterroso la define aquí como “ser uno mismo”, una idea que volvemos a encontrar en “La Rana que quería ser una Rana auténtica” (*ON* 57), y que aparece otra vez en un fragmento de *La letra e* cuyo título es precisamente “Ser uno mismo”. Este texto, que cito en su totalidad, juega con el conflicto entre imitación y libertad: “Un escritor no es nunca él mismo hasta que comienza a imitar libremente a otros. Esta libertad lo afirma y ya no le importa si lo suyo se parecerá a lo de éste o a lo de aquél. Claro que ser él mismo no lo hace mejor que otros” (“Ser uno mismo”, *LE* 191). La búsqueda de modelos literarios y el deseo de ser original al mismo tiempo, se observa también en la Pulga de la fábula “Paréntesis”, que en su “oficio de escritor”, quiere ser como Kafka, Joyce, Cervantes, Catulo, Swift, Goethe, Bloy, Thoreau o Sor Juana, “nunca Anónimo; siempre Lui Mème” (*ON* 97). Es importante señalar los paréntesis que la Pulga inserta después de cada nombre: “Kafka (claro que sin su existencia miserable)”, “Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza)” etc. La Pulga sueña con ser famosa sin tener que sufrir las adversidades de los famosos.⁴⁶

⁴⁶ En el ensayo “La pulga en mi oreja” (*LYV* 89-91), publicado anteriormente en *Quimera* en mayo de 2003, Monterroso recuerda, más de treinta años después, a esta misma Pulga de aquella fábula y la ve como el “prototipo del escritor nocturno, dubitativo e insomne” (*LYV* 90). En este texto, la Pulga se convierte a su vez en motivo intertextual, cuando Monterroso salta a otras dos pulgas de la historia literaria: la del soneto de Lope de Vega, titulado “La pulga falsamente atribuida a Lope”, y la del poema de John Donne, que sin duda es “The Flea” (Donne 1968: 36-37). Al mismo tiempo evoca la pulga terrible de la pintura de William Blake (claramente se trata de “The Ghost of a Flea”), y la de Goethe “transfigurada por la música de Musorsky” (*ibid.*), que es la de “Der Floh” o “Lied vom Floh”.

La complejidad de las influencias a la que se refiere Monterroso en varias ocasiones, la puedo ilustrar con un caso muy concreto. En *Viaje al centro de la fábula* explica que un escritor a veces trata de imitar a alguien, “en forma tal que los demás crean que uno tiene influencias de otros, a quienes uno tal vez ni admira tanto” (VC 86). El miedo que expresa aquí se hace realidad cuando en una conferencia que dio en España en 2001, el moderador le comparaba con Quevedo y Góngora, a lo que Monterroso reaccionó alarmado: “Me asusta que me comparen con Quevedo porque mi relato es inocente y él nunca lo fue” (citado en Anónimo 2001a: 1). Es interesante esta observación, porque si bien admite aquí que no quiere ser comparado con Quevedo, lo que puede significar que, según él, no hay influencia de Quevedo en su obra, el hecho es que Quevedo está muy presente en la obra de Monterroso. Además, la importancia de Quevedo se deduce de la expresión “Lo fugitivo permanece y dura” que es fundamental para Monterroso (véase el capítulo “Movimiento e inmovilidad”). La admiración de Monterroso por Quevedo se podría observar también en el estilo de Monterroso, que a menudo parece estar influido por el conceptismo español del siglo XVII (Quevedo, Gracián, Lope de Vega), que insiste en el estilo preciso y directo, a diferencia del estilo hermético del culteranismo (Góngora). Claro que aquí es una cuestión de matices: no es porque Monterroso haga muchos comentarios sobre Quevedo o que haya ciertas afinidades de estilo, que por eso se pueda comparar o incluso identificar a ambos autores. Además, hay cierta ambigüedad y confusión entre la vida y la obra de Quevedo en aquella frase de Monterroso: “mi relato es inocente y él nunca lo fue”. Es un hecho que, en su vida, Quevedo tenía muchos enemigos personales contra quienes dirigía sus escritos satíricos. Se entiende que Monterroso no quiere ser comparado con Quevedo como persona.

Queda finalmente el tema del lector, de quien se espera una participación activa al tratar de distinguir las referencias intertextuales en un texto. ¿Cuál podría ser el lector que Monterroso tenía en mente al escribir sus textos? González Zenteno está convencida de que “la escritura de Monterroso se dirige primariamente a este tipo de lector

[un lector más o menos bien leído], y no el investigador bibliófilo” (González Zenteno 1997: 304). Monterroso mismo aclara que para el caso específico de *Lo demás es silencio* tenía en mente a ambos grupos de lectores y que quería escribir una narración “que pudiera ser disfrutada, primero, por un lector común medio, según lo que el texto dice literalmente; y, segundo, por otro, que hubiera leído los mismos libros que yo” (VC 102) y añade: “para mí *cualquier* lector es el lector ideal” (*ibid.*). Probablemente podemos extender esta afirmación hacia toda su obra. Este diálogo con el lector, lo considera como un juego que deja espacio para cierto misterio al no decirlo todo. Según Monterroso hay que encontrar “la forma de no decirlo todo, que también para eso se necesita instinto, para no explicarle tanto al lector, aun corriendo riesgos” (citado en Keizman 2000: 3). La relación compleja y ambigua entre autor y lector, de quien se espera que lo capte todo, queda muy bien descrita en el décimo párrafo del “Decálogo del escritor”,⁴⁷ elaborado por Eduardo Torres: “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” (LDS 137). Entrar en estos juegos inteligentes y descubrir las capas intertextuales subyacentes, es entonces el gran reto al que me enfrento en mi lectura de Monterroso.

⁴⁷ Este decálogo, que de hecho consiste en doce mandamientos “con el objeto de que cada quien escoja los que más le acomoden, y pueda rechazar dos, al gusto” (LDS 138), es una referencia intertextual evidente al “Decálogo del perfecto cuentista” de Horacio Quiroga, publicado por primera vez en 1927. También Quiroga se refiere al lector, en el octavo mandamiento: “No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios” (Quiroga 1993: 1194-1195). En “Mi primer libro”, Monterroso vuelve explícitamente sobre el “Decálogo” de Quiroga (LYV 35). Otros autores también se han lanzado al mismo proyecto. En “La palabra del mudo”, Julio Ramón Ribeyro termina con un decálogo para escribir un buen cuento (*Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, I. Márquez y C. Ferreira, eds., Lima: Editorial de la Universidad, 1996: 37). También Roberto Bolaño hace algo muy parecido en su ensayo “Números”, en el que, al igual que Monterroso, formula doce consejos para escribir cuentos (*Quimera* 166, feb. 1998: 66).

2.3 MONTERROSO SOBRE EL PLAGIO

Para empezar, me parece útil partir del *Diccionario de la Real Academia*, que define el verbo “plagiar” de esta manera: “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”. Genette en *Palimpsestos* sigue la misma línea, pero añade el aspecto de lo “literal”: el plagio es “una copia no declarada pero literal” (Genette 1989: 10). En Piégay-Gros encontramos el carácter condenable del plagio, basado en dos criterios: lo literal y la extensión. Según Piégay-Gros, el plagio es una cita no marcada gráficamente. Plagiar es copiar un pasaje sin decir que uno no es el autor del pasaje. Cuanto más literal y más largo es el plagio, tanto más se condenará (Piégay-Gros 1996: 50). Schneider, autor de *Voleurs de mots*, analiza el plagio desde el ángulo psicoanalista y distingue entre dos definiciones: en sentido estricto, el plagio es un “procedimiento —deshonesto— de escritura”, en sentido amplio se refiere a “toda una serie de preguntas que conciernen al sujeto del pensamiento y de la escritura: ¿quién piensa lo que se piensa en una relación a dos? ¿Quién habla cuando el otro dice? ¿Quién escribe, el autor o el otro? ¿Respecto a estas dos palabras, no es el uno el anagrama del otro?” (Schneider 1985: 31; traducción mía). Maurel-Indart, en su libro *Du plagiat* (1999), examina el fenómeno desde tres perspectivas diferentes. Al nivel de los escritores, se puede averiguar, desde la Antigüedad hasta hoy día, quiénes han cometido o sufrido el plagio, quiénes admiten, quiénes protestan y quiénes provocan. Existe un discurso literario que va de la condenación al elogio:⁴⁸ o bien tiende hacia lo moral, o bien se apoya en preocupaciones estéticas. Algunos incluso elaboran el plagio como tema literario y se puede observar casi *in vivo* el fenómeno. En un segundo nivel, el discurso jurídico complementa el discurso literario sobre el plagio. La cuestión consiste

⁴⁸ El elogio es lo que constituye también la base del libro audaz de J.L. Hennig, *Apologie du plagiat* (1997), que incita a los autores a plagiar, ya que todos los autores grandes han robado: sólo pasan las palabras.

en “dar al legislador, al juez, al escritor y al crítico literario, la ocasión de encontrarse, por fin, con el objetivo de proponer un método de análisis” (Maurel-Indart 1999: 8, mi traducción). En un tercer nivel se puede situar la problemática del plagio en el contexto de la intertextualidad con el objetivo de elaborar una tipología de las diferentes formas de préstamo (*ibid.* 8-9). Maurel-Indart sostiene que “el plagio es lo opuesto de la originalidad absoluta, pero que nace del mismo sueño. El que plagia también anhela crear la obra maestra [...] Pura cuestión estética, el plagio se convirtió progresivamente en una cuestión de intereses financieros. El aparato jurídico y el mundo comercial dominan hoy en día el campo literario” (*ibid.* 226, mi traducción).

Al igual que en este tercer nivel señalado por Maurel-Indart, entiendo el plagio como una categoría particular que debe ser estudiada dentro de la intertextualidad. Situándome en el primer nivel, investigo más precisamente el discurso literario monterrosiano sobre el plagio. Resulta que también Monterroso lo integra como tema literario. No ha de sorprender que Eduardo Torres tienda hacia lo moral, al incluir el lema en sus aforismos. Opina que el plagio es condenable, más bien “detestable”, pero nos explica por qué a veces hay que aceptarlo. Su argumentación puede parecer otro de sus disparates, pero probablemente tiene algo de verdad:

Plagio

Una fatalidad. Todo lo detestable que se quiera, pero a veces debe aceptarse, pues a pesar del gran número de ideas que nos legó Platón, la Naturaleza es tan injusta que a muchos hombres (y mujeres) no les ha tocado ninguna idea y, así, tienen que acudir a las ajenas para transmitir sus ideas, generalmente espurias si no concuerdan con las de uno, si es que también a uno le tocó alguna.

El Heraldito, “Eduardo Lizalde y el tigre”
 (“Aforismos, dichos, etc.”, *LDS* 174).

La metáfora del “robo” que se suele usar mucho al hablar de plagio, la encontramos también en Monterroso: “hay una irresistible propensión a pensar y escribir como alguien y a robarse sus ideas o estilo

[...] Todos los escritores son ladrones, unos más finos que otros. Naturalmente, los que no lo son son los escritores pobres” (VC 86). Considerar a todos los escritores como “ladrones” no es una acusación. Monterroso ve el robo como algo positivo: el que no roba ideas sigue siendo pobre. Aquí queda claro que el plagio es un tema muy ambiguo. Monterroso parte de la idea de que “no hay nada nuevo”, que “todo se ha dicho” y que sólo importa la forma, “cómo lo dice cada escritor” (citado en Anónimo 2001b: 2). En este sentido, el trabajo de cada escritor es por definición plagio, tanto de las ideas como del estilo. Es más, no plagiar, no imitar a los modelos, no tener referencias intertextuales, empobrece un texto. Al no condenar el plagio, Eduardo Torres en aquel aforismo, y Monterroso en aquella entrevista, se acercan a la idea de Borges de que en el universo de Tlön “no existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor que es intemporal y es anónimo” (“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones* 1989: 28). De la misma manera, Borges no menciona nunca la palabra “plagio” en “Pierre Menard, autor del Quijote”, aunque a primera vista es precisamente lo que hace Menard con el Quijote. Menard “no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo” sino que su ambición era que las páginas “coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes” (Borges, *Ficciones* 1989: 52). Menard tiene “el misterioso deber de reconstruir su obra espontánea” (*ibid.* 55).

El plagio no es un delito, entonces. Pero eso no significa que Monterroso pase por alto el tema. Al contrario, se divierte en buscar y descubrir casos de “plagio”, aun sin llamarlos así. Puedo indicar por lo menos dos ensayos y un fragmento breve, donde se obsesiona por aclarar casos de falsas atribuciones. Hasta cierto punto, se trata en los tres textos de meros juegos intertextuales, de misterios que requieren ser descifrados. Sin embargo, hay más. Aunque no usa el término de “plagio”, hay una clara intención de hacer justicia, de rectificar un error de atribución en la historia de la literatura. Parece que Monterroso asume el papel de “juez”, aunque no hay acusaciones previas ni declaraciones de culpabilidad al final, un juez no muy serio pues, pero bastante convencido de su caso. En “Lo fugitivo permanece

y dura” (PM 77-82), Monterroso afirma que este verso, que se atribuye a Quevedo, originalmente es de Janus Vitalis. Vuelvo en detalle sobre las complicaciones intertextuales de este verso en el capítulo “Movimiento e inmovilidad”, donde veremos que Monterroso tiene razón, pero aquí importa subrayar la actitud muy humilde de Monterroso al confesar “yo no soy hombre de fichas ni quién para meterme en estas honduras”, e insiste: “yo no soy erudito” (PM 82). El segundo ensayo revela un posible caso de “plagio” en Borges (por algo tenía que referirme primero a las versiones borgeanas sobre el concepto). En el ensayo “El otro Aleph”⁴⁹ (LV 93-114), Monterroso indica *La Araucana* de Alonso de Ercilla, publicada en 1569, como una fuente inadvertida de “El Aleph” de Borges. En el canto XXVII, el anciano mago Fitón presenta ante el poeta una esfera milagrosa que contiene simultáneamente cuanto ocurre en las más diferentes y opuestas regiones del mundo. Al final de su ensayo Monterroso se refiere a tres textos más donde aparece el aleph. Ya analicé este ensayo en el capítulo sobre el espacio, insistiendo en la gran importancia del aleph para la percepción del espacio en Monterroso, y volveré sobre el símbolo en otros capítulos. El tercer texto es un fragmento de *La letra e*, “El mentiroso” (LE 204). Allí Monterroso sospecha que los famosos versos, “Los muertos que vos matáis/ gozan de buena salud”, atribuidos siempre al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pertenecen de hecho a *Le menteur* de Pierre Corneille: “Le [*sic*] gens que vous tuez se portent assez bien” (LE 204). El título del fragmento “El mentiroso” no sólo refiere a la obra de Corneille, sino a cada autor que miente al robar versos de otros. Sin embargo, Monterroso no acusa a Zorrilla y prefiere dejar todo en la ambigüedad. El verso siempre ha sido atribuido al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, pero Monterroso duda de esta atribución, aunque no quiere verificarlo:

⁴⁹ El ensayo “El otro Aleph” es una adaptación ampliada de otro ensayo, “El aleph de Ercilla”, que fue publicado diez años antes en *Nuevo Texto Crítico* I. 2 (segundo semestre, 1988): 229-232.

[...] yo creo —no estoy muy seguro y no pienso verificarlo— que no están allí, o si lo están, fueron tomados de quien a su vez tomó tanto de nosotros (para no ir más lejos, de Juan Ruiz de Alarcón): Pierre Corneille, en *Le menteur*, acto cuarto, escena segunda, en boca de Cliton, el valet de Dorante (*LE* 204).

Monterroso seguramente tiene sus razones muy fundadas para no consultar la obra de Zorrilla. Como a mí nada me lo impide, la consulté, pero no pude localizar la cita, tal como sospechaba Monterroso. Su intuición pues parece ser correcta. A diferencia del texto de Zorrilla, que Monterroso se niega a consultar, sí consulta la obra de Corneille, y hasta nos da las referencias exactas que efectivamente son correctas (Corneille 1984: 59). Y hay más sorpresas: no sólo Zorrilla (u otro autor, en caso de que se trate de una falsa atribución) tomó prestado un verso, sino que se podría decir lo mismo de Corneille, y así se levanta la liebre... Monterroso insinúa que esto termina en una cadena absurda y que todos los autores serían, pues, “mentirosos”.

La prueba de que no es la intención de Monterroso acusar a nadie de plagio, ni a Quevedo, ni a Borges, ni a Zorrilla, se encuentra en la última frase de “El otro aleph”: “todo esto habría divertido la imaginación de nuestro *miglior fabbro*, Jorge Luis Borges” (*LV* 114). Lo mismo pasa respecto a Quevedo: el texto fue publicado como artículo de “homenaje a nuestro gran poeta” en el segundo centenario de su muerte en 1984 (*PM* 82). El caso de Zorrilla, en cambio, es distinto. Es muy raro encontrar en Monterroso un rechazo tan fuerte de una obra literaria como el que hace aquí. Llama al *Don Juan Tenorio* de Zorrilla “una de las obras más malas o de peor versificación que ha producido el genio español” (*LE* 204).⁵⁰ Esto explica probablemente por qué no quiere perder tiempo en

⁵⁰ En el fragmento “El elogio dudoso” de *La letra e*, aparece una vez más el dudoso nivel de calidad literaria de Zorrilla. Monterroso escribe: “Puedo imaginar entonces lo que Rubén Darío pensó y sintió cuando leyó en una carta de Juan Ramón Jiménez: “Pero usted no está triste; ya sabe que no pasa ni su obra ni su corazón. Usted —ya lo dije— es el mejor poeta que ha escrito en castellano desde la muerte de Zorrilla” (*LE* 132).

consultar esta obra en busca del famoso verso. En fin, si bien en los tres casos, Monterroso no habla de “plagio”, hay en cada texto un sentido de “hacer justicia” y lo dice explícitamente en “El otro aleph”, basándose en una cita del mismo Ercilla:

“¡Qué buena es la justicia y qué importante!” dice el poeta Ercilla en el verso recordado en mi novela por Eduardo Torres. Creo que a *hacérsela a él* estaban encaminadas la curiosidad de Ernesto Mejía Sánchez y la mía cuando intercambiábamos estas impresiones a raíz de mi lectura de pruebas de *La Araucana* (LV 111; el subrayado es mío).

Lo que para Monterroso es sólo diversión y juego cuando se trata de textos de otros escritores, o a lo mucho un sentido moral de “hacer justicia”, se convierte en verdadera sorpresa, susto y hasta incredulidad cuando están implicados sus propios textos. En el fragmento “Ser jurado” (LE 181-182) cuenta cómo B. (es decir, Bárbara Jacobs), siendo jurado de un concurso de cuentos, descubre estupefacta un cuento de Monterroso, quien describe aquel momento: “Y sí, ahí está, y viene a mostrármelo: un cuento mío, con otro título, con los nombres de los personajes cambiados, y con la palabra tequila usada sagazmente en lugar de la palabra whisky” (LE 181).⁵¹ La reacción de un escritor cualquiera que descubre un texto suyo plagiado, será probablemente de enojo. En cambio, lo que escribe Monterroso a continuación me parece muy típico de él: “En cuanto a mí, viéndolo me pareció como realmente escrito por otro”. Se puede entender esta impresión: Menard no es Cervantes. Pero aún más curiosa es la frase que sigue —escrita con humor, por humildad o porque Monterroso relativiza las cosas—: “de no haber sido descalificado, es probable que de cualquier manera no hubiera ganado” (*ibid.*). Se refiere a un incidente parecido

⁵¹ Por lo del whisky puede tratarse del cuento “Movimiento perpetuo” (MP 23-31) o también de “El informe Endymion” (MP 55-60).

en otro fragmento de la *Letra e*, “Problemas de la comunicación”, donde, ahora sí, usa la palabra “plagiar”:

Hasta ahora he sido incapaz de hacer de esto un verdadero diario (la parte publicable) [...] Demasiado temor [...] a hablar [...] de los niños que vienen a mi casa conducidos por sus padres a confesarse y a pedirme perdón porque en un concurso literario de su escuela ganaron el primer premio *plagiando* un cuento mío y desde entonces no han podido dormir y se han enfermado de culpa y arrepentimiento como si la cosa tuviera importancia (*LE* 91-92; el subrayado es mío).

El final de la frase nos da una clave: Monterroso define el caso como “plagio”, pero “no tiene importancia”. En el mismo fragmento de *La letra e*, “Ser jurado”, cuenta también cómo un jurado de un concurso estudiantil, del que él mismo formaba parte, premió un cuento. Un año después él descubrió con “satisfacción y vergüenza” que era de Mark Twain (*LE* 182). En relación con todo esto, concluye que un día, al escuchar a un joven escritor, simplemente “se dej[ó] llevar por el gusto de lo que el escritor decía, fuera suyo o de quien fuera” (*ibid.*). Significa que a final de cuentas ya no importa el autor, sino la obra, no importa el “quién” sino el “qué”. En la entrevista con el título significativo “Que el autor desaparezca”, al hablar de Eduardo Torres que, según la entrevistadora Peralta, es más verdadero que su creador, Monterroso contesta con orgullo que “uno debería ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio. Gulliver rebasa a Swift y Otelo a Shakespeare” (*VC* 93). La desaparición del autor me recuerda el concepto aún más radical de “la muerte del autor” en Barthes (1982: 61-69), aunque ahí no es por la dominación de los personajes, sino porque el lector reconoce en el texto sólo segmentos de otros textos. En ambos casos, se pone en cuestión la autoridad del autor. Volveré más en detalle sobre esta desaparición del autor, es decir, de la superación del yo, en el capítulo sobre la melancolía y el estoicismo.

Ahora, ¿podemos detectar en Monterroso casos de plagio? Según González Zenteno, quien se basa en la definición de Genette, se trata claramente de plagio en las siguientes frases de la fábula “La jirafa

que de pronto comprendió que todo es relativo” (González Zenteno 1997: 279):

A pesar de que las bajas eran cuantiosas por ambos lados, 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 (ON 45).

Uno se puede preguntar si realmente se trata de un caso de plagio. La misma González Zenteno explica que se trata de una inserción de frases del estilo de la novela histórica como de Victor Hugo y Lev Tolstói en un contexto de fábula, una “literatura menor” (González Zenteno 1997: 279). Me parece difícil hablar de plagio aquí, porque el autor nos da en *Viaje al centro de la fábula* las fuentes exactas, *La guerra y la paz* y *Los miserables*, y nos explica cuál era su problema: “cómo describir una batalla en media página usando las grandes frases de la novela histórica del siglo XIX” (VC 29). Su problema no es el plagio, porque quiere usar muy conscientemente aquellas frases y no le parece problemático en absoluto. Su problema es cómo describir una batalla como la de Waterloo en un espacio breve de media página. La inserción de estas frases tan exageradas, tan clichés, en un contexto de fábulas, es tan obvia que aquí no se cumple una condición importante de plagio, a saber: la falsedad, o para retomar el término exacto de Schneider, la deshonestidad (Schneider 1985: 31). Monterroso es muy honesto. La honestidad no sólo se deduce de las explicaciones de la entrevista en *Viaje al centro de la fábula*, sino en la misma fábula. El cuento de una jirafa en este contexto de una batalla al estilo de Hugo y Tolstói es tan absurdo, que estas frases llaman la atención. Monterroso no quiere atribúrselas. Claro que tiene aquí en mente a un lector muy familiarizado con estas novelas históricas, por lo que se trata más bien de una alusión muy velada, muy implícita. La frontera entre plagio y alusión es muy frágil: ¿Cuántas alusiones de *Lo demás es silencio* tendríamos que calificar de plagio entonces? Toda esta novela está construida alrededor de estas estrategias, y si

se interpreta como plagio, más vale entonces no verlo como “delito”, sino como “deleite”. Este es por lo menos el término que Stavans usa en su libro *La pluma y la máscara*, en un capítulo titulado “El arte de plagiar”: “Soy, pues, de la opinión que el plagio es un deleite. Divierte buscar qué proviene de dónde y desde cuándo” (Stavans 1993: 45), y no hay duda de que el Monterroso jugueteón habría estado muy de acuerdo y se habría divertido mucho con el siguiente comentario de Stavans:

Un universo tan obsesionado con la propiedad privada no tiene más remedio que avergonzarse del arte de plagiar. ¡Lástima! Imitar, copiar, repetir al prójimo, es de antaño para acá una de las actividades literarias más divertidas y acostumbradas, aunque su oficio se ejecute al margen o por debajo de la ley (*ibid.* 36-37).

Como conclusión, y siguiendo a Monterroso, podríamos hablar entonces de “plagio” desde el momento en que interviene algún aspecto jurídico, como los concursos literarios con jurados. Los reglamentos de concursos son muy claros: tal como lo comenta Monterroso en *La letra e*, en cuanto el jurado encuentre un caso de plagio, el participante queda simplemente descalificado. Dentro de lo jurídico parece ser importante la extensión del texto y lo literal. El segundo criterio parece ser que sólo en el caso de autores vivos, tiene sentido acusarlos de plagio. De los muertos (Quevedo, Zorrilla y Borges...) ya no tiene ningún sentido hablar de plagio: es una mera investigación de fuentes no mencionadas. Estas investigaciones se vuelven cada vez más fascinantes en un autor que también se obsesiona por citar a otros. Así que se manifiesta una especie de puesta en abismo. Dejando de lado a Zorrilla, que según vimos, quedó “descalificado”, los textos sobre Quevedo y Borges parecen contener una advertencia implícita: “¡Ojo! Yo, Augusto Monterroso, hago lo mismo que mis grandes modelos, Quevedo y Borges”. Todos los autores, y sobre todo los grandes, se repiten el uno al otro.

2.4 LA INTERTEXTUALIDAD RIZOMÁTICA

A pesar de la complejidad conceptual que provoca el término de la intertextualidad a lo largo de los años y en las diferentes escuelas, es posible distinguir dos polos, tal como lo hace Bengoechea:

Uno de los polos agruparía a aquellos intertextualistas cuyos análisis (políticos) se enmarcan necesariamente en las estructuras sociales en las que se producen los textos. En el otro polo, coexistirían intertextualistas diversos que tratan de poner en relación ciertos textos mediante análisis formales y temáticos abstraídos de la sociedad en la que los textos se originaron (Bengoechea 1997: 1).

Me sitúo más bien en el segundo polo, es decir, de los que estudian la afinidad de un texto con otro, aunque el estudio en su totalidad tiene en cuenta también las estructuras sociales. Uno de los temas centrales de esta investigación, el exilio, es por definición un tema de resonancias políticas y sociales. Si se considera la intertextualidad, en un primer nivel, como “el estudio de las relaciones entre los diferentes sistemas semióticos” tal como lo perciben Barthes o Kristeva (De Maeseneer 1993: 59), se tendrían que estudiar todas las referencias en un texto literario a pintores, músicos, políticos, etc. La presencia de éstos es considerable en la obra de Monterroso, pero como lo observa De Maeseneer, un análisis intertextual de este tipo implica arriesgarse sobre “un terreno muy resbaladizo”, porque “consistiría en analizar todos los tipos de códigos presentes en una obra literaria” (De Maeseneer 1992: 5). Incluso si se reduce este nivel amplio al “estudio de códigos de índole artística únicamente” (*ibid.*), sigue siendo un campo muy extenso. Si percibo la intertextualidad como un “diálogo entre textos literarios” (*ibid.*), es más viable la aplicación a Monterroso, aunque prefiero no limitarme a los textos estrictamente literarios. Entiendo la intertextualidad más bien como un diálogo entre textos (escritos), sin más, incluyendo de esta manera textos de índole filosófica, histórica, política, etc. Limitarse a textos literarios en sentido

estricto reduciría mucho el panorama intertextual de Monterroso. O, visto desde otra perspectiva, podría decir que estudio textos literarios en su sentido más amplio, incluyendo textos que tratan de filosofía, historia o política.

Textos filosóficos son para Monterroso lectura fundamental, como se observará en el capítulo sobre Heráclito y Zenón. No sólo los filósofos antiguos —Aristóteles, Sócrates, Platón...— sino también los contemporáneos ocupan un lugar importante en la obra de Monterroso: Kierkegaard, Schopenhauer, Marx, Wittgenstein, Russell, Sartre, entre otros. Esta pasión por la filosofía aparece claramente en un fragmento humorístico de *La letra e*, “Primeros encuentros”. Bryce Echenique describe su primer encuentro con Monterroso en un aeropuerto: “llegó con un enorme diccionario filosófico, uno de esos mamotretos imperdonablemente pesados”, y cuando ya se hicieron amigos, Bryce le dijo: “Me caíste muy pesado con ese libro tan gordo como pedante”. Monterroso le contestó: “Es la mejor receta para los viajes. Mejor que los somníferos. No bien lo abres te quedas dormido”. Después de este testimonio de Bryce, copiado por Monterroso en su diario, el autor añade, supongo que esta vez con seriedad: “Pero en realidad leo filosofía, en los aviones y en donde puedo, para tratar de mantenerme despierto” (*LE* 139).

El peso de obras históricas y políticas en Monterroso no es tan grande en comparación con la filosofía. Las remisiones a trabajos históricos tratan particularmente sobre la historia de América Latina, empezando desde Colón y los conquistadores. Referencias a cronistas como Bernal Díaz del Castillo y Bernardino de Sahagún son prueba de este interés. Si bien hay un fondo histórico muy marcado, muy en particular la historia de Guatemala, es difícil encontrar referencias explícitas a historiadores u obras históricas específicas. Si excepcionalmente aparecen, es más bien en un contexto de burla, como es el caso de *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* de Edward Gibbon, o de *Historia de Roma* de Tito Livio, que ambos figuran en la “Bibliografía” de *Lo demás es silencio*. Sobre esta bibliografía, Ruffinelli observa que se trata de una “alusión a las ‘bibliografías’ excesivamente abultadas con que algunos autores apoyan sus obras del género satirizado en *Lo demás*

es silencio” (LDS 202, nota 167). En cuanto a la política, no encontré referencias explícitas a documentos políticos. En cambio, son muy frecuentes las referencias a hombres políticos, en particular a los dictadores guatemaltecos y a los presidentes norteamericanos.

Mi propia perspectiva de la intertextualidad se inspira en una visión espacial, tal como lo sugerí ya en el capítulo sobre el espacio. Percibo las referencias intertextuales en Monterroso visualmente como una red de líneas que se cruzan y se conectan unas con otras, por lo que parece aplicarse muy bien el concepto de “intertextualidad rizomática” de Alfonso de Toro (1997: 22). De Toro no explica el uso específico aquí del calificativo “rizomático”, pero me parece un adjetivo bien escogido, porque expresa precisamente la manera como entiendo la intertextualidad: no como una relación lineal, directa y nítida, entre un texto y otro, sino como un concepto dinámico, en el que los movimientos intertextuales, entre múltiples textos, son más bien arbitrarios, caóticos, imprevisibles y ambiguos. Surge una verdadera polifonía, porque no sólo se trata de un diálogo entre Monterroso y otros autores, sino que Monterroso hace dialogar a otros autores entre ellos, incluso cuando éstos no se mencionan mutuamente: Quevedo con Janus Vitalis (*PM* 77), Raimundo Lulio con Rimbaud (*LE* 109), Borges con Ercilla (*LV* 93), Kafka con Gregor Mendel (*LV* 139). Las líneas se multiplican, porque Monterroso conecta a veces varios autores en una sola red, a partir de una cita, por ejemplo: “Et in Arcadia ego” lo lleva a tejer un hilo desde Virgilio, pasando por Poussin, Schiller, Turgueniev, Wilson, Nabokov, los arcades mexicanos, los diccionarios, y hasta por la solapa de su propia novela *Lo demás es silencio*, donde vuelve a aparecer misteriosamente la misma cita (*LE* 87). Hace lo mismo a partir de un solo tema, la vaca, por ejemplo: crea una nueva red con autores como Maiakovski, Leopoldo Alas (*Clarín*), Fedro y, una vez más, él mismo (*LV* 13). En el fondo, lo que hace Monterroso aquí es muy parecido a lo que se ha hecho siempre en la literatura comparada que, a diferencia de los estudios de la intertextualidad, se concentra más en temas.

Mi opción por el concepto de la “intertextualidad rizomática” enlaza muy bien con el problema de la temporalidad analizado por Plett (1991: 25). Dentro de las teorías de la intertextualidad, se adopta

o bien una perspectiva diacrónica, o bien una sincrónica. La perspectiva diacrónica es la del historiador de la literatura que se dedica a la tradicional búsqueda de las fuentes (Plett 1991: 25). La perspectiva sincrónica es la que aquí más me interesa, porque dentro de la sincrónica se supone que los textos existen simultáneamente en un mismo espacio que comparten, y en el que se combinan los unos con los otros:

An endless *ars combinatoria* takes place in what has been variously termed “musée imaginaire” (Malraux), “chambre d’échos” (Barthes), or “Bibliothèque générale” (Grivel). The locality designated by these metaphors —memory— may be conceived of as a personal or a collective one [...] A radically synchronic perspective establishes the artist as intertextualist, whether as a writer or a critic (*ibid.*).

Hasta ahora hemos visto que la palabra “intertextualista” se usa siempre con relación a los críticos. Aquí, Plett lo aplica al artista, y es exactamente la imagen que tengo de Monterroso: el “intertextualista” que se divierte combinando interminablemente textos y autores en aquel espacio literario. Además de las tres metáforas señaladas por Plett (el museo imaginario, el cuarto de los ecos y la biblioteca general), me atrevo a añadir otra, mucho más apropiada para Monterroso: “el jardín zoológico”. “Jardín”, por la imagen de Juan Villoro que percibe la obra de Monterroso como un “jardín razonado”, idea que desarrollé en el capítulo sobre el espacio, y “zoológico”, por razones muy evidentes: para Monterroso, los escritores son como animales. La mosca, el mono, la pulga, el zorro, y también el pájaro —basta ver el título de la obra *Pájaros de Hispanoamérica*—, representan, cada uno a su manera, al escritor. Dentro de este jardín zoológico, la mosca ocupa un lugar privilegiado por volar entre los diferentes autores y conectarlos en su vuelo. Formulo aquí la hipótesis de la mosca como símbolo por excelencia de la intertextualidad, una de las razones por la que le dedicaré un capítulo entero. Volviendo sobre las dos perspectivas, la diacrónica y la sincrónica, aclaro que por un lado, mi visión es diacrónica, porque

en muchos casos busco las fuentes de citas y alusiones, pero, por otro lado, adopto la misma perspectiva sincrónica del “intertextualista” Monterroso.

Quisiera detenerme aquí en un fenómeno estilístico típico de Monterroso, a saber, el comienzo *in medias res*, porque lo interpreto como una manera muy particular de reflejar aquella visión de la literatura como una red intertextual infinita. Es un recurso estilístico probado en Monterroso, en particular en algunos cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)*, “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida” y “El centenario” (OC 11, 31, 107). También el ensayo “Vivir en México” comienza *in medias res*: “Sí —contesté—; pero cuando en 1944 llegué a México por primera vez como exiliado político [...]” (LV 147). El autor da la impresión de que sólo estamos leyendo un fragmento de un texto más extenso, en este caso, sólo una voz de un diálogo. El ensayo no es sino una respuesta a una pregunta de un interlocutor imaginario, cuya formulación es difícil de reconstruir. Más que la pregunta, importa la respuesta. Con la entrada *in medias res*, se percibe algo de aquella visión del autor de la literatura como un continuo, un movimiento perpetuo, un solo texto sin principio ni fin. Cada texto es la continuación de otro. La literatura consiste en un constante diálogo entre autores. La visión de la literatura como una red intertextual se refleja sutilmente en esta figura estilística del comienzo *in medias res*.

En el análisis intertextual de los textos de Monterroso, la cita ocupa un lugar fundamental. Al igual que para el término de intertextualidad, existen muchas definiciones para la cita. Se puede definir la cita de manera general tal como lo hace Piégay-Gros: “Passage d’un texte répété de manière explicite et littérale dans un autre texte” (Piégay-Gros 1996: 179). Frente a este tipo de definiciones, varios críticos han elaborado definiciones mucho más precisas. Basándose en Claes, De Maeseneer entiende la cita como “una transformación intertextual de extensión limitada que consiste en una repetición mínima semántica y gráfica (eventualmente fónica) de un hipotexto en un hipertexto y que puede tener una función para quien la identifique” (De Maeseneer 1993: 61). Plett, por su parte, considera la cita no como “an organic part of the text” sino como “an *impropre*-segment replacing a

hypothetical *proprie-segment*”,⁵² y de ahí formula la siguiente definición provisional: “A quotation repeats a segment derived from a pre-text within a subsequent text,⁵³ where it replaces a *proprie-segment*” (Plett 1991: 9). Plett sitúa el estudio de la cita dentro del primer tipo de intertextualidad: la material, en la que distingue la gramática y la pragmática. Bajo el aspecto de la gramática, Plett estudia seis parámetros: la cantidad, la calidad, la distribución, la frecuencia, la interferencia, y los marcadores de citas. Es preciso subrayar aquí el concepto de “pseudocita” (Plett 1991: 12; “pseudo-quotation”). Por falta de definición en Plett, acudo a De Maeseneer cuya definición de “pseudocita” es muy apropiada: “fragmento textual que presenta las características de una cita, pero que no lo es” (De Maeseneer 1992: anexo). Como se verá más adelante, el análisis de los epígrafes llevará a la conclusión de que algunos son claramente “pseudocitas”. Para la pragmática de la cita, finalmente Plett distingue entre dos aspectos: el emisor como punto de partida, y el receptor como punto de partida.

La fascinación de Monterroso por citar a otros autores se manifiesta ya desde algunos títulos de obras y textos. El título de la novela *Lo demás es silencio* es una cita de Shakespeare y también los siguientes títulos son citas: “El Cerdo de la pira de Epicuro” (*ON* 71) es de Horacio, “Lo fugitivo permanece y dura” (*PM* 77) es de Quevedo (y de otros autores como veremos más adelante). Esta última cita es esencial para el estudio a nivel temático, ya que contiene la paradoja del movimiento y de la inmovilidad. Otras citas que son cruciales para el análisis son, por ejemplo: “Porque vivir no es necesario, pero sí navegar” (*LYV* 37) de Pompeyo, y “E pur si muove” (*LV* 17) de Galileo, ambas también para el capítulo sobre el movimiento perpetuo. Pienso

⁵² Basándome en la traducción de Galván, entiendo el “*proprie-segment*” como la parte orgánica del texto, y el “*improprie-segment*” como un ser extraño eliminable (Galván en Bengoechea Bartolomé 1997: 55).

⁵³ En vez de los términos “pre-text” y “subsequent text” de Plett, sigo usando los términos de hipertexto e hipertexto.

también en citas como “Salve cara parens, dulcis Guatemala, salve” (*LV* 76) de Landívar, y “Alumbra lumbre de alumbre” (*PM* 72) de Asturias para el capítulo sobre Guatemala. Interesante también es el hecho de que una misma cita vuelva a aparecer en diferentes textos, lo que intensifica aún más su función dentro de la obra de Monterroso. Uno de los ejemplos más claros es “Papé Satán, papé Satán Aleppo!” de Dante, citado hasta cuatro veces (*PM* 63, 72, *MP* 23, *LE* 99)⁵⁴, pero también llama la atención una cita como “Nulla dies sine linea”, atribuida al pintor Apeles y con la que Monterroso juega de manera muy original en dos ocasiones (*LDS* 165, *LE* 73).

Además de la cita, hay otros conceptos de los que es preciso definir de antemano cómo los interpreto. En primer lugar, me detengo en el concepto de alusión, que Piégay-Gros define de la siguiente manera: “l’allusion intertextuelle consiste à mettre en relation, de manière implicite, un texte avec un autre” (Piégay-Gros 1996: 179). Genette es algo más específico en su definición de la alusión: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette 1989: 10). Según Claes, la alusión sería una “transformación intertextual que consiste en una repetición, ni fónica ni gráfica, de un architexto [hipotexto] en un fenotexto [hipertexto]” y que “tiene que ser identificada por un lector o un grupo de lectores” (Claes 1988: 103; mi traducción). En Estébanez Calderón leemos que la alusión es una “figura retórica que consiste en designar una realidad por medio de otra que tiene relación con ella, a través de ciertas conexiones de sentido percibidas por el oyente o lector” (Estébanez Calderón 1999: 28). Un aspecto fundamental que estas definiciones tienen en común es el peso del lector: mucho más que en el caso de la cita, la percepción de una alusión depende de la capacidad de reconocimiento del lector. Como ejemplo de una alusión, puedo referir al texto “Heraclitana” (*LDS* 67), que será analizado en el

⁵⁴ A veces hay variación en la ortografía: “alepe” o “Aleppe”.

capítulo sobre el movimiento y la inmovilidad, y que es una alusión al famoso fragmento de Heráclito: “No es posible bañarse dos veces en el mismo río”.

En segundo lugar, dedicaré mucha atención al comentario. Este es el nivel que Genette llama metatextualidad, que “es por excelencia la relación crítica” (Genette 1989: 13). Sin embargo, prefiero no usar este concepto de “metatextualidad” por la confusión que ha creado entre algunos críticos. Se ha usado este término para referir a la autorreferencialidad de un texto literario (Sanz Cabrerizo 1995: 359), probablemente por analogía con términos como “metaliterario”, “metaficticio”, “metanarración”, “metahistoria”, que todos refieren a la idea de la autorreflexión, de la escritura que vuelve sobre sí misma. Así que hablaré simplemente de “comentario” o de “texto crítico”. En el caso de Monterroso estamos hablando entonces de una gran cantidad de textos, ensayos más precisamente, sobre autores. Vemos aquí explícitamente a un Monterroso lector, crítico, que deja de lado las alusiones, los juegos y las ambigüedades para dedicarse con cierta seriedad al “estudio” de un autor. Sin embargo, sería un error considerar estos textos como meras reseñas o artículos periodísticos (aunque muchos de estos textos aparecieron primero en periódicos y revistas) con el fin de reunir información sobre los autores estudiados, porque así los reduciría a fuentes secundarias. Mi objeto de estudio no son aquellos autores estudiados por Monterroso, sino los textos sobre éstos, que a su vez se convierten en textos primarios. En estos ensayos, Monterroso no tiene ninguna intención científica ni académica. Hay mucha subjetividad y selección, y varios están escritos con un objetivo de homenajear de alguna forma al autor estudiado. Son estos ensayos los que estudiaré precisamente en los capítulos sobre la literatura guatemalteca y mexicana. El que estos textos sobre autores tuvieran para Monterroso un valor muy especial, se deduce de la publicación de *Pájaros de Hispanoamérica*, una obra en la que juntó todos sus textos sobre autores hispanoamericanos, anteriormente publicados en otros libros. De alguna forma quería separar de sus obras anteriores esta actividad extraordinaria del comentario.

En tercer lugar, recorro al concepto de “intertextualidad genérica”, que entiendo, con Claes, como la “intertextualidad dentro de un género” (Claes 1988: 206; mi traducción), o más precisamente, como la intertextualidad que “define géneros” (*ibid.* 83; mi traducción). La “intertextualidad genérica” es de gran importancia, por ejemplo, en el caso de *La Oveja negra y demás fábulas*. La opción muy consciente, desde el título, de situarse dentro del género de la fábula, ha llevado a la crítica a estudiar estas fábulas de Monterroso como un diálogo con las fábulas de todos los tiempos. Genette habla en este contexto de un “contrato genérico” (1987: 148: nota 1; mi traducción) que el autor establece desde el título o desde un epígrafe, con los hipotextos del mismo género. La intertextualidad genérica se distingue entonces de lo que se puede llamar la intertextualidad específica, la que se refiere a textos específicos.

Luego, hablaré en el marco de este estudio de “referencias explícitas”, sólo cuando se menciona el nombre de un autor, el título de una obra, o el nombre de algún personaje (que suele ser siempre un personaje famoso). Todas las otras referencias, las considero como implícitas. Es decir que también las citas (aunque tengan marcadores explícitos) son implícitas si no van acompañadas del nombre del autor o de la obra. Se justifica esta distinción por razones prácticas. El estudio de las referencias implícitas (incluidas las citas sin nombre de autor o título) ampliaría enormemente el corpus, imposible de abarcar en un solo estudio.

El último concepto que requiere una explicación es el de “autorreferencia”, que entiendo literalmente como cada referencia del autor a sí mismo. Con este término me sitúo en el nivel de la “intra-intertextualidad”, definida por De Maeseneer como “intertextualidad respecto a las demás obras literarias de determinado escritor” (De Maeseneer 1992: anexo). La “autorreferencia” se revela particularmente importante en tres niveles. En primer lugar, en *Viaje al centro de la fábula*, que incluí en el corpus por las razones mencionadas en la introducción, el autor habla de su propia obra, ya que se trata de entrevistas. En segundo lugar, considero como “autorreferencia” la reseña, ingeniosamente redactada por Eduardo Torres, sobre *La Oveja negra y demás*

fábulas (LDS 150-154). Es una muestra genial de desdoblamiento total del autor. Finalmente, es sobre todo en los ensayos donde aparecen esporádicamente referencias a textos anteriores de Monterroso.

2.5 EL ÍNDICE ONOMÁSTICO

Como el presente libro está basado en una investigación hecha para la tesis doctoral (Van Hecke 2005b), hace falta aclarar que para ésta se elaboró un banco de datos de todas las referencias explícitas con el fin de tener una visión más sistemática, objetiva y total del universo caótico de autores y obras en Monterroso. Aquel “índice onomástico” de los once libros suma un total de 2652 referencias, y para un autor famoso por la brevedad, sorprende que se trata de 1167 personas. El índice puede servir como instrumento para un estudio minucioso de cada cita y alusión explícita, entendiendo la intertextualidad como “el estudio de las fuentes”. Sin embargo, desde el principio de la investigación he optado por un uso muy diferente de esta información organizada, debido al enfoque espacial que se reduce a México y a Guatemala.

Un primer aspecto interesante de estas listas es que me ha permitido calcular la frecuencia de cada persona mencionada, lo que puede ser un índice de la importancia de la persona para Monterroso, en particular de los autores. Hablar de frecuencias en la literatura es algo muy relativo. Sin embargo, la frecuencia de Cervantes es impresionante. Su aparición en 71 textos, sobre un total de 438 textos, es decir, más o menos en uno de cada seis textos, asombra. Se podría suponer casi que Cervantes es el fundamento de toda la obra de Monterroso. Luego, las frecuencias más altas explican que éstos son los autores a los que la crítica ha dedicado su atención al estudiar la obra de Monterroso y a los que referí en el *status quaestionis* al inicio de este capítulo: el estudio de Noguerol sobre Cervantes (1997), el de Castellanos sobre Joyce (1980) y el de González Zenteno sobre Kafka (1996). Curiosamente, no he encontrado ningún estudio intertextual que analice a fondo la

presencia de Borges en Monterroso, aunque muchos señalan una y otra vez la gran importancia del argentino para Monterroso en todos los niveles, por lo que constituiría un estudio de por sí. También queda mucho por estudiar en el campo de la intertextualidad monterrosiana con Shakespeare, Darío y Dante. Trato de llenar, aunque muy parcialmente, este vacío en los estudios intertextuales: Borges, Shakespeare, Darío y Dante aparecen en varios momentos del estudio sobre el desplazamiento en Monterroso. Por otra parte, si bien las frecuencias altas señalan la gran importancia de estos autores para Monterroso, esto no significa que autores con frecuencias bajas sean menos importantes. Al contrario, la prueba más clara es la de Heráclito y Zenón con, respectivamente, dos y tres referencias en toda la obra de Monterroso. Como se podrá observar en el capítulo dedicado a ambos filósofos, son fundamentales para Monterroso.

En el índice de las obras, se ve claramente la posición primordial del *Quijote*, del *Ulises*, y de la *Divina Comedia*. Llama la atención también la doble aparición de Kafka, que entra con dos obras: *El proceso* y *La metamorfosis*. Se confirma entonces la imagen de un autor que se rodeaba de los “clásicos” de la literatura universal, de las obras fundacionales de la literatura occidental. Sin embargo, destacan dos obras guatemaltecas: el *Popol Vuh* y la *Rusticatio mexicana*. Me parece muy importante este hecho. Curiosa también es la presencia del *Diccionario de la Real Academia*, una obra no literaria, pero se explica por el interés particular que Monterroso tenía por los diccionarios, que consulta a menudo para aclarar dudas en sus ensayos.

El índice onomástico puede dar respuestas a las siguientes preguntas: ¿A quiénes se refiere Monterroso? ¿Cuántas veces se refiere a ellos? ¿Dónde se refiere a ellos? ¿Cómo se refiere a ellos?, y sobre todo, la pregunta que más me interesa: ¿por qué Monterroso se refiere a otros autores? Si bien el “cómo” es fascinante porque da al lector el gusto y la satisfacción de descifrar y decodificar enigmas, adivinanzas y misterios intertextuales, me parece aún más apasionante descubrir el porqué, saber si es sólo un juego, si sólo es una cuestión de “influencias”, o si hay otras razones profundas por las que el autor acude constantemente a estrategias intertextuales.

Una de las ideas claves de la que partí inicialmente, es que cuando Monterroso habla de algo, recurre casi siempre a otros autores. Incluso si no habla abierta o directamente de un tema, también es por medio de otros autores que se revela sutilmente el tema en cuestión, y eso es particularmente notorio respecto al tema del exilio. Durante toda su vida, con excepción de los últimos años, y en particular del libro póstumo, *Literatura y vida*, casi no habló de su exilio, pero mi hipótesis es que se refiere implícitamente a su exilio, cuando evoca a autores como Ovidio, Pitágoras, Séneca, Dante, Du Bellay, Landívar, Nabokov, Sterne, Joyce, Darío, Gómez Carrillo, Neruda, Asturias, Cardoza y Aragón, Cortázar, Cardenal o Bryce Echenique. Son autores fundadores y, casualidad o no, sufrieron los avatares del destierro, forzado o voluntario. Esta constatación arroja nueva luz sobre el enfoque intertextual de su obra. Si existe una unión cósmica, ocasionada por el exilio, como dice Guillén (1995: 14), ésta genera aparentemente ciertas afinidades en sus visiones del mundo. Ya no se trata de una actitud frente al exilio, sino frente a la vida. El diálogo que entablan Monterroso y sus personajes con autores como Landívar, Cardoza y Aragón o Cardenal, por ejemplo, se refiere explícitamente al exilio. Pero las referencias a los otros autores no suelen aludir a sus exilios: así, por ejemplo, cuando hay remisiones a Ovidio, éstas provienen de *Metamorfosis* o de *Arte de amar*, no de *Tristia*, sus poemas del exilio. La destacada presencia de estos diecisiete autores en su obra permite buscar nexos entre sus respectivas obras y confrontar las diferentes actitudes reflejadas en los textos frente a una experiencia común.

Supongo que la lectura que hace Monterroso de estos autores puede ser su manera muy personal de asumir el dolor y el sufrimiento como exiliado. Es algo muy sutil, y en algunos casos difícil de comprobar, porque Monterroso lee a estos autores en primer lugar, porque considera sus obras como gran literatura a nivel estilístico, o porque le interesan ciertos temas muy específicos. Además, en el caso de América Latina, el siglo xx se caracteriza por estos movimientos, voluntarios o no, de autores hacia otros países latinoamericanos, EE.UU. y Europa. Si uno lee a cualquier autor latinoamericano, es muy probable que haya vivido un tiempo fuera de su país. Sin embargo, este hecho de que se

trata de autores marcados por algún desplazamiento, está siempre presente en Monterroso, es el fondo contra el que Monterroso lee a estos autores, conscientemente o no. Hace falta señalar también que de los diecisiete autores mencionados, cuatro son guatemaltecos, es decir, casi la cuarta parte. En un país marcado por la violencia y la dictadura, el exilio será el destino de muchos de sus escritores.

2. 6 UN CASO PARTICULAR DE CITA: EL EPÍGRAFE

Varios críticos han hablado esporádicamente de uno u otro epígrafe en Monterroso, pero hasta ahora no he encontrado ningún estudio sistemático sobre todos los epígrafes en Monterroso. Me parece interesante hacerlo, porque un análisis más detallado y en conjunto nos dice mucho sobre la manera en que Monterroso trabaja con los textos. Hay en Monterroso una gran atracción por el uso de epígrafes y, a excepción de *Obras completas*, *La letra e*⁵⁵ y *Literatura y vida*, cada uno de sus libros contiene un epígrafe, a veces dos al mismo tiempo (*Viaje al centro de la fábula* y *Los buscadores de oro*). Enseguida salta a la vista el manejo ambiguo, como se ha observado sobre todo respecto a los epígrafes de *La Oveja negra y demás fábulas* y de *Lo demás es silencio*. Genette, que sitúa el epígrafe en el nivel de la paratextualidad, da una definición muy general del concepto: “une citation placée en exergue, généralement en tête d’œuvre ou de partie d’œuvre” (Genette 1987: 134). La definición de Estébanez Calderón se aplica quizá mejor a Monterroso: “un texto breve que, en forma de cita, aparece al comienzo de un libro, de un capítulo o de una composición

⁵⁵ Si bien no hay un epígrafe en *La letra e*, es importante señalar que hay un “Prefacio” que empieza con una cita transformada de Manrique: “Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido” (LE 15). Volveré en detalle sobre esta cita en el capítulo sobre “Movimiento e inmovilidad”.

poética, y en el que se resume un pensamiento o se expone una máxima que anticipa la idea directriz o el espíritu y tono que anima la obra” (Estébanez Calderón 1999: 341). Sin embargo, esta definición no se aplica tan fácilmente a los epígrafes de las moscas en *Movimiento perpetuo*: sobre estas citas, que forman un segundo libro dentro del libro, volveré más en detalle en el capítulo sobre la mosca. Además, veremos que el epígrafe en Monterroso no sólo anticipa la idea principal del libro, tal como lo dice Estébanez Calderón, sino que también retoma el título. Incluso puede ser una repetición exacta del título, como en el caso de *Lo demás es silencio*. Así que las definiciones de la teoría literaria no satisfacen completamente si queremos aplicarlas a los epígrafes de Monterroso. En cambio, hay un texto de Julio Torri, sea fragmento, ensayo, o comentario..., titulado “Del epígrafe”, de su libro *De fusilamientos y otras narraciones*, que ayuda mucho a entender mejor el concepto de epígrafe en Monterroso. Si bien no se aplica perfectamente a todos los epígrafes de Monterroso, es un texto hermoso que hace ver el mecanismo profundo de un epígrafe. Como es un texto relativamente breve, me permito reproducirlo en su totalidad:

El epígrafe se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna; se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas. Es una liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas literarias oficiales, y deriva siempre de un impulso casi musical del alma. Tiene aire de familia con las alusiones más remotas, y su naturaleza es más tenue que la luz de las estrellas.

A veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino mera obra del capricho, relampagueo dionisiaco, misteriosa comunicación inmediata con la realidad.

El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado (Torri 1984: 12).

La visión de Torri, que también incluía muchos epígrafes en sus textos, no es teórica, sino más bien literaria. Lo que dice respecto a la relación con el texto, que no siempre es clara ni directa, se aplica a algunos epígrafes de Monterroso (en particular los de las moscas), pero no a

todos. También la interpretación del epígrafe como emoción se aplica sin duda a varios textos monterrosianos. En cambio, hay también una serie de epígrafes que no son “obra del capricho” en absoluto, sino que justamente están muy bien pensados y son claramente fruto de la razón. Lo que sin duda es muy apropiado en el caso de Monterroso, es la idea del epígrafe como una comunicación “misteriosa”, y la imagen del epígrafe como una vibración del tiempo pasado.

A fin de tener una visión en conjunto, establecí un cuadro sinóptico de todos los epígrafes preliminares añadiendo el género del hipotexto.⁵⁶ Añadí aquí el epígrafe de la *Antología del cuento triste*, publicada junto con Bárbara Jacobs, libro que sólo incluyo ocasionalmente en el análisis general, por la sencilla razón de que no contiene textos de Monterroso. También inserté el epígrafe de *Pájaros de Hispanoamérica*, cuyos ensayos fueron publicados todos en libros anteriores. Como se trata siempre de epígrafes muy breves, los incluí integralmente en el cuadro. Son once epígrafes en total, de nueve libros diferentes, ordenados cronológicamente.

El cuadro permite ver ya algunos aspectos interesantes. En primer lugar, la cantidad de puntos de interrogación indica que quedan aún muchos enigmas en cuanto a los hipotextos, que a pesar de mis investigaciones tenaces, no he sido capaz de solucionar. En segundo lugar, se observa una gran diversidad en los géneros de los hipotextos y el “contrato genérico” de los epígrafes, señalado por Genette (1987: 148: nota 1), no se cumple en la mayoría de los casos. Monterroso ha practicado muchos géneros, pero no los de sus epígrafes: no ha escrito ni teatro, ni poesía. Luego, considerados así en su totalidad, los epígrafes

⁵⁶ Señalo que se podría hacer el mismo análisis como el que haré aquí, de todos los epígrafes de textos y fragmentos particulares. Hay muchos en Monterroso, y hasta en su última obra, *Literatura y vida*, si bien no tiene un epígrafe preliminar, aparecen epígrafes. El segundo ensayo por ejemplo lleva un epígrafe curioso de Juan de Dios Peza en forma de diálogo: “—¿Vais a los cementerios? —Mucho, mucho” (LYV 13), y no ha de sorprender que Eduardo Torres tenga el honor de aparecer como “autor” de un epígrafe que introduce el ensayo “La literatura fantástica en México” (LYV 67).

OBRA	EPÍGRAFE	AUTOR	GÉNERO	
			LITERARIO	NO LITERARIO
ON	Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste	K'nyo Mobutu	Ensayo (?) Pseudocita	
MP	Quiero mudar de estilo y de razones	Lope de Vega	Poesía	
LDS	Lo demás es silencio	Shakespeare	Teatro	
VC	Question: "Do you?" Answer: "Very"	Bárbara Jacobs		Artículo de revista (?)
	Fábula: relación falsa, mentirosa, de pura invención, destituida de todo fundamento	<i>Diccionario de la Real Academia Española</i>		Diccionario
PM	Es preciso encontrar la palabra mágica para elevar el canto del mundo	Joseph Freiherr von Eichendorff	Poesía	
BO	... Si lo que he aprendido leyendo no lo comprendiera practicando	Cola di Rienzi	(?)	
	Me iré satisfecho de un mundo en que la acción no es la hermana del sueño	Charles Baudelaire	Poesía	
ACT	Verme morir entre memorias tristes	Garcilaso de la Vega	Poesía	
LV	Toda abundancia es estéril	Mallarmé (o Fréville)		"Conversación" (o ensayo)
PH	Y sus hermanos mayores se admiraban de ver tantos pájaros	<i>Popol Vuh</i>	Leyendas	

preliminares reflejan muy bien el panorama intertextual a nivel geográfico, de toda la obra de Monterroso: incluye literatura española, inglesa, alemana, italiana, francesa y maya. Otro elemento importante es que se trata en todos los casos de citas que no suelen encontrarse en diccionarios de citas, es decir, no son frasecitas. Es como si estuviéramos aquí frente a un diccionario de citas muy personalizado, a saber, uno propio de Monterroso. Finalmente llama la atención el epígrafe de Mallarmé, según Monterroso, sacado de una “conversación”, lo que complicará la búsqueda de la fuente, como de hecho es el caso para varias citas de Monterroso, cuyas fuentes son a veces difíciles de encontrar. De esta cita, al igual que la de Cola di Rienzi, no he encontrado hasta ahora las fuentes exactas. Tengo la sospecha de que se puede tratar quizá de “pseudocitas”. En todo caso, el primer epígrafe, el de Mobutu, es indudablemente una “pseudocita”. Veamos ahora más en detalle cada epígrafe.

En el caso de *La Oveja negra y demás fábulas*, el epígrafe engaña totalmente al lector: “Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste”. Aparece como autor de la cita: K’nyo Mobutu (ON 11). A primera vista se trata de uno de los fundamentos de la fábula que consiste en describir animales para criticar características de los hombres. Los hombres son comparados con los animales. Sin embargo, el doble sentido del epígrafe se revela en toda su crueldad cuando se lee en el “Índice onomástico” (tan cuidadosamente preparado por el propio Monterroso para dar un toque científico y ensayístico a sus fábulas) que aquel K’nyo Mobutu (en realidad un autor inexistente) es “antropófago”. Leer este libro entonces es peligroso. Aquí es donde mejor se aplica el comentario de Gabriel García Márquez, y aunque ha sido citado innumerables veces en los textos críticos, vale la pena repetirlo: “Este libro hay que leerlo manos arriba: su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad” (García Márquez en Campos 1988, epígrafe: 7). Sin embargo, el juego alrededor de esta cita no termina en el “Índice onomástico”, porque en *Viaje al centro de la fábula* aclara la “verdadera” identidad de Mobutu. A mi parecer, esta revelación sólo tiene un objetivo: engañar y desorientar totalmente a la entrevistadora García Flores y a los lectores:

Mobutu es un autor africano del siglo pasado que ejerció la antropofagia hasta los veintiocho años. Posteriormente se volvió vegetariano y vivió dos años más radicado en Londres, en donde escribió su hoy clásica *Nueva fisiología del gusto*, en la que siguiendo más o menos la onda de Brillat-Savarin expone, sin el tono dogmático de este último, sus experiencias y gustos culinarios. Puede pedirse en la Editorial Endymion, Saint Louis, Missouri, U.S.A (Dlrs. 6.80) (VC 36).

Si los primeros datos, aunque extraños, son todavía más o menos creíbles, en cuanto Monterroso menciona el libro de Mobutu, una supuesta nueva versión de la *Fisiología del gusto* de Brillat-Savarin, el lector empieza a sospechar, y cuando el autor termina diciendo que el libro se consigue en la editorial Endymion, de la que ya sabemos que no existe, podemos estar seguros de haber caído en una trampa monterrosiana, llena de absurdos e imposibilidades. Ahora, intertextualmente hablando, significa que el verdadero hipotexto con el que dialoga Monterroso no es el del inexistente Mobutu, sino del “dogmático” Brillat-Savarin.⁵⁷ Si el epígrafe de Mobutu hasta ahora ha sido interpretado como introducción apropiada para anunciar el género de la fábula, estamos entrando ahora en otro campo temático; a saber, el de la comida, y más específicamente, el de la antropofagia, y ambos conceptos, en particular el último, han sido usados por ciertos críticos como metáforas de la intertextualidad: “imitar es una cuestión de digerir”, dice Claes, es alimentarse con otros, el autor es como una araña que atrapa y devora a sus víctimas (Claes 1988: 36; mi traducción). De Maeseneer, en un estudio “culinario-intertextual” sobre Carpentier, habla en este sentido de un “Carpentier devorador” (De Maeseneer 2003: 209). No es Mobutu el antropófago, sino Monterroso, y esta afirmación no sólo vale para *La Oveja negra*, sino para toda la obra de Monterroso.

“Quiero mudar de estilo y de razones”, el epígrafe que introduce *Movimiento perpetuo* (MP 16), lleva como autor a Lope de Vega. El verso

⁵⁷ Dentro de esta misma lógica, se podría formular la hipótesis de que la frase es una cita de *Fisiología del gusto* de Brillat-Savarin, pero hasta ahora no la he encontrado allí. Más bien sigo pensando que se trata de una creación de Monterroso, una “pseudocita”.

pertenece a una “Canción” publicada por primera vez en *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, y luego en *Rimas de Tomé de Burguillos* (Vega, *Obras poéticas*, 1983: 1429). La cita expresa perfectamente el deseo de Monterroso de no repetirse a nivel estilístico y genérico: ni en este libro *Movimiento perpetuo*, que es una mezcla de géneros (cuento, ensayo, fragmento...), ni en su obra en general, en la que cambia de género de un libro a otro: cuento, fábula, ensayo, diario, novela, y autobiografía. En “mudar de razones” vemos un reflejo de una idea fundamental en la obra de Monterroso, el tema central del análisis: el movimiento, la inestabilidad, el rechazo de establecerse, la constante inquietud de hacer algo nuevo y diferente. En esto, el verbo “mudar” es significativo: el constante mudarse de casa, desde su infancia hasta en sus exilios, va paralelo con un deseo de “mudar” a nivel literario, es decir, de no quedarse nunca en el mismo lugar. Hay una contigüidad temática muy evidente entre el título de la obra y el epígrafe. Eso será el caso para casi cada epígrafe preeliminar en Monterroso.

En el epígrafe de *Lo demás es silencio*, la trampa es aún mayor que en *La Oveja negra y demás fábulas*. Se trata de una repetición del título: “Lo demás es silencio”. La identidad de título y epígrafe ya es algo raro, pero se entiende, porque el título de la novela es una cita. El engaño se sitúa otra vez en la referencia bibliográfica de la cita: “Shakespeare, *La tempestad*”. La cita es de Shakespeare, pero no viene de *La tempestad*, sino de *Hamlet*. En el último capítulo de la novela, “Punto final”, Eduardo Torres alude a la confusión de los protagonistas de las dos obras de Shakespeare: “Pero sueño o no, Próspero y Hamlet de la mano en el epígrafe de estas páginas, epígrafe llamado sin duda a confundir, y no por mi cuenta [...]” (LDS 198). En *Viaje al centro de la fábula* el autor admite que puso “a prueba los conocimientos del lector” y continúa:

Pero desde que el libro se publicó por primera vez hasta hoy, veo que también puse a prueba los [conocimientos] de los críticos, que pasan por esa y otras cosas con la inocencia de quien camina sobre las aguas. Algunos se han referido al título como que sí, como que se trata de algo tomado de *La tempestad*. Sospechando que eso podía suceder, al final el propio Eduardo Torres hace alusión a esa broma y habla de un encuentro de Próspero y Hamlet. Pero ni así (VC 101).

Así que no podemos hablar de un engaño sino, en términos de Monterroso, de una simple “broma”. Curiosamente, el autor ha sentido la necesidad de guiar al lector por los vericuetos de las alusiones ambiguas. En cuanto a la relación temática entre el epígrafe y la obra, la explica muy bien el mismo Torres en la última página del libro: “al fin y al cabo, más tarde o más temprano, todo irá a dar al bote de la basura” (*LDS* 198). Esta frase coincide con la primera frase del “Prefacio” de *La letra e*, que es una cita: “Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido” (*LE* 15).

En *Viaje al centro de la fábula*, el autor nos confronta con un epígrafe bastante enigmático:

Question: “Do you?”

Answer: “Very.”

Bárbara Jacobs, en *Endymion*, Saint Louis, Missouri, nov.-dic., 1970 (*VC* 15).

A nivel formal, este epígrafe consiste en una pregunta y una respuesta, por lo que constituye una introducción muy adecuada a un libro de entrevistas. El epígrafe anuncia implícitamente el formato del libro y es entonces una reflexión sobre el género de la entrevista. Las interpretaciones posibles de la cita son innumerables, ya que se trata de dos frases incompletas de un diálogo. Al igual que “El dinosaurio”, analizado en el capítulo sobre el espacio, se trata aquí de la creación literaria: el lector tiene que llenar los huecos. Sabemos que *Endymion* es una revista ficticia. Tampoco existe una editorial *Endymion* tal como quiere hacernos creer Monterroso en una entrevista con García Flores (*VC* 36). Aparece explícitamente el nombre de Bárbara Jacobs (y no “B” como en *La letra e*). Monterroso presenta aquí a Jacobs como escritora o crítica, al añadir en detalle lugar y fecha de publicación. Sabemos que Jacobs es efectivamente escritora, pero también sabemos que ha sido la compañera y esposa de Monterroso durante más de treinta años. Entre miles de interpretaciones posibles, me atrevo entonces a formular sólo una, de carácter romántico. Podemos interpretar el texto como un diálogo

entre enamorados y completar las frases con las palabras evidentes: “Do you *love me?*” “*Very much*”. Se trataría en este caso de las dos frases más intercambiadas en la historia de la humanidad, uno de los diálogos más repetidos, no sólo de una pareja a otra, sino dentro de una misma pareja: la “frase-cita” por excelencia. Esta hipótesis de los enamorados se ve confirmada por los dos autorretratos en *Esa fauna*, dedicados a Bárbara y que también llevan una fecha situada a principios de los setenta, época en que ambos se conocieron. Al margen de los autorretratos leemos: “A Bar-bar-a, estos retra-Titos, 6/7/73 T” (EF 25). La cita ambigua de Bárbara Jacobs no es el único epígrafe preliminar de *Viaje al centro de la fábula*. En la siguiente página hay aún otro:

Fábula: relación falsa, mentirosa, de pura invención, destituida de todo fundamento.

Diccionario de la Real Academia Española. Art. Fábula, 2 (VC 16).

Es muy significativo que Monterroso adopte este significado y no otro que también se encuentra en el *DRAE*: “Composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral”. Una explicación puede encontrarse en el hecho de que las fábulas de Monterroso no tienen una moraleja y que el único objetivo de Monterroso es crear fábulas “mentirosas” y de “pura invención”. El juego entre verdad y mentira es además uno de los tópicos más atractivos en Monterroso. No sólo se trata del doble sentido a nivel del discurso, una habilidad en el habla cotidiana por la que los mexicanos en particular tienen fama —Paz se refiere a este tipo de mentira en *El laberinto de la soledad* (1991: 46-47)— sino que se trata a menudo de información rotundamente falsa (véanse los epígrafes de *La Oveja negra* y de *Lo demás es silencio*) en tal grado que, jugando con las palabras, se podría hablar de un “Monterroso mentiroso”. La opción por la mentira no es sólo por razones de juego, sino que hay en esto una causa

más profunda: la búsqueda de la *verdad*, única y absoluta, está puesta en entredicho. No existe la *verdad*. Se refleja aquí el escepticismo de un autor que toma el camino de la duda y de la inseguridad.

En *La palabra mágica*, una vez más se destaca la relación entre el título de la obra y el epígrafe: “Es preciso encontrar la palabra mágica para elevar el canto del mundo”. Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857) (*PM* 5). Como en el caso de *Lo demás es silencio*, parece que el autor insiste en aclarar que el título de su obra es una cita y que quiere dar a conocer la fuente de su título. Se trata de los dos últimos versos de un poema de sólo cuatro versos, “Wünschelrute”, del poemario *Sängerleben* (Eichendorff 1966: 103):

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

El poeta resucita las cosas, las hace hablar y saca de ellas las canciones dormidas. Sólo así el mundo puede tener vida. La importancia de esta “palabra mágica” para Monterroso, no hay que buscarla en el llamado “realismo mágico”, porque Monterroso no forma parte de aquella corriente literaria. Pero eso no significa que el concepto de “magia” sea secundario en su obra. Al contrario: prefiere esta palabra a las de “azar” o “coincidencia”, por ser más rica (“Galileo”, *LE* 33). Monterroso tiene una obsesión por descifrar y entender todo lo que no puede explicarse, aunque siempre llega a un momento límite en que ya no se atreve a tocar lo mágico. Es cuando se da cuenta de que lo mágico es precisamente lo que no requiere explicaciones. Un ejemplo lo encontramos al final del ensayo “Los juegos eruditos”:

¿Y ahora qué hago? ¿Caeré en la tentación de explicar aún más lo que siempre hubiera podido pasar sin explicación, como las galeras cervantinas del Capítulo VI y el Papé Satán Aleppe dantesco del Canto VII?

No; prefiero no hacerlo: ya no sería juego (*PM* 67).

Magia es juego, y es la base de lo que es la literatura: siempre queda algo inexplicable, algo intocable. Esto en cuanto a la magia. Ahora, ¿cuál es “la palabra mágica”? Citas como precisamente el grito de Plutón en Dante, “Papé Satán Aleppe” (*MP 23, PM 63, PM 67, PM 72, LE 99*) o el “Alumbra lumbre de alumbre [...]” de Asturias, ejercen una fascinación especial sobre el autor. Sobre la segunda cita dice Monterroso que es “la forma de expresión de un submundo que pugna por hacerse oír, no por hacerse entender” (*PM 72*). La idea de la palabra mágica volverá a aparecer en lo que llama las “frases mosca”: “En el principio fue la mosca”, es decir, “la palabra”. Esta búsqueda de la primera palabra, la palabra original, la palabra mágica, también se percibe claramente en las referencias al *Popol Vuh* (véase el capítulo sobre la literatura guatemalteca).

Las dos citas de *Los buscadores de oro* evocan la misma dicotomía: lectura/práctica, imaginación/acción, literatura/mundo real, ficción/historia:

...Si lo que he aprendido leyendo no lo comprendiera practicando.

COLA DI RIENZI

Me iré satisfecho
de un mundo en que la acción
no es la hermana del sueño.

CH. BAUDELAIRE (*BO 5*).

No he podido dar con el hipotexto de Cola di Rienzi.⁵⁸ En cambio, el de Baudelaire sí lo he encontrado. Estos versos vienen de la última

⁵⁸ Todas las pistas que seguí se quedaron en nada. Puesto que Cola di Rienzi no ha publicado ningún texto, consulté varias obras que relatan su vida: *La vita di Cola di Rienzo* de Gabriele d’Annunzio; *La vita di Cola di Rienzo* de Alberto Ghisalberti; *Cola di Rienzo: la fantastica vita e l’orribile morte del tribuno del popolo romano* de Francesco Mazzei; *Rienzi, the last of the Roman tribunes* de Edward George Bulwer Lytton. Como Monterroso escribe Rienzi, con *i* al final, sospecho que se refiere a la ópera de Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, basándome en *Los buscadores de oro* donde Monterroso relata su pasión por la ópera (aunque no menciona allí a Wagner, sino a Puccini y otros). Leí todo el libreto

estrofa del poema “Le Reniement de Saint Pierre” del poemario *Révolte* (Baudelaire 1972: 145):

Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D’un monde où l’action n’est pas la soeur du rêve;
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive!
Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!

Sabemos que la dicotomía literatura/realidad es fundamental y problemática para cada autor, por lo que es el tema central de muchos estudios literarios. La idea de que el mundo de la imaginación, de los libros, tiene más peso, es más importante y seductor que el mundo real, es una idea básica a través de toda la obra de Monterroso, pero se explicita quizá más en *Los buscadores de oro*, donde se trata precisamente de la iniciación en ambos mundos. Hasta en los momentos más difíciles de la vida, no hay duda sobre la predominancia del arte y de la literatura: “la pobreza, la enfermedad y el fracaso y hasta la muerte podían ser soportables y aun bellos si uno se mantenía fiel al amor, a la amistad y, naturalmente, sobre todas las cosas, al arte” (BO 92).

“Verme morir entre memorias tristes”, de Garcilaso de la Vega, en *Antología del cuento triste* (ACT 11), es otro de los epígrafes que contiene una palabra idéntica al título, en este caso: “triste”. Aparece aquí el reverso de una de las características principales de la obra de Monterroso, el humor. El verso viene del “Soneto X” de Garcilaso de la Vega, de la última estrofa: “Si no, sospecharé que me pusistes/ en tantos bienes porque deseastes/ verme morir entre memorias tristes” (Vega 1995: 25). El “Soneto X”, cuyo inicio reza “¡Oh dulces prendas por mi mal halladas”, es una lamentación que ha sido inspirada, según la crítica, por la muerte de su amada, Isabel

en traducción española, en particular las partes que le tocan a Rienzi, pero desgraciadamente no he encontrado la frase. De todos modos, es muy curioso que Monterroso cite a un personaje tan ambiguo por su política (ha sido usado como símbolo para el nacionalismo italiano en el siglo xx), pero supongo que el interés se sitúa a nivel literario: por su vida extraordinaria Rienzi ha inspirado a muchos autores y hasta a músicos como Wagner.

Freyre (*ibid.*). La muerte es entonces la causa principal de la tristeza, que a su vez provoca la muerte del poeta, sugerida en el último verso. El poema es dominado por un aire de abatimiento y hasta los recuerdos, en el momento de morir, son tristes. Ya no queda ni el mínimo espacio para un recuerdo alegre. Este último verso del poema marca bien la tónica de toda la antología de Monterroso y Jacobs, y aunque consiste en una frase incompleta, sus palabras contienen una fuerte carga temática: “morir”, “memorias” y “tristes”. Hasta la primera palabra “verme” es muy significativa porque indica una introspección del yo: la visión de su propia muerte.

El epígrafe de *La vaca* es indudablemente uno de los que más caracterizan la obra de Monterroso: “*Toda abundancia es estéril.* Mallarmé (en una conversación)” (LV 9). Ya discutí el tema de la brevedad desde una perspectiva espacial. Ahora me acerco a la brevedad monterrosiana desde un enfoque intertextual. El porqué de la brevedad de la obra de Monterroso sigue siendo una de las grandes incógnitas para los críticos. Ha sido una de las preguntas más frecuentes en entrevistas al autor, si no la más frecuente. Hasta se han dedicado entrevistas enteras al tema: “On Brevity: A Conversation with Augusto Monterroso” (Stavans 1996). La prueba de que la brevedad monterrosiana es un tema problemático e incluso contradictorio para algunos escritores, la leemos en una entrevista con Roberto Bolaño, quien confiesa: “Nunca he entendido, por otra parte, esa admiración que Monterroso profesa por los autores silenciosos, por los escritores que dejan de escribir. En cualquier caso, yo no tiendo hacia el silencio. Ahora estoy trabajando en una novela que tendrá más de mil páginas” (Bolaño en Chiappe 2002: 3).⁵⁹ Así que el

⁵⁹ Además de la incomprensión de la brevedad de Monterroso, Bolaño expresa también su desacuerdo con el autor guatemalteco: “Yo creo en la novela total, Monterroso probablemente, como Borges, no cree en la novela” (Bolaño en Chiappe 2002: 3). Respecto a este comentario, es preciso aclarar que Monterroso, a diferencia de Borges, ha escrito una novela, que, irónicamente, se llama *Lo demás es silencio*. Ahora bien, esta doble diferencia con Monterroso no significa en absoluto que Bolaño no apreciara a Monterroso. Al contrario. En la publicación póstuma, *Entre paréntesis*, el autor chileno expresa en varios momentos su admiración por Monterroso, a quien considera, junto con Miguel Ángel Asturias y Rodrigo Rey Rosa como uno de los “tres escritores enormes salidos

autor ha tenido que explicar y justificar muchas veces la brevedad de su obra y de sus textos, sus silencios. No ha de sorprender que se apoye en otros autores para justificarse: en entrevistas refería varias veces al consejo de Horacio, según quien hay que guardar un libro por lo menos nueve años antes de difundirlo (Lucas 2001: 3; A. Vargas 2002: 1). También se ha basado en Julio César, quien “inventó el telégrafo 2000 años antes que Morse con su mensaje: ‘Vine, vi, vencí’ [...] En realidad, las dos primeras palabras sobran; pero César conocía su oficio de escritor y no prescindió de ellas en honor del ritmo y la elegancia de la frase” (VC 68). El tercer autor que le viene de perlas a Monterroso para defender la brevedad, es Heráclito. En el aforismo titulado “Fragmentos (1)”, Eduardo Torres califica a Heráclito como el “autor antiguo que escribió los mejores fragmentos”. Lo genial se encuentra en la última frase del texto: “Algunos le salieron tan pequeños que se han perdido” (LDS 166).

En el epígrafe de *La vaca* parece que busca apoyo en Mallarmé, y la frase proviene, según Monterroso, de una “conversación”. La cita “Toda abundancia es estéril” probablemente no ha sido escrita ni siquiera dicha por Mallarmé. En cambio, la frase “toute abondance est stérile”, se encuentra en un libro de Anne François Joachim Fréville, *Vie des enfants célèbres* (Fréville 1820: 187). Suponiendo que Monterroso sabía que no era de Mallarmé, la atribución de esta cita se vuelve muy irónica, tomando en cuenta el carácter de la obra de Fréville y la gran distancia estética y temática entre la poesía de Mallarmé y el libro de Fréville, que dejó pocas huellas en la historia de la literatura. Lo que también es posible es que se trate de una interpretación monterrosiana de la siguiente cita de Mallarmé, en una carta a Cazalis, fechada el 25

de un país pequeño y desventurado” (Bolaño 2004: 141). Además, lo incluye como modelo, al lado de Rulfo, en sus “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” (*ibid.* 324), que, en el fondo, se puede considerar como un homenaje al “Decálogo del escritor” de Monterroso (LDS 136-138), que también cuenta con doce mandamientos. Se trata del texto publicado anteriormente como “Números” en *Quimera* (166, febrero 1998: 66). Por su parte, Enrique Vila-Matas, gran admirador de Monterroso, dedica toda su *Bartleby & Co* (Anagrama 2002) a los escritores “del no”, o sea, que optaron por el silencio del no escribir.

de abril de 1864: “Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu’on écrit. Pas d’introduction, pas de finale” (Mallarmé 1953: 42). Monterroso ha seguido este consejo al pie de la letra para su “novela” “El dinosaurio”:

[...] agarré unas tijeras y goma y conformé mi libro, con algunos de los cuentos que había escrito en los últimos años, entre ellos mi novela “El dinosaurio”, que logré pasar por cuento, y que por sus dimensiones y por su carácter festivo ha contribuido a hacerme la falsa imagen de que sólo escribo cosas breves y además humorísticas (Monterroso: “Historia de mi primer libro” en *El Correo del Libro* II, 25. 15 dic., 1980, citado por Corral 1985: 88-89).

Esta brevedad, Bolaño no la puede entender ni aceptar, probablemente porque la vea como una cuestión de “cantidad” y no de “calidad”: las mil páginas de su novela le ganan efectivamente a cualquier librito de Monterroso, que nunca pasa de 300 páginas (el más largo probablemente sería *La letra e* con 285 páginas en la edición de Alfaguara). El problema no está ahí. Las causas de los silencios de Monterroso son mucho más profundas. Con ocasión de la muerte de Monterroso, Reyes-Heroles se refirió en un artículo de homenaje a la brevedad legendaria del autor. Su interpretación me parece muy acertada:

La brevedad no era un propósito de artificio literario. La intención primigenia según la entendí era otra: la precisión, la justeza en el uso de la palabra. “Toda abundancia es estéril”, expresión de Mallarmé, fue la piedra de toque de uno de sus textos más recientes. Decir más con menos, evitar los desvíos, respetar el tiempo y la inteligencia del lector. El ruido que llena los oídos y las páginas aleja a los seres humanos en plena presencia. La brevedad es entonces resultado, puerto de arribo y no consigna (Reyes-Heroles 2003: 1).

El último epígrafe es el de *Pájaros de Hispanoamérica*: “Y sus hermanos mayores se admiraban de ver tantos pájaros” *Popol Vuh*, II, v. (PH 7). Una vez más, hay repetición de una palabra del título en el epígrafe: “pájaro”, pero este epígrafe se distingue de los anteriores

por dos razones. En primer lugar, después de haber recorrido todas las literaturas europeas en los otros epígrafes, regresa finalmente a lo propio, a lo latinoamericano, aunque no a lo contemporáneo, sino a lo precolombino. En segundo lugar, es el único epígrafe que contiene una metáfora, y el autor la desarrolla en el prólogo aunque termina diciendo: “En alguna ocasión⁶⁰ declararé odiar las metáforas, y ésta, sin sentirlo, se me volvió ya demasiado larga” (*PH* 11). Es más, también en el “Índice” se percibe el efecto de la metáfora: el autor del último texto es “Augusto Monterroso, ornitólogo”. Es muy obvio entonces el significado metafórico de los pájaros, que son los escritores, pero menos evidente es la identidad de los “hermanos mayores”. Al consultar el contexto del hipotexto (*Popol Vuh* 1990: 51), vemos que los pájaros ahí no tienen una connotación metafórica, sino referencial: se refiere a una bandada de pájaros que cantan en un árbol. En cambio, lo revelador de este capítulo del *Popol Vuh* concierne a la representación de los hermanos mayores, que son transformados en monos, como castigo por haber discriminado a los hermanos menores. El texto aclara que éstos pudieron hacerlo “sólo por arte de magia” (*ibid.*). La metamorfosis es uno de los temas obsesivos de Monterroso y lo estudiaré en detalle en los capítulos “Movimiento e inmovilidad” y “La mosca”. El “arte de magia” es lo que indudablemente le habrá llamado la atención a Monterroso al leer este texto. Además, es importante señalar que se trata de una transformación en monos: el mono es, junto con la mosca, uno de los animales favoritos de Monterroso, sobre todo porque es siempre un mono escritor: “El Mono que quiso ser escritor satírico” (*ON* 15), “El sabio que tomó el poder” (*ON* 27), “El Mono piensa en ese tema (*ON* 77), “Dejar de ser mono” (*MP* 97). Los hermanos mayores por su parte también eran muy sabios: antes de su transformación eran “flautistas, cantores, pintores y talladores” (*Popol Vuh*, 1990: 49), es decir, artistas. La analogía entre el epígrafe y el fundamento del libro *Pájaros de*

⁶⁰ En *Viaje al centro de la fábula* efectivamente dice: “Huyo de las metáforas” (*VC* 71).

Hispanoamérica entonces es clara: Monterroso es uno de los “hermanos mayores”, transformado en su querido animal, el mono escritor, que admira, observa, lee y escribe sobre sus escritores preferidos, aquellos “pájaros” exóticos de las selvas hispanoamericanas.

Puedo concluir que todos estos epígrafes son muy significativos, no sólo respecto al libro que introducen, sino en el conjunto de toda la obra de Monterroso, porque se refieren a las características básicas de toda su poética: el juego entre verdad y mentira (*ON*, *LDS*, *VC* segundo epígrafe), la no-repetición (*MP*), la creación literaria que requiere a su vez la creatividad del lector (*VC* primer epígrafe), la búsqueda de la primera palabra o la palabra mágica (*PM*), la oposición entre imaginación y acción (*BO*), la brevedad (*LV*), la tristeza que se esconde detrás del humor (*ACT*), la literatura de otros autores como tema principal de sus obras (*PH*). A excepción del epígrafe de *Antología del cuento triste*, que establece una relación temática con el contenido principal de todo el libro, en todos los otros casos, la esencia del epígrafe consiste en una reflexión metaliteraria explícita. Con el epígrafe, Monterroso manifiesta su visión sobre la literatura. Dicho en otras palabras, los epígrafes delatan la poética de Monterroso. Esta interpretación puede dar una respuesta a la pregunta quién asume el epígrafe en los libros de Monterroso. Parece que en cada uno de estos once casos, es la voz del autor, y no la voz de algún narrador implícito o explícito, ni la voz de algún personaje de los textos que siguen, sean cuentos, ensayos, fábulas, fragmentos, etc. La única excepción quizá sería el epígrafe de *Lo demás es silencio*, que, como lo sugerí arriba, se podría atribuir al protagonista Eduardo Torres, pero, como bien se sabe, este alter ego del autor es un personaje tan ambiguo que siempre termina confundándose con su creador. Finalmente, en cuanto a los epígrafes “dudosos”, las “pseudocitas”, los atribuyo simplemente a la intención autorial: nadie más que el autor conoce sus razones profundas.

3. EL RECUERDO DE GUATEMALA

Salve cara parens, dulcis Guatemala, salve.

RAFAEL LANDÍVAR

3.1 LA IMAGEN DE GUATEMALA: INFIERNO Y PARAÍSO PERDIDO

3.1.1 *Introducción*

Los autores en exilio siempre han experimentado con varias formas de escritura a fin de reconstruir, a través de la memoria, la ficción o la reinvención, la imagen de su país de origen. Reinaldo Arenas opina al respecto: “Our country exists only in our memory, but we need something beyond memory if we’re to achieve happiness. We have no homeland, so we have to invent it over and over again” (citado en Álvarez Borland 1998: 1). A raíz de un exilio de más de cincuenta años en México, la Guatemala de Augusto Monterroso parece haberse convertido poco a poco en un espacio imaginario. Con excepción de la obra póstuma, *Literatura y vida*, y de entrevistas de

los últimos años,⁶¹ el autor evita hablar mucho de su exilio, y en gran parte de su obra también son escasas las referencias a Guatemala. Lo que he observado en general en el capítulo sobre el espacio, respecto a la supuesta “ausencia” de descripciones espaciales en su obra, se aplica también al caso de Guatemala. Hablando de *Lo demás es silencio*, por ejemplo, Monterroso dice que “tiende a retratar lo interno del ser humano, que a retratar países. En mi literatura no se refleja mi nacionalidad para nada” (citado en Fernández 1997: 2). Sin embargo, la publicación de su autobiografía *Los buscadores de oro* (1993) ha revelado el deseo de recrear su país a través de la memoria, y me incita a su vez a analizar las referencias a Guatemala en toda su obra. Así descubrimos algunas veces al autor escrutando el mapa, como si tuviera que asegurarse de la existencia geográfica y real de su país. En su diario *La letra e* leemos: “El mundo conoce poco la historia de Centroamérica y apenas intuye su lugar en el mapa. (Guatemala ocupa cien mil kilómetros cuadrados de este planeta, repartidos entre siete millones y medio de habitantes. Poco espacio; pocos habitantes.)” (*LE* 280). Luego, en el ensayo “Imaginación y realidad”, llama a Guatemala “ese diminuto territorio, casi invisible en el mapa” (*LYV* 137) y, cuando el autor nos confiesa en *Los buscadores de oro* su angustia al tener que trazar en la escuela el dibujo de un mapa de Centroamérica según el modelo colgado en la pared (*BO* 43), sospecho que todos estos mapas monterrosianos simbolizan simultáneamente la dificultad y la necesidad de ubicarse.⁶² Puede ser también que uno vea su país en el mapa, porque no lo puede ver en realidad, y sólo así, buscando datos geográficos, logre convencerse de su existencia real. Los mapas son también una excelente base para

⁶¹ Una de las entrevistas más reveladoras al respecto es aquella con Gloria González Zenteno en *Librusa* en 2001, en la que el autor recuerda muchos episodios de su vida en Guatemala (González Zenteno 2001).

⁶² Hasta en los cuentos volvemos a encontrar la ambigua fascinación por los mapas. El niño del cuento “Diógenes también” olvidaba “la precisa ubicación de mares de colores y ríos imposibles” (*OC* 58).

dar rienda suelta a la imaginación. Robert Louis Stevenson decía que “no hay mejor materia para un sueño que un mapa” (citado en Aínsa, en Covo 1997: 35), y esta idea parece confirmarse en la obra de Monterroso. Es posible que la contemplación de los mapas de Guatemala y de Centroamérica lo lleve finalmente a la imaginación en la creación de textos o fragmentos sobre Guatemala.

Guatemala no siempre ha sido representada de la misma manera en todas las obras de Monterroso. La ausencia total de Guatemala es muy notoria en dos libros: *La Oveja negra y demás fábulas*, y *Lo demás es silencio*. Además, en este último, tanto en el “Índice” como en la “Bibliografía”, no hay autores guatemaltecos ni referencias a Guatemala. También sorprende que en las entrevistas de *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso hable muy poco de Guatemala, o puede ser porque le hacen muy pocas preguntas sobre Guatemala. Hay algunas excepciones, cuya importancia hay que destacar, como el final estremecedor de la entrevista con Carminatti: “—¿En México hay censura? — No lo sé. A mí no me ha tocado. —¿Y en Guatemala?— Allí la censura consiste en un balazo” (VC 87). En la entrevista con Peralta, expresa brevemente su deseo de que el socialismo⁶³ se implante en El Salvador y Guatemala (VC 89), y a Moreno-Durán le habla de un “gran silencio literario” en Guatemala, una percepción a primera vista contradictoria, ya que es un país que cuenta con una magnífica tradición literaria. ¿Ausencia consciente de referencias a Guatemala o estarán presentes de una manera indirecta? Es difícil decir. Hasta ahora sólo puedo hacer conjeturas sobre las causas de la ausencia total o parcial en estos tres libros, mientras que en las demás obras es un lugar de referencia fundamental. Probablemente tiene algo que ver con la época de publicación.

⁶³ No he podido encontrar información detallada sobre cómo Monterroso entiende o define el socialismo, porque no escribió tanto sobre política en general. Lo más probable es que su imagen del socialismo coincidiera con la que tenía de los gobiernos socialistas de Arévalo y Arbenz (1944-1954) sobre los que decía que tenían “aspiraciones de una vida más justa para nuestras mayorías indígenas, y para los trabajadores guatemaltecos en general, de la ciudad y del campo” (Monterroso 1996a: 3).

La Oveja negra y demás fábulas es de 1969; las entrevistas de *Viaje al centro de la fábula* se hicieron entre 1969 y 1982; *Lo demás es silencio* se publicó en 1978. En esta época, de finales de los sesenta hasta principios de los ochenta, Monterroso parece haberse alejado mucho de Guatemala, que en aquel momento está sufriendo terriblemente la represión de los sucesivos regímenes dictatoriales. Es una época en que, en términos de Julia Montoya, Guatemala era una “sepultura” (comunicación personal).⁶⁴ Es más, Monterroso parece distanciarse tanto que llega incluso a una negación. A la pregunta “¿En dónde están tus raíces?”, da una respuesta contradictoria: “En este momento, aquí” (VC 80), es decir, en México. Esta actitud cambia en los años noventa, cuando en entrevistas cada vez más empieza a lanzar exclamaciones como “Nunca me he desvinculado espiritualmente de Guatemala” (citado en A. Vargas, 2000b: 1). Es cierto, Guatemala constituye un trasfondo importante de muchos de sus textos. Ángel Rama, muy perspicazmente, ya lo divisó en 1976:

Si bien Monterroso está desde hace muchos años ausente de Guatemala (por obvias razones políticas), su país, con su circunstancia cultural específica, con sus problemas y particulares visiones, *está presente en cualquiera de sus textos* e incluso los provee de una sabrosa impregnación concreta. Es un país visto a través de un vidrio transparente, en sustitución del oscuro paulino, lo que permite que la visión sea precisa y distante. Siendo la literatura de Monterroso un testimonio de radical modernización, no ha dejado de procurar una *reelaboración de su cultura regional*, lúcidamente asumida (Rama en Ruffinelli 1976: 27; el subrayado es mío).

Escrita en 1976, llama mucho la atención esta visión de la obra de Monterroso, cuando apenas había escrito tres libros, de los cuales

⁶⁴ La violencia en esta época en Guatemala no tiene límites y llega a un clímax en 1980, cuando mueren treinta y nueve indígenas en el incendio de la embajada de España, entre ellos el padre de Rigoberta Menchú Tum. 1980 es también el año en que desaparece la poeta e intelectual Alaíde Foppa.

uno, *La Oveja negra y demás fábulas*, no hace ni la menor mención de Guatemala. Lo más probable es que Rama tenga en mente algunos cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)* cuyo marco referencial es Guatemala. Masoliver Ródenas también destaca la importancia de la identidad guatemalteca para Monterroso, siendo uno de los tres centros que determinan su escritura: “Estos tres centros [que constituyen la naturaleza de su escritura] son: el abiertamente crítico, producto de sus experiencias como *ciudadano guatemalteco en su país y en el exilio*, que dirige sus dardos [...] contra la política y los políticos; el escéptico [...] y finalmente, está su pasión por la literatura [...]” (Masoliver Ródenas 1995: 9; el subrayado es mío). Al igual que Masoliver, percibo las experiencias de Monterroso como ciudadano guatemalteco como algo fundamental para su escritura. Sin embargo, tal como lo sugerí en el título de este capítulo, su imagen de Guatemala siempre está dominada por contradicciones o por ambigüedades. Es un país por el que Monterroso tenía mucho afecto, como lo dice a continuación Orellana, pero este crítico al mismo tiempo recalca todo lo negativo que le dio Guatemala a Monterroso:

Tito Monterroso no nos lo dijo, pero está claro que cuando nos entregó sus páginas de diario [*La letra e*], estaba patentizando el afecto (expresado sólo con guiños secretos, como todo lo suyo) por un país que —digámoslo con franqueza y pena— creo que no le dio mucho más que pobreza, sinsabores y desencuentros (Orellana 1985: 168).

Tal vez tiene razón Orellana, sobre todo pensando en el impacto nefasto de las dictaduras, y considerando el momento en que lo escribe, 1985, pero quizá su presentación de los hechos sea demasiado blanquinegra, al insistir tanto en lo negativo. Sabemos que Guatemala no sólo le dio “pobrezas, sinsabores y desencuentros”, sino que le dio hermosos recuerdos de infancia, apuntados sólo en 1993, en *Los buscadores de oro*, y sobre todo, Guatemala es el país que le proporcionó a Monterroso una magnífica tradición literaria. Así que es más bien una cuestión de matizar constantemente y de balancear entre ambas

perspectivas. También hay críticos que dudan que en Monterroso haya todavía alguna repercusión de Guatemala. En un texto publicado por primera vez en 1984, Saladrigas lo describe como “escritor guatemalteco trasplantado a México hasta el punto que hoy por hoy ya no se sabe qué queda en él de su nativa Guatemala” (Saladrigas en Corral 1995a: 74). Es mi objetivo comprobar que, al contrario, queda mucho en él de su “nativa Guatemala”, no sólo porque el mismo autor lo admitió explícitamente en *Los buscadores de oro*, sino porque Guatemala es un fondo presente en casi todas sus obras.

Salvo en la quinta parte, sobre la recreación de Guatemala en los textos de ficción, el enfoque de este capítulo es en gran parte histórico y biográfico. Ya se ha escrito bastante sobre uno u otro aspecto de la relación entre Monterroso y Guatemala, y sobre su identidad nacional, a menudo confusa. De hecho, casi cada entrevista o artículo sobre Monterroso toca el tema, sea brevemente a modo de introducción, para situar al autor, sea ampliamente con el fin de informar sobre la historia de Guatemala o de analizar a fondo el problema de la identidad. Intentaré buscar claridad en toda esta información, y trataré de destacar las ideas claves y recurrentes en esta materia relativamente compleja, tanto en los textos de Monterroso como en los artículos de periodistas y críticos. Dentro de un estudio general sobre el espacio en Monterroso, es necesario pasar por este marco histórico de Guatemala y de la vida de Monterroso.

3.1.2 *La identidad nacional*

La primera frase del capítulo III de *Los buscadores de oro* disipa todas las dudas anteriores que pueden haber existido, y que efectivamente han existido,⁶⁵ respecto a la identidad nacional de Monterroso: “Soy,

⁶⁵ En varios textos se encuentran referencias biográficas como la siguiente: “autor guatemalteco nacionalizado mexicano” (Olivares Torres 2000: 1). Es un error, pero se entiende que

me siento y he sido siempre guatemalteco” (BO 13). Desde su primera publicación en la autobiografía, esta frase ha sido muy citada por críticos y periodistas. Sin embargo, la segunda parte de la frase indica que la situación es algo más compleja: “pero mi nacimiento ocurrió en Tegucigalpa, la capital de Honduras, el 21 de diciembre de 1921” (*ibid.*). Se trata de una identidad nacional elegida libremente. Monterroso explica que, siendo de padre guatemalteco y de madre hondureña, optó por la ciudadanía guatemalteca cuando llegó “a la edad de elegir” (BO 15). Ahora, hay otro aspecto que me intriga en esta frase, y es la pregunta por qué, en 1993, Monterroso tuvo la necesidad de escribir esta frase, en términos tan explícitos, además en aquel estilo típico de él, que consiste en la trimembración de los verbos.⁶⁶ No se trata sólo de aclarar la confusión entre las tres nacionalidades, la guatemalteca, la hondureña y la mexicana. Parece tratarse al mismo tiempo, e incluso más, de la ruptura de un silencio, consciente o inconsciente, respecto a su identidad guatemalteca. Lo mismo que observamos sobre la ausencia de Guatemala, en general, en sus textos entre los años sesenta y ochenta, se puede decir sobre su afirmación de su ser guatemalteco. Monterroso no sólo parece haberse distanciado durante muchos años de su país, sino que también se ha distanciado, durante un tiempo, de su identidad guatemalteca. Nos lo confirma en términos muy claros Arturo Arias, en 1992, es decir, *antes* de la publicación de *Los buscadores de oro* (1993), en una nota en pie de página en un estudio sobre Miguel Ángel Asturias:

La implícita renuncia de Augusto Monterroso a vocalizar de manera más enérgica su ser guatemalteco, ha tenido como resultado que él mismo haya sido asimilado y absorbido por la literatura mexicana, dejando sin voz importante

haya confusión entre los críticos, sobre todo en periódicos que se basan en datos de segunda mano. Monterroso nunca cambió de nacionalidad.

⁶⁶ Volveré sobre esta característica de la trimembración, que aparentemente aún no ha sido estudiada en Monterroso, en el capítulo sobre “México, país de residencia”.

—y sin ese liderazgo estético— a los subsecuentes narradores del país (Arias en Asturias 1992: 554, n.3).

Arias asocia esta “renuncia” sobre su identidad a dos consecuencias bastante serias: su “absorción” por la literatura mexicana, por una parte, y el vacío de liderazgo para las siguientes generaciones guatemaltecas, por otra. No se trata tanto de una falta de responsabilidad que Arias observa en Monterroso. Más bien pienso que Arias, en 1992, lamentaba que Monterroso no se expresara más explícitamente sobre su identidad guatemalteca, y que, entonces, él, siendo joven escritor guatemalteco, nacido en 1950, no tuviera un “padre” intelectual que llenara el vacío que en aquel momento estaba sintiendo. Es muy probable que sea este tipo de comentarios el que le haya llevado a Monterroso a romper el silencio, y decir sin ambages: “Soy, me siento y he sido siempre guatemalteco” (BO 13). Significa entonces que no es una frase evidente, ni una perogrullada, sino que realmente hubo una necesidad de escribirla.

Si bien Monterroso estableció para sí mismo que es guatemalteco, la crítica literaria no lo percibe de manera tan sencilla. Existen muchas maneras de enfocar la identidad nacional de Monterroso, y hay diferentes matices. Por un lado, se podría ver la identidad simplemente como una cuestión cronológica, tal como lo hace Ruffinelli, quien habla de “dos contextos nacionales: desde 1921 hasta 1944 es el guatemalteco”, y desde 1956, cuando empieza su segundo exilio, México “se convierte en su segunda (cronológicamente) patria” (Ruffinelli 1976: 3). Para Ruffinelli, Monterroso es desde entonces mexicano, ya que su obra “se ve coronada en 1975 con el Premio Villaurrutia que, como se sabe, es otorgado anualmente a la mejor producción literaria *mexicana*” (*ibid.* 3-4). Por otro lado, se podría decir también que Guatemala es el país de dentro y México el país de fuera. La vida interior, el corazón y los sentimientos, se dirigen hacia Guatemala. Es “guatemalteco de corazón” (Barberena 2000: 1). La vida exterior, una vida “ejemplar” (Campos 1994: 67) y de honores, se desarrolla en México. Tampoco se puede olvidar el país de nacimiento, Honduras. Los conflictos que esta

triple identidad pueda provocar serán el objeto de estudio en el capítulo sobre “desubicaciones”, y también en el capítulo “México, país de residencia” volveré sobre la difícil cuestión de la identidad. Sobre Honduras, finalmente, disponemos de muy poca información, excepto algunos capítulos de *Los buscadores de oro*, donde el autor recuerda su primera infancia. Por consiguiente, será muy poco lo que podré decir a lo largo de este estudio sobre esta tercera nación incluida en la identidad de Monterroso.

Es cierto, como dice Durán, que la búsqueda de la identidad es un tema muy frecuente en la literatura latinoamericana, sobre todo en la década de los sesenta (Durán 1999: 36). El escritor hispanoamericano se ve “desgarrado por contradicciones que van desde el complejo de inferioridad del colonizado cultural y *su sentido de la nacionalidad*, hasta torturantes autodefiniciones individuales. El hombre que busca su auténtica imagen [...] ha dado páginas memorables y también muchas páginas menores” (*ibid.* 37, el subrayado es mío). Ahora, frente a estos discursos sobre la identidad, Monterroso toma, según Durán, una posición muy particular: “Monterroso acomete contra estos buscadores agonizantes al estilo de Horacio Oliveira o del Martín de *Sobre héroes y tumbas* y nos entrega nada menos que una Rana ‘que quería ser una rana auténtica’” (*ibid.*). Estoy de acuerdo con que la fábula de la Rana (ON 57-58) aborda el tema de la autenticidad y de la identidad de una manera muy distinta de la de autores como Cortázar o Sábato. También es cierto que no es un tema que domina en todos sus textos y también sabemos que Monterroso no necesitaba de innumerables páginas para explicar una idea. Sin embargo, Durán parece sugerir que Monterroso no quería entrar en aquellos discursos sobre la identidad, que incluso los ataca, y que en la fábula de la Rana estaría condensada toda su filosofía. Ahora, además de que Monterroso nunca atacaría a autores como Cortázar, a quien adora, ni a Sábato, es muy claro que, en cuanto al tema de la identidad nacional, Monterroso no se queda sólo con la Rana. Es más, el tema no le deja indiferente en absoluto, tal como se ve sobre todo en el capítulo XV de *Los buscadores de oro* (libro al que Durán no se refiere, aunque su artículo fue publicado por primera vez en 1995). Ahí, Monterroso narra que, cuando era niño, su familia se

mudaba continuamente de la ciudad de Guatemala a Tegucigalpa: “Ése era el vaivén al que atribuyo la sensación de desarraigo, de no pertenencia que me ha acompañado desde entonces. ¿Somos, como dice Pitágoras, extranjeros de este mundo? ¿O, con Marco Aurelio, como hombres pertenecemos al mundo entero? No ser de aquí ni de allá” (BO 66).⁶⁷ El origen de su desarraigo no lo ubica en el momento de su primer exilio en México, siendo joven de veintitrés años, sino en un pasado remoto, el de su primera infancia. Así que el hecho de no ser de ninguna parte es algo inherente a su persona. Si el origen de la no pertenencia lo busca en su propia infancia, la explicación, en cambio, la busca en los textos antiguos. Pitágoras, el filósofo griego, vivió como exiliado en Italia durante la tiranía de Polícrates. Pero la expresión “extranjeros de este mundo”, que se le atribuye, parece referir más bien a su filosofía de la metempsicosis y su representación del cuerpo como cárcel del alma. El emperador romano y filósofo estoico Marco Aurelio parece aludir a una negación de las fronteras.⁶⁸

Ambos filósofos constituyen el punto de partida para reflexionar sobre el sentido y lo absurdo de las fronteras, pasaportes y nacionalidades: “Con los años, no-sí hondureño, no-sí guatemalteco, no-sí mexicano. ¿Tiene importancia? Finalmente no soy ciudadano del mundo sino ciudadano de ninguna parte. Nunca voté” (BO 66). Aquí se percibe algo del escepticismo tan típico de Monterroso y su tendencia a relativizar conceptos tan arraigados como la identidad nacional. “Ciudadano del mundo” es la traducción literal de “cosmopolita”. Según la *Real Academia*, “cosmopolita” se dice de una persona “que considera todos los lugares del mundo como patria suya”. Aunque algunos críticos han llamado a Monterroso cosmopolita, incluso en la misma línea de Rubén Darío (Anónimo citado en Corral 1995a:

⁶⁷ Suleiman también nos habla de estas dos visiones, aunque en otros términos, y las interpreta como las dos caras de la misma medalla: “Emigrés, exiles, expatriates, refugees, nomads, cosmopolitans [...] Over and above their fine distinctions, however, these words all designate a state of being “not home” (or of being “everywhere at home,” the flip side of the same coin)” (Suleiman 1998: 1).

⁶⁸ Para esta y otras referencias sobre la antigüedad griega y romana, me baso en *Geschiedenis van de klassieke letterkunde* de G.J.M. Bartelink (1974).

15, y Corral 1997: 16), el término “cosmopolita” no es quizá el más adecuado para caracterizar a Monterroso y, hasta donde he podido averiguar, él tampoco lo usa, ni se considera cosmopolita. Es más bien, como dice Prieto, “en apariencia cosmopolita” (Prieto en Campos 1988: 128). Además, hace falta aclarar que el término “cosmopolita” en los discursos sobre la identidad, no ha quedado sin controversia: “*Cosmopolitan* can be a term of self-affirmation, straight or postmodernly ironic, or else an anti-Semitic slur” (Suleiman 1998: 1). Dejemos de lado estas connotaciones (algunas bastante conflictivas) señaladas por Suleiman, y veamos cómo aparece el concepto en Monterroso. El autor no duda en usar el concepto al hablar de otros, como Cardoza y Aragón, aunque tampoco usa la palabra “cosmopolita”, sino explícitamente “ciudadano del mundo” (LV 68). El conflicto que le causa el término de “ciudadano del mundo”, si se lo aplica a sí mismo, se observa muy sutilmente también en una entrevista con Valenzuela, quien en su pregunta cita precisamente aquella frase clave de *Los buscadores de oro*:

—Además de no haber votado nunca, ¿qué otra ventaja le ha hallado a ser, citándolo de nuevo, “ciudadano del mundo y de ninguna parte”?

—No puedo darle una respuesta precisa al respecto, pues dejo ese tipo de planteamientos para la ciencia. Ese tema es más emocional. La vida tiene momentos de toda índole; algunos de desaliento, otros de más optimismo. El ser humano es, como decía Montaigne, muy variable y cambiante (citado en Valenzuela 2000: 1).

Primero, llama la atención que Monterroso esquivo la pregunta, al dejarla “para la ciencia”, por ser un tema “emocional”. En segundo lugar, aquí es fundamental la alusión a Montaigne,⁶⁹ porque con esta

⁶⁹ En el capítulo “Movimiento e inmovilidad”, aparece Montaigne en diferentes lugares del análisis, y entre otras cosas, incluí ahí también la cita del hombre como “cosa pasmosamente vana, variable y ondeante” (citado en LE 234). Lo variable y lo cambiante, idea que se inspira en Montaigne, es entonces una constante en la obra de Monterroso, que se aplica aquí al contexto de la identidad nacional.

imagen del ser humano como “variable y cambiante”, se desvanecen también todas las ideas preestablecidas sobre una identidad nacional única e invariable.⁷⁰

Con ironía, Monterroso declara: “Vivo con la incertidumbre de mi derecho a pisar ni siquiera los treinta y cinco centímetros cuadrados de planeta en que me paro cada mañana” (BO 66-67). Pero al mismo tiempo expresa cierto orgullo por su nuevo pasaporte guatemalteco en México: “Cinco años más de ‘yo’, y, supersticiosamente, casi una garantía de cinco años más de vida” (BO 67). Cuando en 1964 sus amigos mexicanos le nombraron en broma “mexicano honorario”, por su “buena conducta” durante veinte años en México y le entregaron un “diploma”, en Guatemala le “acusaron de traición” (BO 68). Para aclarar su postura recurre una vez más a una cita: “Los antiguos decían algo que a nosotros nos suena a pecado: *Ubi bene, ibi patria*: Ahí en donde estés bien, ahí es tu patria” (BO 68-69). Monterroso es consciente del peligro que implica esta frase hoy día. Con el “pecado” parece aludir a la negación de las raíces, pero también al rechazo que provoca el proverbio en los países que cierran sus fronteras a las personas en busca de una mejor vida. En *Viaje al centro de la fábula* atribuye este dicho a Juvenal,⁷¹ en un fragmento en el que postula que nadie es extranjero:

Casi todos los países, antiguos y modernos, han sido hechos por extranjeros. Basta pensar en los Estados Unidos, o en la Argentina, para no hablar de Inglaterra, o Francia, o España, cuando les tocó ser hechas por “extraños”. Realmente, yo no creo que nadie sea extranjero, pero sin pensarlo, la gente se deja llevar por estos conceptos superficiales. Creo que era Juvenal quien decía *ubi bene ibi patria*, pero eso suena ahora a cinismo (VC 81).

⁷⁰ El término de cosmopolita no se aplica a Monterroso. En cambio, sí hay que considerarlo como escritor universal, lo que no es lo mismo, porque su universalismo se refiere a su amplio conocimiento de la literatura de otros países.

⁷¹ Según otras fuentes, la cita “*Ubi bene ibi patria*” tendría su origen en Cicerón y la misma idea se halla en otros autores como Aristófanes y Ovidio (*Van Dale, Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*, Utrecht/Antwerpen: Van Dale 1992: 3824).

La expresión latina “Ubi bene, ibi patria”, gastada por el uso durante veinte siglos a través de diferentes idiomas, es examinada con sentido crítico, y su interpretación actual como expresión cínica y ambivalente, constituye un desafío para el autor. Las viejas citas cobran una nueva vida.

Como se puede observar en aquel fragmento de *Los buscadores de oro* (BO 66-67), Monterroso trata a veces el tema de la identidad nacional con ironía, y a veces burlándose nada más. Esta actitud se entiende muy bien cuando pensamos en las teorías sobre la nación que se han ido desarrollando desde Renan hasta Bhabha, que ven la nación como una “construcción” cuya invención es muy reciente (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1998: 149-150), y en el concepto de “imagined communities” de Anderson (*ibid.* 152).⁷² Tratándose de una mera construcción, inventada o imaginada, Monterroso se toma la libertad de jugar con el concepto de identidad nacional. Así que tampoco sorprende que adopte la misma actitud burlesca hasta en entrevistas, como en la que le hizo Abelleira:

— ¿Por qué conserva la nacionalidad guatemalteca?

— Para poder obtener la condecoración de El Aguila Azteca (que el gobierno mexicano da sólo a extranjeros). (Retoma en serio): Entre nosotros un escritor prefiere conservar su nacionalidad de origen. Nunca se me presentó la necesidad de cambiarla y aquí me dieron un gran acogimiento (citado en Abelleira 1996b: 3).

En el contexto de este capítulo sobre Guatemala, vale la pena subrayar que Monterroso atribuye su sentido del humor precisamente a su ser guatemalteco (y no a su ser latinoamericano, lo que también podría ser), tal como lo explica en su “Plática con Antonio Marimón”:

⁷² Para mayor información sobre el tema, véase también González Abellás, quien estudia el concepto de la identidad nacional en algunos autores de México y el Caribe hispano (González Abellás 2003).

—Si hay algo de lo que hemos hablado [el humor] en lo que yo hago, es muy probable que se deba a lo que tengo de guatemalteco. El pueblo guatemalteco posee un sentido muy fuerte del humor; es algo tan connatural en él que con seguridad viene de muy lejos, de su componente indígena maya (LYV 59).

Además, especifica el origen de su sentido de humor, que provendría del “componente indígena maya”. También dos críticos de Guatemala han visto en esta actitud burlona una característica típica de su identidad guatemalteca: “Su obra se reviste de especial singularidad, pues en ella, se entreverá lo guatemalteco, no sólo y no tanto en las referencias concretas de nuestro país, cuanto en la actitud humorística y burlona, tan propia del chapín,⁷³ dado a reírse de todo y de todos, con una risa cáustica y nunca gratuita” (Albizurez Palma, Barrios y Barrios 1987: 72). Ver el humor como propio del guatemalteco es, en el fondo, algo subjetivo, porque el humor también aparece en otras culturas y naciones. De todos modos, se trata aquí de una necesidad por parte de la crítica guatemalteca de clasificar al autor y apropiárselo como guatemalteco, de la misma manera como lo ha hecho la crítica literaria en México, que también tiene sus argumentos para considerarlo como mexicano.

La nación como “construcción” no es la única explicación posible de la relativización o el escepticismo de Monterroso respecto a

⁷³ “Chapín” es el nombre con el que se designa hasta hoy día a los guatemaltecos, a menudo con cierta connotación humorística. El carácter del chapín, personaje típico de principios del siglo XIX, está brillantemente descrito en *Cuadros de costumbres* de José Milla (1822-1882), en el texto titulado “El chapín”. No puedo dejar de citar un párrafo en el que aparecen algunas de sus supuestas “características”: “Es hospitalario, servicial, piadoso, inteligente; y si bien por lo general no está dotado del talento de la iniciativa, es singularmente apto para imitar lo que otros hayan inventado. Es sufrido y no le falta valor en los peligros. Es novelero y se alucina con facilidad; pero pasadas las primeras impresiones; su buen juicio natural analiza y discute, y si encuentra, como sucede con frecuencia, que rindió el homenaje de su fácil admiración a un objeto poco digno, le vuelve la espalda sin ceremonia y se venga de su propia ligereza en el que ha sido su ídolo de ayer. Es apático y costumbrero; no concurre a las citas, y si lo hace, es siempre tarde; se ocupa de los negocios ajenos un poco más de lo que fuera necesario y tiene una asombrosa facilidad para encontrar el lado ridículo a los hombres y a las cosas” (Milla 1964: 44).

fronteras, naciones e identidades nacionales. Hay otro argumento que justifica su percepción: la profesión del escritor. Dice Monterroso en *Los buscadores de oro*: “para quien en un momento dado, de pronto o gradualmente, decide que va a ser escritor, no existe diferencia alguna en nacer en cualquier punto de Centroamérica, en Dublín, en París, en Florencia o en Buenos Aires” (BO 16). El lugar de origen no tiene ninguna importancia frente a la esencia de ser escritor. No es cuestión de pertenecer a un mundo dividido geográficamente en naciones, sino pertenecer al universo literario que constantemente traspasa o rompe las fronteras. Sin embargo, surge aquí una paradoja en Monterroso: si por un lado minimiza la importancia del lugar de origen, *Los buscadores de oro* es al mismo tiempo una búsqueda muy intensa de este mismo origen en Tegucigalpa y Guatemala. En el fondo, es algo muy humano y comprensible el afán de buscar los ancestros y los orígenes, y de encontrar la identidad, por más que se quiera decir lo contrario. El exilio refuerza aún más este deseo de búsqueda del origen. Parece que Monterroso es consciente de la contradicción y nos da la impresión incluso de jugar con ella en su autobiografía.

Cuando en otra entrevista, Mempo Giardinelli le pregunta a Monterroso si la cuestión de la nacionalidad le ha creado problemas, contesta: “Sólo problemas burocráticos, fácilmente resueltos” (citado en Giardinelli 1999: 4). Aunque en esta respuesta Monterroso parece restar importancia al asunto, resulta que, en realidad, estos problemas burocráticos lo han metido a veces en apuros. El incidente que relata Monterroso en la “Semana de Autor” en Madrid, tiene un alcance más serio que el de una mera anécdota:

Hace unos doce o quince años fui invitado a dar unas conferencias en la Universidad de Michigan & Harvard en Estados Unidos [...] al llegar al aeropuerto de Detroit, las autoridades me detuvieron, no me dejaron pasar [...] me dijo: “¿Cuáles son sus ideas, señor fulano?” [...] y empezó a acusarme de comunista [...] a las cinco horas el mismo avión que me había llevado, venía de no sé qué otros lugares de regreso hacia México y en ese mismo avión regresé a México (citado en Corral 1997: 37-38).

Monterroso cuenta la anécdota muy a su manera —“afortunadamente” lo detuvieron porque tenía “un miedo espantoso” a las conferencias—, pero al mismo tiempo hace ver lo absurdo de la situación. Además, insiste mucho en el hecho de que estas experiencias enriquecen al escritor: “hay, cierto, una riqueza que recoger de cualquier circunstancia, buena o mala o risible” (*ibid.* 38), por lo que insinúa que ésta era “risible”. La anécdota se vuelve aún más interesante porque Monterroso compara esta experiencia con las que ha sufrido Cervantes:

Pero la cárcel, y tenemos aquí el ejemplo maravilloso de Cervantes, el cautiverio, las aventuras, ser empleado que recoge granos o que cobra impuestos por todos los campos de España. Todo eso que algunos críticos y biógrafos dicen: “¡Pobre Cervantes! iba por allá” es precisamente lo que enriqueció a Cervantes, lo que lo hizo cada vez más humano (*ibid.* 38).

Cervantes, el modelo literario por excelencia para Monterroso, le ayuda a ver el lado positivo de la vida, por más dura que sea, y más precisamente, lo positivo que tiene la vida para la literatura. Queda claro que Monterroso siempre intenta poner al mal tiempo buena cara, ya que volvemos a encontrar la misma actitud respecto a su exilio, que a pesar del dolor, consideró siempre como un enriquecimiento (*LYV* 40).

Antes de seguir hablando de la identidad guatemalteca de Monterroso, hay que averiguar si no sería más apropiado hablar de una identidad centroamericana en vez de guatemalteca. A menudo Monterroso sitúa su pequeño país en el conjunto de los países centroamericanos. Hay veces en que habla más de América Central que de Guatemala específicamente, sobre todo en *La letra e*. Es como si toda la región centroamericana fuera su “patria”, lo que se explica probablemente por su origen hondureño, y también por el hecho de que estos estados conforman históricamente cierta unidad. En “Retorno del proscrito” habla de “nuestras patrias grandes: Centroamérica e Hispanoamérica en su conjunto” (Monterroso 1996a: 1), y en *Los buscadores de oro* dedica varios párrafos a la creación y la historia de los estados centroamericanos (*BO* 13-16). En su discurso al recibir el doctorado

honoris causa de la Universidad Nacional de Tegucigalpa, insiste en su “acendrado centroamericanismo” (Monterroso 2001: 1). El hecho es que Monterroso se sentía en casa en cada uno de los países centroamericanos. Dice que estando en Nicaragua, por ejemplo, “en ningún momento ha pasado por mi mente que yo sea allí un extranjero. Y he sentido lo mismo en Costa Rica y en El Salvador” (BO 16). En dos fragmentos de *La letra e*, “América Central” (LE 244) y “Huxley” (LE 273), Monterroso entra en discusión con el autor inglés, Aldous Huxley, sobre su visión de América Central. Aunque Monterroso admira mucho la obra de Huxley, critica fuertemente su visión política. Según Huxley, las naciones centroamericanas no se habrían guerrado entre sí, si las provincias del Imperio Español no se hubieran delimitado arbitrariamente en Estados soberanos. Esta percepción, según Monterroso, es un “simplismo” (LE 245), porque detrás de la supuesta soberanía de estos Estados, están los intereses de los Estados Unidos, de la United Fruit Co., y de muchos otros. Cuando Huxley escribió en 1933 “En América Central no hay economía: sólo malas pasiones”, Monterroso se pregunta: “¿Qué hacer con este hombre?” (LE 273) y recuerda entonces la historia de “explotados y los explotadores intercambiando balazos” (LE 274). También en su discurso pronunciado con ocasión de la entrega del Premio Príncipe de Asturias, Monterroso se refiere a estos mismos problemas económicos de América Central:

Centroamérica, como bien pudiera haber dicho Eduardo Torres,⁷⁴ 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

⁷⁴ Se trata aquí de una forma de intra-intertextualidad explícita. En el “Epitafio” al inicio de la novela *Lo demás es silencio*, leemos: “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” (LDS 57). Lo que en la novela se aplica a la vida de Eduardo Torres, se desplaza en el discurso de 2000, a toda la región de Centroamérica, pero el supuesto autor de ambas frases, es el mismo Eduardo Torres. En la edición crítica de *Lo demás es silencio*, Ruffinelli se detiene en cada una de las referencias intertextuales de esta frase: Cervantes, Julio César y Felipe II (LDS 57-58, n.2-3).

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 (Monterroso 2000b: 2).

Monterroso se presenta como portavoz de todos los centroamericanos y asume la responsabilidad, por un lado, de denunciar las injusticias sufridas en esta región a causa de la explotación extranjera, y por otro lado, de dar otra imagen de estos países que sólo la de productores de plátano. Se refiere en primer lugar a la gran tradición literaria de América Central. En la entrega del premio Príncipe de Asturias no sólo se manifiesta como portavoz de los centroamericanos, y como representante de una tradición literaria centroamericana, sino que además, el mismo premio lo considera como un reconocimiento a la literatura centroamericana. No quiere aceptar el premio sólo para él, sino que desea compartirlo con todos los escritores centroamericanos: “Todavía estoy subido a la nube, todo es muy reciente, pero me gusta que se premie a un cuentista centroamericano. En esa región hay mucho talento literario que queda oculto por la pobreza, la falta de proyección... con esos amigos quiero compartir mi premio” (citado en Gámez 2000: 2). En todo esto no hay ninguna contradicción: siendo guatemalteco, Monterroso se siente al mismo tiempo centroamericano.

Ahora, el hecho de que Monterroso haya elegido libremente su identidad nacional, no tiene nada que ver en absoluto con un supuesto nacionalismo, ni con que Monterroso fuera nacionalista. Hace falta aclarar la posible confusión, evitar malentendidos, y conocer la actitud de Monterroso respecto a este concepto de nacionalismo, que puede esconder cierto peligro: llevado a un extremo, puede desembocar en las atrocidades bien conocidas que se han manifestado en diferentes lugares del mundo, en diferentes momentos de la historia.⁷⁵ Ángel González da

⁷⁵ Los peligros del término han sido formulados de esta manera en los estudios poscoloniales: “The confusion of the idea of the nation with the practice and power of the nation-state makes nationalism one of the most powerful forces in contemporary society. It also makes

aquí una descripción de Monterroso, muy clara y sin rodeos, respecto a esta temática bien delicada: “Es persona con un sentido muy amplio de lo que son las fronteras y los países. Porque él dejó su patria, es un hombre abierto, desde luego, no concede valor a los prejuicios étnicos o raciales de los nacionalistas. Está integrado en México, es un verdadero escritor mexicano, centroamericano, internacional” (A. González 2000: 1). También Fernando Gómez, en una comparación muy original de Monterroso y Bukowski, no deja lugar a dudas: “Y ambos [Monterroso y Bukowski] se sienten asqueados de los nacionalismos baratos, de los himnos patrióticos y de los pelmazos que se matan por una bandera” (Gómez 1998: 1). Marco Antonio Campos, en su caracterización de Monterroso, lanza una autocrítica hacia el nacionalismo mexicano, que termina siendo “irrisorio”:

El caso de Monterroso es uno de los muchos que hacen ver nuestro “nacionalismo” como irrisorio. Hay cierta cicatería, cierta miseria nuestra que esconde una desdenosa superioridad mal entendida, hacia quienes, aunque hayan vivido casi todo el tiempo aquí, nacieron en cualquier otro país. Nadie acaba de ser, por esa circunstancia verdaderamente mexicano. ¿Cuántas veces no hemos leído: —y uno mismo ha caído alguna vez en eso— “El escritor guatemalteco Augusto Monterroso” o “El escritor guatemalteco pero radicado en México, Augusto Monterroso”? ¿Cuántas veces no se ha aplicado la misma fórmula con otros escritores, artistas o científicos, que aman mucho más a México, que han hecho mucho más por México, que todos esos patriotas desafortunados de 15 de septiembre y triunfos de selección de fútbol y mariachis y elogio de comida mexicana, o de nuestros millonarios sacadólares (“el dinero no tiene patria”) o de políticos delincuentes y narcopolíticos, o de los ecodidas que talan bosques y contaminan ríos, pero que siempre claro, echan por delante su nacionalidad y su “nacionalismo” a prueba? (Campos 1994: 67)

También Monsiváis ha detectado el rechazo de los nacionalismos en Monterroso, como por ejemplo en la fábula “El Grillo maestro” (*ON*

it an extremely contentious site, on which ideas of self-determination and freedom, of identity and unity collide with ideas of suppression and force, of domination and exclusion” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1998: 151).

67): “Donde se localiza la glorificación insensata del nacionalismo, Monterroso contempla un grillo maestro que pondera la ventaja del fro-tamiento de las alas sobre los costados que produce un sonido incompara-blemente superior al emitido por la garganta” (Monsiváis en Ruffinelli 1976: 31). Esta fábula demuestra la sutilidad con la que Monterroso se acerca al tema. Finalmente, el concepto de nacionalismo está íntima-mente ligado al de patriotismo, y Monterroso tampoco se deja conven-cer por éste. En “Míster Taylor”, el narrador habla con ironía del patrio-tismo de aquel pueblo hispanoamericano explotado por Estados Unidos: “Fallecer se convirtió en ejemplo del más exaltado patriotismo” (OC 16).

La difícil cuestión de la identidad en Monterroso y su posición particular entre tres naciones, me intriga también por lo que tiene que ver con su posición en la literatura latinoamericana, e incluso uni-versal. Parece que ambos planos se superponen y se confunden. Sanz Villanueva, por ejemplo, nos habla de la particularidad del estilo mon-terrosiano, que va en busca de la concisión extrema, un estilo que es muy distinto de la mayoría de los otros autores latinoamericanos: “La meta de un escritor exigente es quitar toda voz que sobre. Por ello, el guatemalteco (y también hondureño y mexicano) es un auténtico islote en las letras de América” (Sanz Villanueva 2000: 1). Aunque Sanz Villanueva está hablando de la concisión en el estilo, es interesante que al mismo tiempo mencione las tres nacionalidades, y aquí es donde aparece entonces la paradoja. Aunque Monterroso tiene una afinidad con tres naciones latinoamericanas, lo que por metonimia se podría extender a América Latina en general, el autor es contradictoriamente un “islote”. La imagen de una isla hace suponer que Monterroso está solo, desconectado de todo y de todos. En este sentido se entiende que Monterroso termine siendo “peregrino en muchas patrias” (Corral 1995a: 11), o “extranjero en todas partes” (Bradú 1996: 45). Ahora, al igual que en la doble perspectiva de Sanz Villanueva, Bradú nos habla también de “dos familias”: “‘Extranjero en todas partes’ como el *Prince de Ligne*, Monterroso se ha creado dos familias que no siempre concuerdan: la ideológica y la literaria. Por fortuna, en sus lecturas y en su escritura, dialoga más a gusto con la genuina estirpe que con la familia

política” (*ibid.*).⁷⁶ Así que Monterroso ya no está en una isla ni está desconectado, porque entra en constante diálogo con su familia literaria: los autores de todos los países. Sin embargo, Sanz Villanueva tiene razón cuando ve a Monterroso como un islote, y sigo creyendo en esta metáfora, porque es un autor que se ha llevado muchos libros, fotografías y dibujos a su isla lejana y desierta. El propio autor, reacio a las metáforas como ya señalé antes, se deja seducir en un momento por la misma imagen y me la regala como metáfora muy apropiada para este análisis. El fragmento “La isla” de *La letra e* empieza así: “Estoy en la isla desierta. Sé qué libros he traído” (LE 148), y al final del fragmento escribe: “Entre los libros que he traído a la isla están todos los que poseo de Kierkegaard, con los que me he aislado siempre” (LE 151). Schuhl también señala la fricción entre una sola identidad nacional y la verdadera envergadura de la literatura de Monterroso que es universal: “Critics who feel the need to assign writers a single nationality consider him Guatemalan, although his familiarity with foreign languages, his extensive knowledge of foreign literatures, and the universal themes of his stories accurately locate him within world literature” (Schuhl 1998: 1). Ahora, aunque Schuhl tiene razón en indicar la oposición entre una perspectiva nacional y otra universal, no estoy de acuerdo con la primera parte de su argumento: no sólo son los críticos los que quieren ponerle una etiqueta de guatemalteco, sino que el mismo Monterroso ha expresado la necesidad de considerarse guatemalteco. Sabemos que el conflicto entre lo nacional y lo universal puede tomar muchas formas. El propio Monterroso se ha dedicado varias veces al tema, particularmente en el campo literario. El autor ve “la literatura como un hecho universal [...] Si una página está bien, lo mismo da que sea

⁷⁶ El *Prince de Ligne* (Charles-Joseph) nació en Bruselas (1735) y murió en Viena (1814). Era militar y hombre de letras cuyas memorias y correspondencia con Rousseau y Voltaire tuvieron una influencia importante sobre la literatura belga. Se puede entender en grandes líneas el paralelismo entre el *Prince de Ligne* y Monterroso, aunque Bradu no especifica en qué consiste la “familia ideológica”. Sin embargo, al igual que para Bradu, es la “familia literaria” de Monterroso la que más me interesa en este estudio.

francesa, finlandesa o guatemalteca” (VC 82). Si por un lado se puede interpretar esta visión como otra relativización más del concepto de identidad nacional, por otro lado se trata de una valoración de lo mejor de cada nación a nivel literario. El tema vuelve a aparecer al hablar de Borges, donde se trata de la oposición entre su identidad argentina y su supuesto europeísmo (en esta ocasión, no universalismo): “En todo caso, la acusación de europeísmo enderezada contra Borges, si no injusta en exceso, está suficientemente desmentida en lo que a despego de la patria se refiere, con el fervor de *Fervor de Buenos Aires*, con los poemas de su etapa criollista, hasta (hay para todos los gustos) con sus inteligentísimas interpretaciones de letras de tangos” (“In illo tempore” PM 107). Una vez más, se ve que Monterroso no evade el tema de la identidad, y que incluso le interesa analizarlo también en otros autores. Puede ser una manera indirecta de superar los conflictos de su propia identidad. Con Borges se cierra aquí la lista de autores que surgieron a lo largo de este análisis sobre la identidad nacional: Pitágoras, Marco Aurelio, Cardoza y Aragón, Montaigne, Juvenal, Cervantes, Huxley, Kierkegaard, Borges, y por supuesto también el inolvidable Eduardo Torres. Es la base en la que se funda todo este análisis de Monterroso: la única forma de abordar un tema, sea la identidad nacional u otro, es por medio de su diálogo con otros autores.

3.1.3 *Evocación de la infancia y la adolescencia*

Guatemala como el país de la infancia de Monterroso nos lleva necesariamente a *Los buscadores de oro*, la autobiografía en la que recuerda su familia, sus casas, sus amigos, etc., tanto en Honduras como en Guatemala.⁷⁷

⁷⁷ En varias entrevistas de 2000 y de 2001, Monterroso anunció la prolongación de *Los buscadores de oro*, una segunda parte, que contendría sus años de adolescencia. El libro nunca se publicó en su vida, pero es posible que se publique póstumamente en caso de que esté terminado. Monterroso dijo que en este libro hablaría de sus años formativos como escritor y

Al lado de este testimonio clave, disponemos de algunos fragmentos de entrevistas, aunque no muchos, en los que Monterroso evoca Guatemala, con o sin nostalgia. Respecto a la pregunta de Suleiman, “Is this distance a falling away from some original wholeness and source of creativity, or is it on the contrary a spur to creativity?” (Suleiman 1998: 1), puedo afirmar que para Monterroso, la respuesta se encuentra en la segunda parte: el exilio no le quita la creatividad, al contrario, en *Los buscadores de oro* recrea su país a través de la imaginación.⁷⁸ En la historia de la literatura del siglo xx, la evocación de la infancia pasa inevitablemente por la magdalena de Proust, tópico del recuerdo y de la nostalgia. Es interesante que Monterroso diga que es algo que en su propia vida no ha experimentado:

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 (citado en Méndez 2002: 2).

Sin embargo, parece que los olores y los sabores de Guatemala, al igual que la famosa galleta de Proust, no han abandonado en absoluto su memoria, mejor dicho su percepción sensorial. Cuando el periodista Vidargas le pregunta: “¿Existe alguna época del año en la que extrañe Guatemala?”, Monterroso contesta: “La Semana Santa, por los olores, los sabores y las sensaciones. Siempre la recuerdo en esas fechas” (citado en Vidargas 1997a: 2). Llama mucho la atención este comentario,

de los acontecimientos durante la dictadura, que le llevaron al exilio (Azancot 2000; González Zenteno 2001).

⁷⁸ Hay que precisar aquí que la creatividad en Monterroso no se debe a la distancia, ni a su exilio, tal como lo sugiere la segunda parte de la pregunta de Suleiman. Monterroso siempre ha sido escritor, desde antes de salir al exilio. Lo confirma explícitamente: “la escritura me volvió exiliado y no al revés” (citado en Vidargas 1997a: 1).

porque es muy difícil encontrar algo en Monterroso que tenga que ver con el folclor guatemalteco o con las tradiciones religiosas o populares, excepto tal vez la referencia a los juegos florales de Quetzaltenango (“Estatura y poesía” *MP* 144).⁷⁹ Quizá no se trate tanto del recuerdo del folclor o de la tradición en sí, sino más bien de la percepción sensorial del momento en que se dan estos eventos.

El personaje principal de *Los buscadores de oro* es el padre, quien murió cuando el autor tenía dieciséis años. Era hijo de familia acomodada, editor fracasado de revistas literarias, alcohólico, supersticioso, comprador de billetes de lotería, pero también idealista, soñador, “sentimental respecto de los pobres” (*BO* 72) y humorista ingenioso. Sin embargo, el humor va acompañado de una extraña tristeza: los héroes a los que admira son “los personajes desgraciados” de la ópera (*BO* 73). La vida bohemia del padre da lugar a una larga digresión en la autobiografía sobre los escritores bohemios en el París del siglo XIX, Henri Murger⁸⁰ y también Alejandro Sawa. Este último ha sido fuente de inspiración para *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán y Darío escribió sobre él con gran admiración. Pero el poeta nicaragüense, citado por Monterroso, expresa al mismo tiempo sus dudas respecto a muchos artistas parisienses que se rodeaban de “gentes de la mala bohemia que no tenían que ver con el arte ni con la literatura” (Darío citado en Monterroso, *BO* 82). Sus observaciones inspiraron a Darío el verso “el falso azul nocturno de inquerida bohemia” (*ibid.*).⁸¹ La misma ambigüedad se encuentra en la manera en que Monterroso vive emocionalmente la bohemia de su padre. Por un lado, lo ve con

⁷⁹ En este texto, Monterroso lee con sorpresa las bases de los juegos florales de Quetzaltenango: cada autor debe enviar con su trabajo todos sus datos biográficos y “su altura en centímetros”. Para Monterroso, que sólo medía un metro sesenta, la baja estatura era un tema del que a menudo se burlaba, como en este ensayo.

⁸⁰ Murger (1822-1861) es el autor de *Scènes de la Vie du Bohème*, obra que Puccini adaptó para su ópera *La Bohème*. En vez de dar fama a Murger, el éxito de la ópera llevó al autor francés al olvido. Murger murió joven en un hospital maldiciendo la bohemia (*BO* 81).

⁸¹ El verso viene del poema “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* (Darío 1991: 366).

compasión: “Pobre papá [...] Era débil” (BO 71). Y también lo ve con escepticismo cuando llama a aquella bohemia trasladada a Tegucigalpa “trágica y grotesca” (BO 84). Recalca además la paradoja y la falsedad de aquellos bohemios que “debían ser pobres, o ricos vergonzantes, enemigos de la misma burguesía a la que a veces, en cierta forma, pertenecían” (BO 84). Por otro lado, expresa admiración por su padre: “Yo lo quería y lo admiraba. Era bueno” (BO 71). De ahí que la bohemia se convierta en algo valioso y Monterroso recuerda hasta con melancolía la pobreza de su infancia “como algo natural y hasta divertido” y esto lo llevó a la convicción de que “la pobreza, la enfermedad y el fracaso y hasta la muerte podían ser soportables y aun bellos si uno se mantenía fiel al amor, a la amistad y, naturalmente, sobre todas las cosas, al arte” (BO 92). Esta posición puede aclarar quizá el título enigmático de la autobiografía de Monterroso. *Los buscadores de oro* se refiere en un primer nivel a una anécdota contada en la autobiografía, de cuando Monterroso, junto con otros dos niños, buscaba oro en el río de Tegucigalpa. Su amigo es el que encuentra siempre anillos, pedazos de collar o de arete, ojos de vidrio de muñeca... (BO 11-12). Pero considerando la pobreza en la que creció, la búsqueda del oro adquiere un valor más concreto y real de dinero. Sin embargo, puesto que el arte era lo más importante en la familia, el oro parece obtener un valor simbólico de belleza y resplandor. Pensándolo aún en otro nivel, se podría interpretar el título en el sentido de que toda la infancia recordada en el libro corresponde a una Edad de Oro. Coincidiría entonces con aquella “etapa primitiva de la humanidad en la que los habitantes de la tierra gozaban de perpetua juventud y vivían en comunidad de bienes”, tal como lo describen Hesíodo y Virgilio (Estébanez Calderón 1999: 303-304). Efectivamente, la profunda felicidad que Monterroso vivía en su familia, movida por el arte y la literatura, parece corresponder a una época dorada, primitiva, y de eterna primavera. Sin embargo, *Los buscadores de oro* nos hace ver al mismo tiempo mucha tristeza y resulta que el paraíso perdido es más bien una ilusión que nunca existió. Es este lado triste de la autobiografía el que el autor destaca más en una entrevista con Jaramillo: “Se dice que los años de infancia son los más felices, pero es una frase que se repite sin pensar: esos años pueden ser

muy tristes: hay enfermedades, separaciones, acercamientos a la realidad en los cuales, como niño, todo puede ir mal [...] Todas son vivencias más bien dolorosas que el recuerdo endulza” (citado en Jaramillo 1993: 31). De estas vivencias dolorosas hay varias en *Los buscadores de oro*, como el recuerdo de la fiebre que tuvo de niño en Tegucigalpa (BO 11), o el mal recuerdo de la escuela primaria:

[...] aprender de memoria los nombres de los sucesivos puntos de las fronteras de cada país centroamericano con sus respectivos vecinos, nombres de los que ahora recuerdo uno, quizá por su sonoridad: El Mal Paso de Similatón. ¿Qué cosa podía ser ese Similatón: un barranco, un río, un personaje, un despeñadero? ¿Entre Honduras y Guatemala? ¿Entre Honduras y Nicaragua? ¿A quién le importa? ¿A quién podía importarle? Pero no saber señalar su lugar preciso significaba entonces amonestaciones, vergüenza y sufrimiento (BO 46).

Además de que Monterroso vuelve a poner en entredicho el sentido de las fronteras entre los países, en particular entre los países centroamericanos, se ve aquí por qué no le gustaba ir a la escuela. Sin embargo, en la escuela primaria no todo era sufrimiento, y Monterroso recuerda los buenos momentos de las clases de música, donde aprendió muchas canciones, siempre con “un fuerte sentido pedagógico, o cívico, o hasta, como diríamos hoy, ecológico” (BO 49). En particular recuerda los primeros versos del “Himno al pino”:

Viva el pino por siempre en la tierra
que benigna la vida nos dio,
y por siempre se muestre imponente
a los besos ardientes del sol
(citado en BO 49).⁸²

⁸² El “Himno al pino” es uno de los himnos importantes de Honduras. La letra y la música original son del compositor Rafael Coello Ramos. El pino es considerado como “árbol nacional”, desde 1926.

También guarda buenos recuerdos de las clases de literatura, donde memorizó para la vida sus primeros poemas, como “Los elfos” de Leconte de Lisle y “La refacción preparada” de Albert Samain (*BO* 57-59). Así que la imagen de la Edad de Oro es algo que por un lado sí, y por otro lado no se aplica a la infancia del autor. Lo mismo pasa con otro tópico clásico del que quiero saber si se ajusta o no al caso de Monterroso: el *locus amoenus*. Estoy inclinada a aceptar el término basándome en la definición de McGuirk: “By definition, the *locus amoenus* is a classically derived, literary device, the ‘pleasant place’, of reality or dream, of idyll or revel, of illusion or delusion [...] It might even, therefore, be construed as a prim(aev)al scene, in which are played out the fantasies, aspirations, fears and suppressions of an individual writer, culture or tradition” (McGuirk 1997: 237). Reconocemos todo esto en la Honduras y la Guatemala de *Los buscadores de oro*, que son lugares agradables, reales o de sueño, en los que Monterroso juega con sus fantasías, aspiraciones y miedos. Pero lo que me interesa aún más de la definición de McGuirk es lo siguiente: “contemplation of the *locus amoenus* will always operate at an intertextual level” (*ibid.*). Es exactamente lo que pasa en Monterroso: desde el principio hasta el final, la autobiografía es un encadenamiento de autores y textos que lo acompañan en sus recuerdos. Por lo general no se trata de autores que leía en su infancia o su adolescencia, sino de sus lecturas posteriores a través de las cuales evoca su pasado. Me parece entonces muy acertada la observación de Pliego: “Así que no estamos frente a un libro, en estado puro, de memorias. Se trata de un libro monterrosiano y, por tanto, obliga a que Monterroso sea leído no en función de sus antepasados sanguíneos sino literarios” (Pliego 1993: 60).

Este fuerte dominio de lo intertextual en la autobiografía no es lo único monterrosiano de esta obra. *Los buscadores de oro* consiste al mismo tiempo en una metarreflexión sobre el género de la autobiografía. De la misma manera como Monterroso cuestiona, por ejemplo, la fábula en *La Oveja negra y demás fábulas*, o el ensayo en *Movimiento perpetuo*, hay aquí un auténtico cuestionamiento del género autobiográfico. No exagero cuando digo que para los estudiosos del género autobiográfico, este librito constituye un verdadero reto, lleno de

sorpresas. Es y no es una autobiografía. Frente a *Lo demás es silencio* que es una “novela biográfica”, *Los buscadores de oro* puede ser definida como una “autobiografía novelada”. Monterroso, quien conoce a fondo el género,⁸³ hace, a primera vista, una autobiografía modelo que cumple al pie de la letra con el “pacto autobiográfico”, tal como lo define Philippe Lejeune, cuya definición de la autobiografía cito aquí, aunque es de sobra conocida: “Relato retrospectivo en prosa, narrado por una persona real que cuenta su propia existencia, y recalca su vida individual, en particular la historia de su propia personalidad” (Lejeune 1975: 14; la traducción es mía). Para Lejeune, la identidad autor-narrador-personaje es la que más caracteriza el género de la autobiografía.⁸⁴ Monterroso no sólo nos da la fecha y el lugar de nacimiento, sino que, en su negociación con el lector, procura incluso darnos la dirección completa de la casa en la que escribe la autobiografía y la hora exacta en la que empieza la redacción: todo esto para convencer al lector de la veracidad y la sinceridad con la que escribirá la autobiografía. También en entrevistas insiste en la veracidad de esta obra: “Traté de hacer un libro breve, con ciertos recuerdos significativos, reales, sin añadidos imaginarios [...] Yo prefiero que sea apenas literatura, y que siendo cierto todo lo que cuento no necesariamente haya que ir a buscar en archivos o en documentos de familia, de que carezco” (citado en Abelleira 1996b: 2). Es muy ambiguo el comentario “sin añadidos imaginarios”, y Monterroso sabe jugar con la ambigüedad. El juego entre verdad e imaginación vuelve a aparecer en otra entrevista: “La verdad pura. No quise meter fantasía”, pero termina diciendo: “Por último, si siendo todo real alguien piensa que hay ahí

⁸³ El autor escribió dos ensayos sobre el tema: “La autobiografía de Charles Lamb” (*PM* 38-42) y “Los escritores cuentan su vida” (*PM* 97-101).

⁸⁴ La definición de autobiografía de Lejeune y el concepto de “pacto autobiográfico” han sido discutidos y hasta puestos en entredicho por otros teóricos como Lecarme y Lecarme (1997). Sin embargo, no puedo entrar aquí en aquella discusión. En el marco de esta investigación, la definición de Lejeune es más que suficiente como instrumento de trabajo para situar mejor la autobiografía de Monterroso.

fantasía, es algo que me alegraría” (citado en Jaramillo 1993: 34). Para Castro, no hay duda de que la imaginación tiene el predominio en esta obra: “El filósofo francés Gastón Bachelard sostenía que la memoria es un campo en ruinas psicológicas, un revoltijo de recuerdos. Toda nuestra infancia debe ser imaginada de nuevo. La hazaña literaria de Monterroso sigue este camino” (Castro 1993: 59). El estudio de la autobiografía de Monterroso se vuelve aún más interesante cuando sabemos que su obra anterior a *Los buscadores de oro* fue calificada, paradójicamente quizá, de “autobiográfica” por Margo Glantz, en un artículo titulado precisamente “Monterroso y el pacto autobiográfico” (Glantz 1994: 126-134). La confrontación entre *Los buscadores de oro* y las obras anteriores, muy en particular *Lo demás es silencio*, lleva aún a otros descubrimientos. Hay dos fragmentos en la autobiografía que son casi idénticos a dos anécdotas contadas por el criado Zamora en *Lo demás es silencio*. El primero es el recuerdo de cuando tenía cuatro o cinco años, en una fiesta, debajo de una mesa, observando el sexo de una niña de la misma edad, hasta que llega una tía que los saca de allí con escándalo (BO 19-20; LDS 92). A esta primera experiencia sexual siguió el castigo, por lo que Monterroso se sintió “expulsado de aquel inocente paraíso infantil” (BO 22). También en este sentido es posible hablar de un paraíso perdido. El segundo fragmento muy parecido trata del amor adolescente por la mujer inalcanzable, del amor imposible. Cada tarde, el joven enamorado caminaba varios kilómetros hasta el Obelisco para ver pasar, durante sólo unos segundos, a la mujer sentada al lado de su padre en el coche, de regreso del colegio (BO 105; LDS 91). Ambos episodios demuestran que estamos aquí frente a una manifestación particular de intra-intertextualidad. Las fronteras entre realidad y ficción se vuelven cada vez más borrosas en Monterroso.

Entre los diferentes motivos que se pueden estudiar en una autobiografía, destacan, a nivel espacial, las casas. Aunque Monterroso dice que sus recuerdos de las casas son muy vagos por las perpetuas mudanzas entre Tegucigalpa y la ciudad de Guatemala, lo poco que recuerda es muy importante. Como bien sabemos, no hay descripciones detalladas, sino que la imagen que el autor nos da de cada casa se relaciona enseguida con algún aspecto del mundo literario.

La casa se convierte entonces en un “espacio literario”. Para decirlo en los términos de Weisgerber, Monterroso no enfoca tanto la casa como “espace-chose”, sino como “espace-idée”. Dice no recordar nada en absoluto del interior de la casa de Tegucigalpa, pero lo único que recuerda es la imprenta de su padre, con el olor de la tinta, el tamaño, la forma y el color de las letras... un recuerdo que lo lleva enseguida a Gutenberg y a Rimbaud. Del poema “Voyelles”, de Rimbaud, “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles*”, Monterroso pensaba que el poeta aludía simplemente al color de las vocales de “*sus cubos*” (BO 36). El mismo enfoque literario surge en la descripción de la casa de Guatemala, situada al lado del cine-teatro *Palace* del que el padre era gerente. En esta casa Monterroso vive en un mundo de fantasía e ilusión. Escondido detrás de la pantalla, puede ver las películas, y ahí también es donde su madre le da a leer *Las mil y una noches*, *Gil Blas de Santillana*, y *Cyrano de Bergerac* (BO 89). Es también la casa de la que se quedan grabados en su memoria los recuerdos de las delicias que hacía su madre en una gran cocina: el chocolate, el café que se tostaba en casa, el dulce de leche, mermeladas y caramelos (BO 90). Es muy raro encontrar en Monterroso este tipo de referencias a la comida. En la entrevista con Jaramillo, dice que no le interesa la comida refinada, ni es gourmet, probablemente porque después de aquel “recuerdo grato” de su infancia, descrito en la autobiografía, pasó muchas etapas de hambre, en su juventud y en el exilio (Jaramillo 1993: 32). Además, hay que señalar que las delicias culinarias de su madre son todas dulces, y lo dulce suele relacionarse con la infancia.

De su adolescencia, hay un lugar que Monterroso recuerda a menudo en entrevistas; a saber, la carnicería donde trabajaba como contador: “La memoria y el tiempo generalmente van decantando las cosas. Para mí, ahora, los seis o siete años que trabajé en ese establecimiento llamado carnicería, se han ido convirtiendo, como diría Quevedo, en unos años, en unos días. Cuando recuerdo aquella época recuerdo circunstancias y momentos buenos; el dolor uno tiene la dicha de olvidarlo” (citado en Blanco 1991: 113). En otra entrevista vuelve a aparecer su percepción optimista respecto a aquel trabajo duro

como adolescente pobre. Son años que le han formado de manera positiva, y que le han empujado por fuerza hacia la madurez:

Yo desde muy chico y hasta la juventud he sido pobre. Fueron tiempos de muchas carencias y de buscar la comida empleándome en trabajos muy duros. En Guatemala, por ejemplo, trabajé en una carnicería desde los 16 hasta los 23 años. Esa experiencia, aunque difícil, fue sumamente formativa porque me enfrenté a la vida como un adulto antes de serlo, eso para mí ahora es algo valioso (citado en Espinosa 2000: 2).

Los años que trabajó en la carnicería lo afectaron mucho. Hasta en un homenaje del 20 aniversario de *La Oveja negra y demás fábulas*, es precisamente la época dura de su adolescencia la que evoca. Tenía que levantarse diario a las cuatro de la mañana: “Sí, 20 años de esa *oveja negra*. ¿Cómo podía yo imaginar cuando soñaba a las 4 de la madrugada por las calles solitarias de Guatemala quién sabe qué cosas?” (citado en Blanco 1991: 114). Parece entonces que el verdadero origen de *La Oveja negra y demás fábulas* se sitúa en aquellas caminatas solitarias por las calles de Guatemala a las cuatro de la mañana, aunque en todo el fabulario parece no haber ninguna referencia explícita o implícita a Guatemala.

Otro de los lugares claves que Monterroso siempre recuerda de su adolescencia en Guatemala, es la Biblioteca Nacional. Aunque ya la mencioné brevemente en el capítulo sobre el espacio, vuelvo a insistir aquí sobre la fundamental importancia de aquella biblioteca para el joven Monterroso. Según el autor, la razón principal para ir a la biblioteca era porque no había terminado la escuela primaria: “Cuando me di cuenta de esa carencia, a los dieciséis o diecisiete años, me asusté y traté de superarla yendo a leer a la Biblioteca Nacional de Guatemala, sin lograrlo” (VC 18). En *La vaca* describe con mucha precisión las circunstancias en las que empezó a escribir, como autodidacta: “Cuando empecé a tratar de escribir, en Guatemala, sin maestros, sin escuela, sin universidad, tanteando aquí y allá, y en medio de la mayor inseguridad, suponía, tal vez no sin razón pero en todo caso en forma

exagerada, que antes de escribir cualquier cosa debía saberlo todo sobre el tema escogido” (“El susto del otro idioma” *LV* 19). Esta idea era sin duda otro motivo para ir a la biblioteca. En el ensayo “Milagros del subdesarrollo” es donde mejor explica el significado de la Biblioteca Nacional: “La Biblioteca era tan pobre que sólo contaba con libros buenos” (*LV* 115), es decir, clásicos como Cervantes y Gracián. Aquel lugar está tan grabado en su memoria, que hasta en su insomnio lo recuerda: “cuando en mi insomnio recuerdo aquellos días pienso con temor si aquel volumen [*Oráculo manual* de Gracián] continuará allí, y, en caso de que así sea, a qué se deberá el milagro” (*LV* 116). Según Ruffinelli, en la Biblioteca Pública, Monterroso leía sólo a los autores españoles: “Allí sus autores predilectos fueron el Arcipreste de Hita, don Juan Manuel, Calderón de la Barca, Baltasar Gracián y, principalmente, Cervantes. En cambio, en su casa leía a Shakespeare, Hugo, lord Chesterfield, Montaigne, Johnson y Addison” (Ruffinelli 1986: 12). Esta literatura inglesa y francesa, la conoció por primera vez gracias a su “jefe sumamente amable” de la carnicería, Alfonso Sáenz, quien le regaló libros y le hizo leer a Shakespeare, Lord Chesterfield, Victor Hugo y Madame de Sévigné (*VC* 20).

Además de la Biblioteca Nacional y la carnicería, hay aún otro lugar de iniciación a la literatura; a saber, un billar guatemalteco: “Después de muchos años de haberlo leído por primera vez —recuerdo ahora— entre el humo de los cigarrillos y el bullicio de un billar guatemalteco [...] releo en esta relativa calma las *Cartas a un joven poeta* de Rainer Maria Rilke” (“Rilke” *LE* 219-220). Lo que ya observé en el capítulo sobre el espacio se confirma aquí muy claramente: los espacios, carnicerías y billares incluidos, sólo cobran sentido por alguna relación que tienen con el mundo literario, en este caso ya no español, ni francés, ni inglés, sino alemán. Muy sutilmente vemos en aquel fragmento de *La letra e* un viso de nostalgia por la juventud, un deseo de volver a ser joven, aunque sea sólo para poder seguir los consejos de Rilke: “Rilke, con sus consejos tan difíciles de seguir cuando se es joven [...] tan difíciles de seguir que uno quisiera ser joven una vez más tan sólo para intentarlo de nuevo” (*LE*

220). Para todos los lugares mencionados, se puede hacer entonces una lista de concordancia de autores. A cada lugar corresponde la lectura de los siguientes autores:

ESPACIO	AUTOR(ES) Y TEXTOS
La escuela primaria de Tegucigalpa	“Himno al pino”, Leconte de Lisle, Albert Samain
La casa	<i>Las mil y una noches</i> , <i>Gil Blas de Santillana</i> , <i>Cyrano de Bergerac</i>
La Biblioteca Nacional de Guatemala	Cervantes, Arcipreste de Hita, don Juan Manuel, Calderón de la Barca, Baltasar Gracián
La carnicería (libros regalados por el jefe)	Shakespeare, Hugo, Lord Chesterfield, Montaigne, Johnson, Addison, Madame de Sévigné
El billar	Rilke

Sabemos que en su infancia, y sobre todo en su juventud, Monterroso leyó a muchos más autores, pero aquí sólo retomo a los que están explícitamente asociados a algún lugar. Este cuadro visualiza bien la interrelación entre espacio e intertextualidad. Desde cualquier perspectiva que se vea, espacio e intertextualidad se entrelazan: por un lado, el espacio se vuelve literario, por otro lado, la literatura necesita un espacio para concretizarse, para existir incluso. Además de estos “espacios literarios”, hay todavía otro lugar de su adolescencia, no asociado con un autor específico, sino que le abre el mundo de la literatura de una manera mucho más general y emocional, el Cerro del Carmen,⁸⁵ sobre el cual

⁸⁵ El Cerro del Carmen es un sitio histórico muy conocido en el centro de la ciudad de Guatemala, situado entre la zona 1 y la zona 2. En la cumbre del cerro está la Iglesia de la Ermita, que data del siglo XVI.

Monterroso dice que le trae muchos recuerdos: “Creo que para todo adolescente guatemalteco, el cerro 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*” (citado en Méndez 2002: 3; el subrayado es mío). En la perspectiva de todos estos lugares, “l’espace-idée” predomina sobre “l’espace-chose”. Todos estos lugares adquieren un fuerte valor simbólico, cargado de connotaciones literarias.

Hay aún otro tema recurrente en Monterroso, propio de su adolescencia en Guatemala: su aprendizaje del latín. En “Mi relación más que ingenua con el latín” (LV 83) explica el origen de su interés por este idioma: “Un día, en la ciudad de Guatemala, siendo yo adolescente, tuve de pronto la revelación de que en materia literaria lo ignoraba todo de todo, pero principalmente de los clásicos, y me preocupé mucho, y comencé a leer con vehemencia cuanto libro encontraba, y mejor aún si su autor era griego, o latino” (LV 83). Por una “manía, nunca satisfecha del todo, de leer a los autores en su idioma original” (LV 27), pronto empezó a estudiar latín. Este primer aprendizaje rápido le dio unos resultados muy visibles, de los que le gustaba presumir en broma:

Cuando supe algo más del idioma, un compañero mío de estudios y yo alardeábamos de latinistas en un pequeño restaurante de la ciudad de Guatemala y pedíamos en voz alta un sándwich de queso y una cerveza de esta manera:

—*Ego volo manducare panem cum caseo et potare cereviciam frigidam,*

y el mesero, que ya nos había oído aquello muchas veces, nos traía resignado el humilde pan con queso y la cerveza frígida que deseábamos (LV 85-86).

Muchos años más tarde, Monterroso se encuentra en una cena en París con un obispo francés de Bengui, capital de África Central:

[...] y entonces por divertirme le recité entera la fábula de Fedro que comienza: *Vacca et capella et patiens ovis injuriae* como si yo supiera latín, que en realidad no sé, pero me gusta presumir con estas fábulas y con algunas odas de Horacio (*Solvitur acris hiems*) que aprendí de memoria en mi adolescencia precisamente en un descuartizadero de vacas en Guatemala (“Rosa, rosae” LE 79).

Nada más monterrosiana que la comparación entre la vaca de Fedro y las vacas de aquella carnicería de Guatemala. La vaca se convertirá finalmente en uno de sus temas predilectos de la literatura, tal como lo explica en el ensayo “La vaca” (LV 13-17).

3.1.4 Dictaduras y revoluciones

El recuerdo de Guatemala en Monterroso es también el de un país de violencia, en el que la figura del dictador se convierte en objeto de crítica. El autor salió al exilio, pero admira a los que siguen la lucha dentro del país arriesgando su vida, en particular los jóvenes escritores: “[...] siempre los imagino escribiendo desde la persecución, o en la montaña, bajo las balas o bajo las estrellas, y los admiro” (LE 86). La distancia temporal y espacial le permite a Monterroso atacar a la figura del dictador con las armas de la ironía y el humor. En este sentido, lo dicho por Alegría en *Paradise Lost or Gained* puede aplicarse al caso de Monterroso en su crítica de las dictaduras:

The dramas are underscored by a carnival-like tone, proving once again that the shortest line between victim and victimizer in times of tyranny is, and will continue to be, a sense of humor. What dictatorship can withstand satire and the belly laugh that suddenly rock its pedestal of ashes? (Alegría 1990: 12)

La burla se vuelve a encontrar hasta en *Esa fauna* donde Monterroso incluye un dibujo llamado “El general” (EF 15). Es un hombre en uniforme, aunque descalzo, de cabello largo, con un machete en la mano, y ataviado con varias medallas. Sin embargo, en los textos y comentarios sobre los dictadores, el humor no es el único enfoque, ni es el tono dominante en muchos de éstos, tal como se observa en los dos ensayos de *La palabra mágica*, en los que Monterroso se dedica completamente al tema: “Novelas sobre dictadores 1” (PM 45) y “Novelas sobre dictadores 2” (PM 49). El primer ensayo trata en gran parte sobre *El señor*

Presidente (1946) de Asturias, y en particular sobre las dificultades que tuvo el autor con las editoriales para publicar su novela. En el segundo ensayo, Monterroso cuenta que Vargas Llosa lo invitó en 1968 a participar en un proyecto literario que tenía como objetivo la edición de un libro de cuentos sobre dictadores hispanoamericanos. A Monterroso le pareció espléndido el proyecto, y le tocó escribir sobre el nicaragüense Anastasio Somoza padre. Sin embargo, renunció a la idea de participar, básicamente por miedo de meterse tanto en el personaje y, finalmente, de llegar a comprenderlo. El libro nunca se publicó, por lo que Monterroso supone que “todo se quedó en proyecto”, pero, según él, aquel proyecto probablemente fue el origen de “tres grandes novelas hispanoamericanas”: *El recurso del método* de Carpentier, *Terra nostra* de Fuentes, y *Yo, el Supremo* de Roa Bastos (PM 49-52).⁸⁶ En estos dos ensayos, como también en otros textos, Monterroso no evalúa la dictadura como tal, sino la literatura sobre dictadores y dictaduras.

Del período de 1978 a 1999, es decir, unos veinte años, disponemos de cinco referencias en las que Monterroso habla explícitamente de la crueldad de las dictaduras en Guatemala y, salvo en la segunda referencia, aclara además la relación que tiene con su país en aquel momento. Al juntar y comparar estos comentarios, se observa cierta evolución en ellos. En 1978, Monterroso es entrevistado junto con Cardoza y Aragón por Armando Ponce para la revista mexicana *Proceso*. Aunque el periodista explica que desde 1954 hasta 1978, la represión en Guatemala es permanente, con 70.000 muertos sólo en

⁸⁶ Puede parecer curioso que Monterroso mencione en este ensayo estas tres novelas. Por lo general, dentro del género de la novela del dictador se suele partir de otro trío: *El recurso del método*; *Yo, el Supremo*, y en tercer lugar *El otoño del patriarca*, de García Márquez (Sandoval 1989: 9). Por un lado, en este ensayo de Monterroso, García Márquez no aparece entre los autores solicitados por Vargas Llosa a participar en el proyecto, y el autor colombiano tampoco es mencionado en el resto del texto. Por otro lado, *Terra nostra* de Fuentes no suele ser considerada como novela del dictador. Sin embargo, hace falta aclarar que Monterroso no habla aquí de “tres novelas del dictador”, sino simplemente de “tres grandes novelas hispanoamericanas”, que según su opinión personal, tienen su origen en aquel proyecto de Vargas Llosa.

este período, el motivo directo de la entrevista es la muerte del secretario general de la Asociación de Estudiantes Universitarios, además del caos que reina en la Universidad de San Carlos debido a los actos de brutalidad contra la comunidad universitaria y el pueblo guatemalteco. Desde el exilio, Monterroso expresa rotundamente su rechazo de la violencia ejercida por el gobierno de Romeo Lucas García y manifiesta su apoyo al pueblo: “Aun cuando la situación formal de esta democracia se haya perdido, la politización del pueblo guatemalteco no ha podido ser detenida. Desde 1954 siempre han estado unidos pueblo, intelectuales y estudiantes de vanguardia, no obstante que la represión no discrimina, es total y bestial” (citado en Ponce 1978: 2). En la misma entrevista, Monterroso y Cardoza y Aragón coinciden: “Apoyamos la lucha revolucionaria y estamos con el pueblo de Guatemala. Lo hemos probado con libros, hechos, entrevistas, denuncias constantes” (citados en Ponce 1978: 3). En estas declaraciones de 1978 hay una toma de posición muy radical y un tono de denuncia muy fuerte, que en los años siguientes ya no volvemos a encontrar. En cambio, se observa un distanciamiento cada vez más grande. Cuando en 1980, Carminatti le pregunta: “¿Y en Guatemala [hay censura]?”, Monterroso contesta lacónicamente: “Allí la censura consiste en un balazo” (VC 87). Cuatro años más tarde, en 1984, el propio Monterroso observa en su diario una ruptura en su comunicación con Guatemala:

En los últimos tiempos he tenido mayor relación con el Perú que con cualquier otro país hispanoamericano. Curiosamente no tengo casi ninguna con Guatemala, sin duda porque la mayoría de mis amigos han sido asesinados por los sucesivos regímenes militares, o se han salvado en el exilio y están en México, o se encuentran dispersos quién sabe en dónde (“Perú triste” LE 168).

El hecho de no tener casi ninguna relación con su país de origen en este período es muy significativo, y lo peor es que la situación no mejora en la siguiente década. En 1990 escribe en “Vivir en México”: “cerradas las puertas de mi patria, Guatemala, envuelta hoy en crímenes más atroces que los que me empujaron al exilio en 1944; y en

1954, hasta el día de hoy” (LV 148). Las “puertas cerradas” representan metafóricamente la ruptura total y la imposibilidad de comunicación. Finalmente, en 1999, en una entrevista con Pedro Ugarte, el autor contempla la relación con Guatemala en retrospectiva:

— ¿Cómo es la relación con su país?

— Ha sido una relación con altibajos. A veces fue mala, pero por la situación política. Yo siempre me he considerado guatemalteco, lo cual desde México es fácil, porque somos pueblos muy parecidos. Siempre he tenido relación con Guatemala, con sus gentes, con su literatura. Lo que ha sido difícil es la relación con los gobiernos, pero no con mi país (citado en Ugarte, AA.VV. 2000: 187).

Es normal que al volver la vista atrás en 1999, el autor ya no vea esta relación de manera tan negativa, y que la matice al hablar de “altibajos”. Otro matiz que aparece es la distinción entre el gobierno y el país. Sin embargo, para el año 2002, la relación que Monterroso tenía con Guatemala se deterioró una vez más. Efraín Ríos Mont, ex dictador militar, responsable del genocidio de los años 1982-1983, es presidente del Congreso guatemalteco de 2000 a 2003. En discursos y entrevistas de este período, es decir los últimos años de su vida, Monterroso vuelve a llamarse exiliado (Monterroso 2001: 1; Moreno 2002: 2), aunque en 1996, con la nueva apertura y su participación en los diálogos de paz, había dicho que “técnicamente había dejado de serlo” (citado en Giardinelli 1999: 4).

De los dictadores guatemaltecos que han tenido una resonancia importante en la obra de Monterroso, destacan dos nombres: Manuel Estrada Cabrera (1857-1923), que gobernó de 1898 a 1920, y Jorge Ubico (1878-1946), presidente de 1931 a 1944. Al primero, que murió cuando Monterroso apenas tenía dos años, lo describe como personaje literario, no sólo de la novela de Asturias, sino como posible fuente de inspiración para futuras novelas:

El dictador de 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 (“Novelas sobre dictadores 1” *PM* 45).⁸⁷

Aunque Estrada Cabrera es la figura principal detrás de la novela de Asturias, Monterroso, con razón, amplía la perspectiva y elabora una generalización del dictador creado por Asturias. La generalización es, de hecho, una característica típica de la novela del dictador. El señor presidente puede ser cualquier dictador latinoamericano: “¿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?” (“Entre la niebla y el aire impuro” *PM* 73). En esta imagen contradictoria del dictador, que es al mismo tiempo víctima y causante del miedo, vemos que Monterroso trata de entrar en la psicología del personaje y que llega incluso a comprenderlo, algo que precisamente temía cuando pensaba participar en el proyecto de Vargas Llosa. La novela de Asturias le intriga tanto que Monterroso hasta nos da su interpretación personal de la recepción en Europa de esta obra: “mientras [los lectores europeos] 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” (“Novelas sobre dictadores 1” *PM* 48). La comparación hace suponer que Estrada Cabrera era igual o peor que Hitler, y este tipo de comparaciones puede

⁸⁷ La hipótesis de que las extravagancias de Estrada Cabrera “darían como para diez novelas más” se ve confirmada por ejemplo en *El recurso del método* de Alejo Carpentier, publicada en 1974. El propio Carpentier aclaró en una entrevista que el personaje del Primer Magistrado está basado en varios dictadores históricos. La base referencial más importante es la de Gerardo Machado de Cuba, 40% según Carpentier, pero el autor menciona a cinco dictadores más, entre ellos Estrada Cabrera, que estaría por un 10% (Escobar Herrán 1979: 57). García Márquez se ha manifestado en términos similares para su *El otoño del patriarca*. Son sólo dos ejemplos, pero tal como lo supone Monterroso, el dictador guatemalteco probablemente inspiró a otros novelistas más.

ampliarse, porque al igual que otros dictadores en el mundo, también Estrada Cabrera era megalómano. Este carácter resalta cuando Monterroso visualiza en *Los buscadores de oro* “el templo de Minerva, con sus columnas griegas, que en los años iniciales del siglo el dictador Manuel Estrada Cabrera había mandado erigir para celebrarse a sí mismo y su mundialmente reconocido amor al saber” (BO 108). Finalmente, el recuerdo de Estrada Cabrera recibe una connotación más personal, cuando Monterroso habla de la relación que habría tenido su abuelo paterno, el general Antonio Monterroso, con el dictador. Su abuelo tenía un doble carácter, descrito también en el libro de Fernando Vallejo, *Barba Jacob el mensajero*, al que Monterroso se refiere. Oficialmente, su abuelo era “protector de periodistas y poetas”, pero según los chismes, era “corresponsal” de Estrada Cabrera (BO 75). Puede parecer una mera anécdota biográfica de familia, pero detrás de las palabras de Monterroso se esconde una inquietud, hasta un miedo, de que, al volver al pasado, su propia vida se acercara de alguna manera a la del temido dictador. Su abuelo fue hecho envenenar por uno de sus rivales políticos.

Si éstas son las únicas referencias de las que disponemos respecto a Estrada Cabrera, Jorge Ubico, en cambio, aparece mucho más en la obra de Monterroso, y también en entrevistas, lo que es lógico, ya que era el dictador contra quien luchó con otros compañeros, hasta su caída en 1944. Destaco entonces los comentarios más llamativos de este periodo histórico ominoso, en el que nadie estaba a salvo de la represión ubiquista. En “Novelas sobre dictadores 1”, Monterroso nos proporciona una descripción curiosa de Ubico, comparándolo con Estrada Cabrera:

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 al 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 (*PM* 46).

Es evidente la ironía en la idea de que Ubico no pudo convertirse en personaje literario porque “no fue capaz de crearse una leyenda” y que “lo mejor” de Ubico es aquel cuento sobre la silla de dentista. En cambio, en otros fragmentos, el recuerdo de Ubico es más serio, pesado y hasta traumático. Además, a diferencia de la descripción anterior, basada en “leyendas”, los otros enfoques son más históricos, como por ejemplo en este fragmento: “Jorge Ubico, un presuntuoso general a caballo que hacía asesinar oscuramente a sus opositores, era un firme partidario e imitador de aquellos regímenes nazi-fascistas europeos que oficialmente decía combatir durante la Segunda Guerra Mundial, y se reelegiría como presidente mediante plebiscitos fraudulentos cada cuatro años” (“Italia en el corazón” *LYV* 126). En “Mi primer libro”, se mezclan los enfoques en la descripción de Ubico, tanto lo irónico/serio como lo legendario/histórico: “Jorge Ubico, un sanguinario tirano tropical a caballo, tonto, vanidoso y tan sin relieves que apenas daba para inspirar uno o dos chistes al año. Gobernó catorce” (*LYV* 23). En “Retorno del proscrito”, el autor acentúa de nuevo el carácter “fascista” de Ubico (Monterroso 1996a: 1), pero donde más se refleja lo traumático de la dictadura ubiquista es en *Los buscadores de oro*, cuando Monterroso parece insinuar que en el terror de aquella tiranía, aunque indirectamente, se encuentra el origen de la muerte de su padre: “Incapaz de soportar el régimen opresivo del dictador Ubico y sus servidores, a quienes detestaba, en 1938 regresó una vez más a Tegucigalpa, para morir allí un año más tarde entre sus amigos y la vida bohemia que amaba” (*BO* 73). Monterroso es muy consciente de que su formación como adolescente se efectuó bajo una dictadura y que este hecho determinó su vida entera y la preocupación por su país: “Desde luego, el medio y la época en que me formé (adolescencia), la Guatemala de los últimos treinta y los primeros cuarenta, del dictador Jorge Ubico y sus catorce años de despotismo no ilustrado, y de la Segunda Guerra Mundial, contribuyeron sin duda a que actualmente piense como pienso y responda

al momento presente en la forma en que lo hago” (“La pregunta de Caravelle” *LE* 188). Vuelve a aparecer la ironía en el juego de palabras del “despotismo no ilustrado”. Esta expresión no sólo hace juego con el “despotismo ilustrado” propio del siglo XVIII,⁸⁸ sino también, y quizá más, con los tiranos ilustrados de los siglos XIX y XX en América Latina. Uno de los prototipos de este despotismo ilustrado era precisamente Estrada Cabrera, a quien le gustaba presumir con su culto a Minerva. Si Ubico era un déspota no ilustrado, significa que ni siquiera se interesaba por la cultura, que era pues un déspota sin más.⁸⁹

En 1944 estalló la sublevación contra la dictadura de Ubico, conocida después como la Revolución de Octubre. Junto con otros compañeros, Monterroso empezó la lucha en la clandestinidad. Así recuerda, por ejemplo, la anécdota de que al salir a la calle con un manifiesto subversivo, tuvo que comerse el papel cuando un esbirro lo perseguía a él y a sus amigos (*LYV* 24). Después, participó activamente en las manifestaciones populares por las calles de Guatemala. La perspectiva espacial con la que Monterroso describe estos momentos es bastante particular, ya que es literalmente una visión desde abajo: “una mañana del mes de junio de 1944, acción en la que por cierto murió la maestra María Chinchilla,⁹⁰ me encontré debajo de las patas de los caballos del ejército” (*LYV* 25). Es una imagen que expresa muy visualmente la opresión del individuo por los militares. Luego, Monterroso firmó el “Manifiesto de los 311”, en el que se exigía la renuncia de Ubico. Cuando éste renunció a la presidencia, le sucedió el general Federico

⁸⁸ Con “despotismo ilustrado” se refiere históricamente al siglo XVIII, cuando algunos reyes absolutos, como Carlos III en España, se inspiraban en las ideas de la Ilustración y deseaban fomentar la cultura y la prosperidad, sin dar libertad política al pueblo. El lema del despotismo ilustrado era “Todo para el pueblo, pero sin el pueblo”.

⁸⁹ Para más información histórica sobre la persona de Ubico y su política, véase Liano (en Corral 1997: 90-91).

⁹⁰ Por el asesinato de la maestra María Chinchilla en aquella manifestación de protesta, se eligió el día 25 de junio como el “Día del maestro” en Guatemala. La mártir María Chinchilla se convirtió en un personaje destacado en la historia del país.

Ponce Vaides, más represivo que su antecesor, quien siguió con las persecuciones de los disidentes. Es en aquel momento en que Monterroso y sus amigos fundaron el periódico *El Espectador*, por el cual fue detenido. Logró escapar “rocambolescamente” (*ibid.* 25) de la cárcel, y pidió asilo político en la embajada de México. Acompañado por el secretario de la embajada, llegó en tren a la ciudad de México. Su único equipaje era un suéter y los *Ensayos* de Montaigne.⁹¹ Esta referencia a Montaigne que, dicho sea de paso, aparece también en “Llorar orillas del río Mapocho” (*PM* 16), en el mismo contexto del exilio, es muy importante. Cada vez que Monterroso evoca aquel momento preciso de su vida, traumático sin duda, suele hacer este tipo de salto de la política a la literatura, siempre con un tono humorístico, como en este fragmento: “Pronto yo también, recién escapado de debajo de las patas de la caballería ubiquista, me aprendí de memoria mi Góngora y mi Garcilaso” (“Los juegos eruditos” *PM* 64). Hay aún otro comentario sobre aquel momento, en el que vuelve a aparecer el mismo salto, descrito en el típico estilo monterrosiano que siempre sorprende, en este caso porque se burla de su propia fama: “En un momento dado yo me encontré en la cárcel, de la cual venturosamente para la literatura hispanoamericana y mundial logré escapar” (citado en Corral 1997: 102). Efectivamente, después de aquel activismo político durante su juventud en Guatemala, dejó la vena política para entregarse completamente a la literatura. Sin embargo, si bien después ya no se comprometió activamente con la política, siempre expresaba una preocupación por la opresión del pueblo guatemalteco bajo las sucesivas dictaduras. El compromiso político del escritor es un tema constante en Monterroso hasta el final de su vida, como se deduce, por ejemplo, de la siguiente entrevista con León-Sotelo:

⁹¹ Para estos datos biográficos me baso sobre todo en los textos de Ruffinelli (1986: 12; 1995: 3231), y en el propio Monterroso, quien recuerda en el ensayo “Mi primer libro” (*LYV* 21-27), por primera vez en detalle, este episodio de su vida. Véase también el discurso de Monterroso, “Del periodismo a la literatura” (1996b).

— No sé si es necesario para el escritor intervenir en política, pero creo que sí lo es en nuestros países. La injusticia y la desigualdad están tan a flor de calle que uno lo observa forzosamente y eso nos mueve a muchos a tratar de poner remedio y a involucrarnos incluso en revoluciones, como me sucedió a mí en 1944, a resultas de lo cual abandoné Guatemala y estuve cincuenta años sin volver.

— ¿Se paga un precio demasiado alto por comprometerse o compensa?

— En Guatemala se pagó el precio de la vida, ese fue el que pagaron muchos amigos (citado en León-Sotelo 2000: 3).

Parece que para Monterroso no existe una norma general que imponga a los escritores tomar posición frente a la política. Sin embargo, a un nivel mucho más concreto, resulta que Guatemala es uno de esos países donde los escritores no tienen otra opción sino comprometerse políticamente. El dilema entre la política y la literatura nunca deja tranquilo a Monterroso. Si en las palabras anteriores, enfatiza más la necesidad del escritor de involucrarse en la política y en las revoluciones, en cambio, en otros momentos se inclina hacia el deseo de que su obra tenga, sobre todo, un alto nivel literario:

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 político⁹² encaminados a criticar ciertas cuestiones, pero siempre que lo he hecho ha sido con un deseo de que sea una obra literaria, no algo circunstancial (citado en Posadas 1999: 3).

En una entrevista con González Zenteno, en la que habla mucho de los cambios políticos en Guatemala, vuelven a aparecer ambos enfoques, tanto lo político como lo literario: “yo lo que escogí fue ser escritor, y

⁹² Entre los ejemplos más claros de este “corte político” destacan los cuentos “Míster Taylor” (*OC* 9-19) y “Primera dama” (*OC* 35-50).

a eso me he mantenido fiel, pero sin olvidar nunca toda esa experiencia de vida y esa observación” (citado en González Zenteno 2001: 3). Ver a Monterroso sólo como un escritor político puede llevarnos a una falsa interpretación política de sus textos, los cuales, según el propio autor, no fueron escritos con esta intención. Se trata de una sobreinterpretación, incluso una interpretación errónea, que el autor rechaza. Cuando le preguntan si “‘El dinosaurio’ lo hizo pensando en Guatemala o en algún sistema político”, contesta: “No, no lo hice pensando en Guatemala... lo hice pensando en un dinosaurio” (citado en Olivares Torres 2000: 1).

Otro aspecto a menudo presente en las entrevistas, cuando surge el tema de las dictaduras en Guatemala, es el papel que jugó Estados Unidos en ellas. Según Monterroso, “Estados Unidos siempre ha sido pues el peor enemigo de las democracias en América Latina” (citado en Moreno 2002: 2). A Steinsleger le revela incluso lo absurdo de la posición de Estados Unidos en los años cuarenta:

[...] estábamos en guerra contra el fascismo aliado con Estados Unidos, al mismo tiempo que Estados Unidos en guerra contra nosotros aliados con la United Fruit Company, aliada del dictador Jorge Ubico, aliado de los cafetaleros alemanes nazis contra los cuales estábamos en guerra aliados con Estados Unidos (citado en Steinsleger 1998: 1).

La crítica se vuelve aún más aguda respecto a la intervención brutal norteamericana en Guatemala en 1954. El golpe de Estado del coronel Castillo Armas fue apoyado por los EE.UU. En aquel momento Monterroso se encontraba en Bolivia trabajando como diplomático para el gobierno democrático de su país, y salió al exilio a Chile. También en 1978 reprocha al imperialismo norteamericano su actuación en los organismos de represión en Guatemala (Ponce 1978: 2).

Finalmente, es fundamental ver qué sucedió en el mundo literario durante la dictadura de Ubico. Esta pregunta nos lleva evidentemente a la Generación del 40. Sólo conociendo el contexto histórico, se puede entender en su totalidad el verdadero significado de esta generación

literaria, que siempre será asociada con la dictadura de Ubico. Las primeras amistades literarias de Monterroso datan de 1940.⁹³ Este grupo de jóvenes intelectuales fundó entonces la Asociación de Artistas y Escritores Jóvenes de Guatemala, y la revista literaria *Acento*. Aunque Monterroso confiesa que los textos de aquel período son “cosas más de infancia, algunas no dignas de publicarse” (citado en Castellanos Portillo 1987: 48), decide finalmente publicar su primer cuento en 1941 en el diario *El Imparcial*.⁹⁴ Este primer cuento fue prohibido después por la radiodifusora nacional (*LYV* 24). Después publica más textos en este periódico, en defensa de las ideas democráticas contra la dictadura, y también en la revista *Acento*. Castellanos Portillo, en un estudio sobre la colaboración de Monterroso en la *Revista de Guatemala* (1945-1954), extrae de ésta una descripción muy reveladora de la Generación del 40:

La del 40 —la generación— apareció en una época turbulenta nacional e internacionalmente. Se descubría entonces de nuevo las palabras democracia y libertad y todos, cuál más, cuál menos, las tomamos en serio y luchamos en la medida de nuestras fuerzas, al lado del pueblo, por convertirlas en una realidad tangible hasta lograr implantarlas en casa, aunque siempre dentro de la órbita de opresión internacional [...] La Generación del 40 surgió, como todo movimiento joven, un poco iconoclasta y un mucho impreparada. Se trató de hacer y de deshacer. Y se hizo tanto como se deshizo: muy poco. Estábamos en contra del romanticismo siendo, sin saberlo, románticos. Y más de alguno, tratando de torcerle el cuello al cisne,⁹⁵ salió con su gaxnate no muy bien parado (citado en Castellanos Portillo 1987: 48).

⁹³ En el siguiente capítulo, sobre la literatura guatemalteca, analizaré en detalle la relación individual que tenía Monterroso con algunos de ellos, en particular Carlos Illescas y Otto-Raúl González, con quienes compartía el exilio en México.

⁹⁴ Aunque Monterroso da un breve resumen del cuento, no da el título (“Mi primer libro” *LYV* 24), y tampoco lo he encontrado en otras fuentes. Por el resumen que nos da el autor, se trata de un cuento no incluido en sus libros posteriores, lo que me fue confirmado por Bárbara Jacobs.

⁹⁵ Quiero subrayar aquí la doble alusión. Por un lado, Monterroso usa el dicho “torcerle el cuello al cisne” en el sentido general, como oposición a las generaciones anteriores.

Este testimonio sobre la Generación del 40 y de sus primeras incursiones en la literatura, es interesante, sobre todo por el idealismo, el entusiasmo juvenil y las contradicciones que manifiesta: románticos y antirrománticos, constructivos y destructivos... También llama la atención la total inmersión de esta generación literaria en los eventos turbulentos al final de la dictadura. Lo curioso es que sobre la relación entre estos eventos reales y la literatura, Monterroso tiene su propia visión. No sólo concibe estos años como formativos para su profesión de escritor, sino que al mismo tiempo ve el movimiento al revés: “durante mi adolescencia y primera juventud en Guatemala, en donde la acción clandestina y la lucha callejera por la libertad y la justicia social me enseñaron el mundo de la solidaridad y convirtieron en vida real lo aprendido en libros” (2001: 1). Frente a otros autores que siempre están convencidos de que lo aprendido en la vida real termina en los libros, para Monterroso, el movimiento contrario parece igual o más importante. Su mundo, desde su infancia (lo sabemos de *Los buscadores de oro*), siempre estuvo dominado por los libros y la fantasía. De ahí que lo que primero aprendió en los libros, lo viera después en la vida real.

En 1944 Monterroso salió al exilio a México, en los tiempos turbulentos que siguieron a la caída de Ubico. El segundo exilio ocurrió en 1954, cuando llegó a Chile desde Bolivia, y en 1956 Monterroso se instaló definitivamente en México. Lo que quiero enfocar ahora es esta década que va de 1944 a 1954, período que Cardoza y Aragón marcó, en sus palabras hoy tan famosas, como “Diez años de primavera en el país de la eterna tiranía”. Dos regímenes democráticos se sucedieron: el del doctor Juan José Arévalo Bermejo (1945-1951) y el del coronel Jacobo Arbenz Guzmán (1951-1954). Monterroso trabajó para ambos, primero como secretario en la embajada en México, durante nueve

Por otro lado, aparece el uso en el sentido original, como reacción contra el modernismo. Se trata entonces de una alusión directa al famoso verso del poeta mexicano Enrique González Martínez, “Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje”.

años, y en 1953 fue enviado a la embajada en Bolivia, donde trabajó un año como cónsul. Tal como lo recuerda en una entrevista, fue un año muy intenso: “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” (citado en González Zenteno 2001: 5).

Aparte de una breve mención en *Viaje al centro de la fábula*, el nombre de Juan José Arévalo no vuelve a aparecer en la obra de Monterroso. Sin embargo, en su discurso “Del periodismo a la literatura”, pronunciado con motivo de la entrega de la presea Quetzal de Jade Maya por la Asociación de Periodistas de Guatemala (APG), Monterroso lo menciona como uno de los pocos a quien le fue concedida la misma presea. Lo honra con varios calificativos: “Juan José Arévalo, maestro, filósofo, escritor y Presidente de Guatemala durante el breve período democrático” (Monterroso 1996b: 1). En cambio, Jacobo Arbenz Guzmán es una figura muy presente en toda la obra de Monterroso, hasta en varios discursos. Primero, Monterroso destaca claramente algunos de los logros del gobierno de Arbenz Guzmán, por los que expresa su admiración: “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” (citado en González Zenteno 2001: 3). Luego, casi todos los demás comentarios se centran en el año fatídico de 1954, cuando el gobierno de Estados Unidos acabó con el régimen democrático de Jacobo Arbenz. En la misma entrevista, Monterroso da una explicación de las causas profundas que llevaron a la caída de Arbenz: “¿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” (*ibid.*).

La importancia de Arbenz para Monterroso se manifiesta de diferentes maneras. En primer lugar, al recordar los años que vivió exiliado en Chile, de 1954 a 1956, donde aprendió “la fuerza de la solidaridad y las maravillas de la cueca y el vino”, Monterroso compara a Arbenz

con Salvador Allende, cuyo gobierno democrático cayó diecinueve años más tarde (“Premio Juan Rulfo” *LV* 131-132). Ambos eran líderes carismáticos de izquierda que representaban para el pueblo la esperanza de una vida mejor. En segundo lugar, el gobierno de Arbenz siempre constituye la referencia histórica central al hablar de otros autores como Asturias, quien trabajó como diplomático en Buenos Aires (“Novelas sobre dictadores 1” *PM* 46-47), y Cardoza y Aragón (*LV* 64). Hasta de su propia obra Monterroso dice: “‘Mr. Taylor’ fue escrito en Bolivia, en 1954, y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático” (*VC* 25). Además de que Monterroso es muy explícito aquí en aclarar el origen del cuento, aparece una vez más el año de 1954. Este año clave es una constante y parece estar muy grabado en la memoria de Monterroso. Es el año de su segundo exilio, que aparentemente fue mucho más doloroso que el primero, porque recién llegado a México en 1944, fue elegido el gobierno democrático de Arévalo y Monterroso trabajó con mucha ilusión y entusiasmo para su país en la embajada en México, al mismo tiempo que se lanzó a la vida intelectual alrededor de la Facultad de Filosofía y Letras. 1954 es también el año que parece haber marcado el curso de su vida, y probablemente también de su obra. Se percibe una gran decepción, una gran desilusión cuando Monterroso habla del derrocamiento del gobierno de Arbenz: los Estados Unidos acabaron “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” (Monterroso 1996a: 3). Si aquí se revela una preocupación por el país a nivel nacional, hay al mismo tiempo una angustia por la propia vida, ya que la amenaza de muerte se volvió real: “De otros tíos que traté en mi adolescencia, uno se unió a las fuerzas que organizadas por los Estados Unidos invadieron Guatemala en 1954 para derribar el gobierno democrático de Jacobo Arbenz Guzmán; poco después ese tío paterno me mandó amenazar de muerte si yo volvía a poner un pie en Guatemala” (*BO* 88). Incluso si Monterroso llega a evocar aquel momento histórico con ironía, escuchamos en el

fondo una tristeza escondida: “había sido durante un tiempo secretario de la embajada y cónsul de mi país (oficio ocasional del que por fortuna lo relevan a uno las revoluciones o los cuartelazos)” (“Llorar orillas del río Mapocho” *PM* 16). En 1996, por fin, Monterroso puede homenajear públicamente, en Guatemala, a Arbenz Guzmán: “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 referido por esta dignísima Universidad” (Monterroso 1996a: 1).

En cuanto a la vida cultural y literaria de aquella década democrática, destaca, para Monterroso, el año de 1952, cuando recibe el Premio Nacional de Cuento *Saker-ti*.⁹⁶ Aunque Monterroso no formaba parte del Grupo *Saker-ti* (1944-1954), este galardón es muy significativo tanto a nivel literario como político. Cuando González Zenteno le pregunta a Monterroso cuál era la relación que tenía con el grupo *Saker-ti*, ésta es su respuesta:

Muy buena [...] 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 (citado en González Zenteno 2001: 6).

Si bien Monterroso no pertenecía al Grupo *Saker-ti*, expresa aquí una profunda solidaridad con los ideales y las luchas de esta generación literaria.

⁹⁶ *Saker-ti* significa “amanecer” en cakchiquel.

3.1.5 *Recreación de Guatemala en los textos de ficción*

En este capítulo analizaré cuatro cuentos, todos de *Obras completas (y otros cuentos)*, en los que Guatemala constituye el marco espacial: “Míster Taylor”, “Sinfonía concluida”, “Primera dama”, y “El eclipse”. Ya que todos estos cuentos han sido analizados muy a fondo por otros críticos, intentaré enfocar el análisis en lo que tiene que ver con la percepción espacial de Guatemala.⁹⁷ El primer cuento “Míster Taylor” (OC 9-19), es la historia de un aventurero norteamericano que se enriquece gracias a la exportación de cabezas indias reducidas. El cuento termina cuando se acaba el negocio por falta de cabezas, es decir, cuando todo aquel pueblo de América del Sur queda exterminado. El socio de Mr. Taylor en Nueva York, Mr. Rolston, recibe en el último paquete la propia cabeza de Mr. Taylor y decide suicidarse. El cuento se sitúa en “América del Sur, en la región del Amazonas” (OC 11), pero en varias entrevistas, Monterroso insiste en que el verdadero contexto del cuento es Guatemala. Sin embargo, en cada una de estas entrevistas añade siempre que no era su intención escribir un texto político, sino escribir un texto que tuviera valor literario. En *Viaje al centro de la fábula* aclara que escribió el cuento en Bolivia, en 1954, cuando fue derrocado el gobierno de Jacobo Arbenz, y que está dirigido contra el imperialismo norteamericano (VC 25), pero enseguida explica lo difícil que fue escribir el cuento: “Precisamente en los días de los bombardeos a Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura” (*ibid.*). En una entrevista con Blanco especifica aún más este dilema: “Para mí lo importante es que sea literatura. Este cuento lo escribí en

⁹⁷ Entre los estudios más minuciosos señalo el de Corral, que agrupa estos cuatro cuentos y los define como “cuentos del género de la sociedad” (Corral 1985: 44-84). Para “Míster Taylor” véase la tesis de Pineda Reyes, que aplica rigurosamente el método narratológico de Greimas (Pineda Reyes 1989: 1-75). El cuento “Sinfonía concluida” ha sido profundamente analizado en los artículos de Millington (1994) y McGuirk (1997).

circunstancias muy concretas de la situación de mi país. Fue en 1955 [...] Como no sirvo para hacer un panfleto ni un escrito político ni sociológico, me quedaba la salida del cuento. Lo hice satírico, alegórico de esta situación” (citado en Blanco 1991: 113). En varias entrevistas Monterroso vuelve sobre la génesis del cuento “Míster Taylor”, como en aquella con Gil por ejemplo, donde insiste en que no quería hacer “una diatriba contra el imperialismo” sino “literatura” (citado en Gil s.f.: 2). Moreno-Durán admira en este cuento la manera en que el autor enfrentó la problemática: “El escritor controló su ira y demostró una vez más que sólo la mediación estética le brinda contundencia y perdurabilidad a la literatura” (Moreno-Durán 1995: 226). La importancia de este cuento para Guatemala se revela aún más cuando el propio autor lo menciona en su discurso, “Retorno del proscrito”, leído en 1996, el año de su primer regreso a Guatemala:

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 (Monterroso 1996a: 3).

La mención de este cuento satírico en este discurso significa que Monterroso lo recupera políticamente, y es señal de que, en 1996, el autor recobró la libertad de expresión en su propio país. Finalmente, en uno de sus últimos ensayos, “Mi primer libro”, Monterroso demuestra una vez más que el cuento está dirigido “contra el demonio de los Estados Unidos y sus empresas, invasoras de Guatemala en 1954” (LYV 43), pero añade esta vez una reflexión sobre las contradicciones del capitalismo, ya que actualmente se publica el cuento en Estados Unidos, en inglés y en español: “y no pasa mucho tiempo sin que alguna editorial estadounidense pida autorización para antologarlo, incluso en publicaciones destinadas a la enseñanza, propiciando así que esa historia vaya con frecuencia a corromper las delicadas mentes juveniles de aquel país” (LYV 44). Las ironías de la historia le divierten

a Monterroso, irónico él también en su manera de destacar la situación contradictoria en la recepción de su cuento.

Queda claro entonces que Monterroso partió de un hecho histórico —el derrocamiento de Arbenz— para escribir el cuento. El autor subrayó siempre en entrevistas este paso de la realidad a la ficción. Sin embargo, según Durand, este cuento, al contrario, fue un presagio de la realidad posterior: “1975 [...] Veinte años después, la *United Fruit* es la misma, bajo el nombre de *United Brand*; Guatemala se llama igual, pero ya no es la misma [...] Mr. Eli Black, ‘respetada cabeza de la *United Brand*’, decidió suicidarse” (Durand en Ruffinelli 1976: 21-22). De ahí que Durand considere que la realidad “plagia” el cuento fantástico de Monterroso. El movimiento que va de la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad, es un reflejo de la rueda del eterno retorno y de la inmovilidad: nada cambia, ni en Guatemala, ni en el resto de América Latina.

Si se considerara el texto como una realidad autónoma y se aplicara sólo un *close reading*, sin tomar en cuenta la información biográfica, ni los comentarios extraliterarios, no necesariamente habría que asociar el texto con Guatemala. Puede reflejar cualquier país latinoamericano víctima de la explotación del imperialismo norteamericano. Sin embargo, las entrevistas y los comentarios de Monterroso sobre el origen de este cuento, que él siempre sitúa en la Guatemala de 1954, son tantos y tan explícitos, que resulta muy difícil no tomarlos en cuenta. Todos estos textos demuestran además que Monterroso seguía reflexionando mucho sobre este cuento, después de su publicación, y que se preocupaba mucho para que fuera interpretado correctamente, como una sátira contra la invasión norteamericana en Guatemala. “Míster Taylor” es uno de los cuentos sobre los que la autorreflexión repetida y la preocupación por las interpretaciones son las más pronunciadas y las más frecuentes, algo que no podemos decir siempre de otros textos de Monterroso.

“Sinfonía concluida” (OC 29-33) se sitúa explícitamente en Guatemala. En *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso explica el cuento: “‘Sinfonía concluida’ es un cuento absolutamente gratuito: simplemente me gustó la posibilidad de que alguien encontrara en una pequeña iglesia de

Guatemala los dos movimientos faltantes de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, e imaginar qué sucedía; por supuesto no tiene ninguna base en la realidad” (VC 26). En “Mi primer libro”, vuelve a subrayar el carácter ficticio del cuento, a diferencia de “Míster Taylor” y “Primera dama”: “‘Sinfonía concluida’ está extraído, por lo contrario, de la nada; quiero decir que es producto de la pura imaginación” (LYV 45). Es un cuento muy triste, el del viejito organista guatemalteco, quien, después de haberse peleado con los músicos en Guatemala, viaja a Viena para comprobar la validez de su hallazgo. La incompreensión y el desprecio que sufre el guatemalteco en aquella ciudad europea, que se considera el centro de todo el conocimiento sobre Schubert, son trágicos:

[...] y que una vez en Viena pues peor porque no iba a ir decían un *Leiermann* [organillero] 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 [...] (OC 31-32).

Guatemala es aquel lugar “tan lejos”, donde es imposible que se encuentren papeles importantes, y el organillero, por ser guatemalteco, no tiene derecho de opinar sobre Schubert. Millington, en un estudio sobre los límites de la lectura de textos latinoamericanos por críticos del Primer Mundo, toma “Sinfonía concluida” como punto de partida. Hasta el propio Monterroso se quedó asombrado por este ensayo, debido a la “erudita polémica” que causó Millington (LYV 46). Millington parte de este cuento para elaborar “una teorización de la lectura en el cruce de culturas” (Millington 1994: 43).⁹⁸ En el intercambio cultural, se distinguen tres posiciones principales: dentro, fuera y una tercera “más compleja e inestable entre culturas” (*ibid.* 44). Millington cuestiona la capacidad de leer de la práctica crítica

⁹⁸ Millington publicó dos versiones de su artículo, una en español (1994) y otra, ampliada, en inglés (1995). Tomo las citas del texto en español.

metropolitana, en particular la académica, porque tiende a producir un discurso monológico, que lleva a la asimilación de textos a sus propios valores, o a la polarización. Frente a este discurso monológico, que se caracteriza por la autoridad y el control, propone el discurso dialógico, que es heterogéneo y que subvierte el ejercicio del poder. En “Sinfonía concluida”, Millington subraya “la pasividad del desenlace” que consiste en un “‘status quo’ de un mundo sin la sinfonía concluida” (*ibid.* 46). Según el crítico, cada lector interpretará el cuento de otra forma, dependiendo de la posición en la que se encuentre (geográfica, étnica, social...). Millington insiste pues en “la necesidad de una autoreflexión explícita acerca de la posición, los intereses y el método críticos” (*ibid.* 48). En el cuento de Monterroso, el diálogo está ausente, y demuestra que “existir entre dos culturas no es nada fácil” (*ibid.* 50). En su artículo de 1997, “Symptoms, risks and strategies of post-structuralist criticism”, McGuirk dice inspirarse en estas visiones de Millington, y formula a su vez muchas hipótesis de interpretación del cuento, varias basadas en las teorías poscoloniales de Bhabha, Jameson y Spivak. McGuirk concluye que el cuento de Monterroso hace surgir varias cuestiones teóricas: “A potentially abstract debate on the third term, on relativities, interpretants, dialogics and differences, irrefutably shifts to the political and ideological of intercultural transfer, translation, transgression” (McGuirk 1997: 246).

“Primera dama” relata la historia de la esposa del presidente, que, por obra de caridad, participa en un recital de poesía, para cobrar fondos para los niños desnutridos. El narrador ridiculiza a la primera dama que, además de su hipocresía hacia los problemas graves del país, ni siquiera sabe recitar. La primera dama, prototipo de la arrogancia burguesa, cree que al decir “pobrecitos” y “pobres criaturas” (*OC* 40-41) se redime de su sentimiento de culpa. Al igual que en “Míster Taylor”, tampoco en el cuento “Primera dama” hay referencias explícitas a Guatemala, por lo que me baso también en información extraliteraria. Según Corral se trata de “una alusión a la esposa del dictador guatemalteco (1954-1957) Castillo Armas” (Corral 1983: 196). En una entrevista con González Zenteno el propio autor explica que con la escritura no se podía cambiar las cosas en Guatemala, “porque había

una censura terrible”, pero en cuentos como “Primera dama”, trató de “manifestar esta oposición hacia los estados de la sociedad” (citado en González Zenteno 2001: 3). En “Mi primer libro”, el autor revela la intención del cuento:

En ese cuento quise retratar a cierta clase media guatemalteca muy baja, a la que pertenecían el presidente y la presidenta colocados en el poder por los que alcanzaron la ‘gloriosa victoria’, y su hipócrita atención a los problemas sociales, como lo es que innumerables niños pobres acudan a la escuela sin desayunar (*LYV* 44).

En “Primera dama”, Monterroso representa a Guatemala como un país muy pobre, dirigido por un presidente incompetente, quien a la solicitud de ayuda para los niños desnutridos, piensa primero en la UNICEF, que podría darles más leche, porque “los gringos tienen leche como la chingada” (*OC* 40).

En “El eclipse” (*OC* 53-54) se relata cómo un fraile español, Bartolomé Arrazola, en el siglo XVI trata de engañar a los indígenas mayas que lo han capturado en “la selva poderosa de Guatemala” (*OC* 53), diciendo que si lo matan, él hará “que el sol se oscurezca” (*ibid.*). Gracias a su conocimiento de Aristóteles, sabe que aquel día habrá un eclipse de sol. Los indígenas lo sacrifican y el sol oscurece. Durante el ritual, un sacerdote indígena recita todas las fechas en que se producirían eclipses, desvirtuando de esta manera los conocimientos del fraile.⁹⁹ El diálogo velado que Monterroso entabla aquí con los autores del siglo XVI es algo ambiguo por el papel poco claro que juegan los

⁹⁹ Nogueroles Jiménez hace referencia a los textos de Colón, Cortés y el Inca Garcilaso, que escriben sobre ardidés parecidos: “Colón narra el mismo episodio del eclipse solar en su último viaje, en este caso con bastante mejor fortuna para los españoles. En otras crónicas se repiten anécdotas de este tipo, como la de que Cortés logró asustar a toda una tribu mostrándoles un caballo en celo o aquella narrada por el Inca Garcilaso, según la cual los conquistadores hicieron creer a los indios que adivinaban el pensamiento mediante el empleo de la escritura” (Nogueroles Jiménez 1995: 84-85).

religiosos en la conquista. Por un lado, muchos textos del siglo xvi reflejan la imagen del misionero bondadoso, elegido por Dios para salvar a los indígenas paganos. Por otro lado, la historiografía sobre la época colonial representa a menudo la imagen del religioso fanático que se dedica a las conversiones masivas, inspirado por un sentimiento de superioridad frente a los indígenas cuya religión destruye. Fray Bartolomé de “El eclipse” se acerca más a la segunda imagen. Es presuntuoso y hace creer a los indígenas que posee poderes sobrenaturales. La ironía surge del contraste entre este momento de sobrevaloración y su muerte trágica. Su supuesta inteligencia será desenmascarada por los conocimientos astronómicos de los mayas que no necesitan a Aristóteles (*OC* 54). Fray Bartolomé es una caricatura del fraile español. Intenta dialogar con los indígenas, pero la comunicación se limita a unas pocas palabras. Se trata aquí de una escenificación irónica de la arrogancia cultural del europeo.

El relato se articula a base de contrastes humorísticos. Así, por ejemplo, el “celo religioso de su labor redentora” se ve burlado cuando los indígenas lo ofrecen en sacrificio a sus dioses (*OC* 53). Desde la perspectiva del fraile, de quien se dice que “esperó confiado” (*OC* 54), resulta un final insospechado, ya sea porque, como conocedor de la cultura clásica, confiaba en la aparición de un *deus ex machina*, que lo salvara de tan penosa situación; ya sea porque, como buen creyente, se entregaba a la misericordia divina. Pero en su afán de ironizar la historia, Monterroso no sólo rebaja a los hombres, sino también a los dioses. Los cronistas se vanaglorian a menudo de la ayuda de Dios, que nunca los abandona y al que acuden como legitimación última de la conquista. Las fórmulas como “quiso Dios nuestro Señor darnos victoria” de Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, son usuales (Díaz del Castillo 1986: 111). Según muchos estudiosos de las crónicas de Indias, la derrota de los indígenas se debe a la convicción de que habían sido abandonados por sus dioses y a su actitud resignada al darse cuenta de que sus dioses ya no les hablaban. En “El eclipse”, la historia es invertida en el nivel espiritual, ya que el dios cristiano abandona al fraile y los dioses mayas son ensalzados por el sacrificio. Lo que para el fraile termina en fracaso, culmina para los indígenas en triunfo.

La parodia consiste en una inversión de las funciones de conquistadores y conquistados. La sabiduría se convierte en ignorancia. Durante un instante, la literatura crea la ilusión de que la conquista podría haber sido de otra manera. La profundidad simbólica del cuento breve consiste en sugerir las enormes implicaciones que podría haber tenido una conquista inversa para ambas culturas. Es el sueño que inquieta a muchos escritores como Le Clézio en *Le rêve mexicain*: “Quelle philosophie aurait pu grandir dans le Nouveau Monde, s’il n’y avait eu la destruction de la Conquête?” (Le Clézio 1988: 243). Es también la visión de Carlos Fuentes en “Las dos orillas” de la conquista de España por los mayas y los aztecas (Fuentes 1993: 54-60). Asimismo Monterroso sueña con otro mundo posible y reinterpreta la historia a través de la imaginación.

En “Mi primer libro”, Monterroso dice sobre “El eclipse” que “a pesar de su tono realista y como documental, se trata de una fantasía, pues ese fraile, Bartolomé Arrazola, nunca existió” (LYV 48). Sin embargo, si bien es una fantasía, hay que decir que no tiene su origen en la imaginación de Monterroso. El autor es interrogado sobre la originalidad del cuento tanto por Corral en 1978 (Corral 1985: 81) como por Stavans en 1996 (Stavans 1996: 400). Ambos entrevistadores se refieren a *A Connecticut Yankee in King Arthur’s Court*, de Mark Twain. Al primero Monterroso aclara que quería hacer un “contra-Twain”, al segundo admite que su punto de partida era efectivamente la novela de Mark Twain, pero que no sacó la idea directamente de Twain, sino de una película de Hollywood sobre el rey Arturo, que en aquella época se mostraba en México. Monterroso desplazó la trama a los mayas de Guatemala. Monterroso también se refiere a Colón quien usó el mismo truco en las Bahamas, por lo que concluye: “In other words, the seed of the story dates back to Columbus, was later reworked by Twain, revisited in a Hollywood movie, and reapplied to Guatemala” (citado en Stavans 1996: 400). Stavans entonces le pregunta sin ambages: “So what amount of the story is actually yours? We cannot avoid, at this point of the dialogue, the topic of originality”. La respuesta de Monterroso no sorprende, tomando en cuenta todo lo que escribí

sobre el tema de la originalidad en el capítulo sobre la intertextualidad: “Originality isn’t based on the construction of a certain argument, but in the style and twist a writer gives it” (*ibid.*).¹⁰⁰

Al igual que “Míster Taylor”, “El eclipse” es un texto que le persiguió muchos años al autor, quien, finalmente, anotó sus reflexiones en el ensayo “Imaginación y realidad” (*LYV* 135-140). En este texto, Monterroso expresa su opinión sobre la situación actual de los mayas, sobre el mestizaje que llama “dudoso” y sobre la relación conflictiva entre opresores y oprimidos. Sobre la ilusión de la literatura, o más bien la desilusión, Monterroso escribe lo siguiente: “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” (*LYV* 136). Se percibe aquí un profundo pesimismo respecto a la realidad latinoamericana.

Considerando los cuatro cuentos en su totalidad desde una perspectiva espacial, llego a las siguientes conclusiones. Por tratarse de cuentos, se aplica aquí lo que observé en general sobre el impacto del género sobre la visión espacial. En los cuatro cuentos, las descripciones del espacio son muy limitadas, la visualidad es restringida y la mirada fragmentaria. Quedan pues pocos elementos con los que puedo trabajar, aunque suficientes para hacer un breve análisis espacial. Para empezar, no hay espacio sin tiempo, y en cada uno de los cuentos disponemos de información bastante precisa al respecto. En “El eclipse”

¹⁰⁰ Además de todas estas referencias intertextuales, Niall Binns despliega aún otra teoría intertextual de este cuento. Según Binns, con “El eclipse”, Monterroso “responde intertextualmente” a Hergé, escritor de cómics y creador de Tintín, más precisamente en el libro *El Templo del Sol* (Binns 1997: 51, 59-62). A pesar de un análisis muy fundado y de argumentos sólidos, es discutible este tipo de intertextualidad, porque me parece más bien improbable que Monterroso tuviera conocimiento de este texto de Hergé. La relación entre ambos textos es establecida por el crítico Binns, y no por Monterroso. Se trata probablemente de una intertextualidad aleatoria.

se trata de la Guatemala del siglo xvi, ya que fray Bartolomé conoció personalmente a Carlos Quinto. Los otros tres cuentos se sitúan en el siglo xx. Mr. Taylor salió de Boston en 1937 y apareció en 1944 en América del Sur. La historia de “Sinfonía concluida” empieza en 1929. En “Primera dama”, finalmente, no hay fecha precisa, pero tal como lo sugirió Corral (1983: 196), bien puede tratarse del período de 1954 a 1957, cuando el general Castillo Armas estaba en poder. Se explica entonces el comentario, dicho en broma supuestamente por el presidente al director de la escuela, su amigo de antes: “¿No te me estarás volviendo comunista, vos?” (OC 39)

En términos de Gómez Redondo (1994: 227-234), se observa en cada uno de estos cuentos una “dualidad espacial”. Guatemala siempre aparece en oposición a otro espacio. En “Míster Taylor” y “Primera dama” se opone a Estados Unidos, en “Sinfonía concluida” y “El eclipse” la oposición se hace con Europa. Son precisamente estas oposiciones las que crean una zona de tensión que influye en los personajes. En el caso de “Míster Taylor” podemos hablar además de un “recorrido odiseico”, aunque uno muy particular, ya que Taylor regresa al lugar del que partió, pero muerto. También “Sinfonía concluida” parece un “recorrido odiseico”, aunque incompleto, porque el viejito se embarca de vuelta a Guatemala, pero el cuento termina en medio del mar. En todos los casos se trata de protagonistas en movimiento: un Mr. Taylor aventurero, una primera dama de visita a una escuela, un viejito viajero y un fraile misionero. Sin embargo, parece que el final de cada cuento se caracteriza por la inmovilidad. “Míster Taylor” termina en la nada: la muerte del protagonista y la extinción de un pueblo entero. En “Sinfonía concluida”, los manuscritos se quedan al fondo del océano. En “Primera dama” hay un estancamiento total. Nada cambia, la pobreza no desaparece, mucho menos después de aquel recital para el “Desayuno Escolar”. “El eclipse” termina con la muerte del fraile. En cuanto al punto de vista de la narración, finalmente, se distinguen varios tipos. En “El eclipse”, hay un narrador omnisciente en tercera persona, anónimo, que da una visión más bien objetiva. En “Primera dama”, también hay un narrador omnisciente, aunque esta narración en tercera persona es alternada con el monólogo interior de la protagonista, tanto en estilo directo como en

estilo indirecto libre. En “Míster Taylor” y “Sinfonía concluida”, aparece un narrador en tercera persona, que en el primer caso es llamado “el otro”, y en el segundo caso “el gordo”. Ambos relatan las respectivas historias desde un punto de vista más bien subjetivo. En todos los casos, se trata de una focalización muy restringida, y todos los narradores tienen una visión muy fragmentaria.

Debido a la doble perspectiva —espacio/intertextualidad— no puedo dejar de mencionar la curiosidad de que en cada uno de estos cuentos hay una autoridad, sea filosófica, literaria o musical, que motiva y sostiene la narración: W. G. Knight en “Míster Taylor”, Schubert en “Sinfonía concluida”, Rubén Darío en “Primera dama”, y Aristóteles en “El eclipse”. El caso de Knight, mencionado en “Míster Taylor”, requiere una explicación adicional. Al llegar a un país tropical, Mr. Taylor fue conocido allí como “el gringo pobre”, pero no le afectaba porque el primer tomo de las *Obras Completas* de William G. Knight le enseñaba que “si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonorá” (OC 11). Cuando Mr. Taylor se hizo millonario gracias a la venta de las cabezas reducidas de la tribu indígena, también encontró una justificación a su riqueza en la misma obra de Knight, ahora en el último tomo: “ser millonario no deshonorá si no se desprecia a los pobres” (OC 17). Knight es un autor totalmente desconocido, podemos suponer ficticio, pero sus supuestas *Obras completas* son para Mr. Taylor como la Biblia, y al igual que la Biblia, se prestan a múltiples interpretaciones, incluso contradictorias.

Lo importante ahora es que se trata de autores y músicos fundacionales, cuya autoridad queda minada en cada uno de estos cuentos. La credibilidad de un autor como Knight es cuestionada y su obra es de un valor muy discutible. La Primera Dama, en su recital, destruye completamente el poema de Darío, y en el caso de las partituras de Schubert, éstas son literalmente destruidas. El valor de Aristóteles finalmente es relativizado, dado que los mayas disponían de los mismos conocimientos sobre los astros.

Para un panorama completo hace falta añadir el cuento “El informe Endymion” (MP 57). A diferencia de los cuatro cuentos analizados anteriormente, en éste sólo aparece un fragmento muy breve sobre

Guatemala que, sin embargo, no puedo dejar de mencionar. Guatemala es uno de los países por los que pasan los cinco poetas en su recorrido por América Latina hasta llegar a Nueva York. El narrador describe el país desde un enfoque al mismo tiempo estereotipado y cínico:

[...] en Guatemala, por supuesto, la policía también los detuvo, aunque a decir verdad no por otra causa sino porque en la capital unos guerrilleros acababan de exterminar a tiros en medio de la calle por la que ellos iban a no sabían qué sangriento esbirro, sólo que aquí el jefe de la Guardia, o lo que fuera, después de los interrogatorios de rigor y con la refinada hipocresía de estas gentes les dijo que podían continuar su camino, que él era uno de los mejores amigos de la poesía y de Platón, y que odiaba con toda el alma aquella cruz (su empleo, se entiende) con que Dios y el gobierno habían querido castigarlo (*MP* 57-58).

Se encuentra aquí la misma crítica social a la situación política en Guatemala, como en “Míster Taylor” y “Primera dama”, sólo que esta vez se trata de un rechazo de la violencia de la guerra civil y de la hipocresía de la policía.

3.1.6 *El retorno*

Monterroso pudo regresar a su país, no de manera definitiva, sino en varias ocasiones, ya fuera para recibir premios o reconocimientos. Regresó por primera vez, después de cuarenta y dos años, en 1996. En los discursos pronunciados en aquellos momentos siempre recordaba con emoción a sus compañeros de la Generación del 40: Carlos Illescas, Otto-Raúl González, Raúl Leiva, entre otros, con quienes fundó en 1942 la revista *Acanto*. Si el exilio es un proceso difícil y doloroso, hay que decir que el retorno, por lo general, también lo es, sobre todo si han pasado muchos años: “one of the most traumatic experiences which an exile undergoes is the ‘return’ to the native land. After years of longing, bags constantly packed, without ever having a place to call home, the dream one day comes true” (Alegría 1990: 14). Lo traumático

del regreso se manifiesta también en la visión de Cereijido para quien el exilio es “una condición irreversible que no se cura ni con el regreso a la patria” (Cereijido en Yankelevich 1998: 91-92).

Para el primer retorno de Monterroso a Guatemala en 1996, hay que distinguir entre dos motivos. En primer lugar, regresó para recibir el título de doctor *honoris causa* por la Universidad de San Carlos. En segundo lugar, probablemente la razón más importante, regresó porque veía señales de cambio a nivel político, veía esperanzas en la búsqueda de la paz entre la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) y el gobierno. Las pláticas que duraron unos seis años, desembocaron en la firma final de la paz (LV 133; López Cuadras 1996: 6). El propio Monterroso actuó como intermediario en las negociaciones de paz entabladas entre el gobierno y la guerrilla. En 1996 empieza para Monterroso, en términos de Kaminsky, la fase del “desexilio”, puesto que, según él, “técnicamente” había dejado de ser exiliado (citado en Giardinelli 1999: 4).

Emocionalmente, el retorno es para Monterroso un choque duro e intenso. Cuando una mañana, en 1996, el periodista Shetemul lo buscó en un hotel en la ciudad de Guatemala, lo encontró con un vaso de whisky porque “necesitaba calmar la cruda” de la noche anterior con los amigos:

Había llegado a su país para recibir el doctorado *Honoris Causa*, por la Universidad de San Carlos, y lo había embriagado el olor a tamalito de chipilín, el pepián y la marimba. Volvió a recorrer mentalmente la vieja 12 avenida y el callejón del Conejo, en la zona 1, donde pasó su niñez y adolescencia. El, en ese entonces, imponente, cerrito del Carmen era parte fundamental de su existencia. Era la Guatemala que dejó y amó y por la que también luchó. Volvieron los recuerdos de la generación del cuarenta, aquella forma presurosa en que debió salir al exilio y, sobre todo, el México lindo y querido que le permitió prolongar la vida cuando aquí se la habrían quitado. El tiempo se esfumó como los vasos de whisky sobre la mesa y fue momento de partir (Shetemul 2003: 1).

Encontramos en entrevistas y artículos varias de estas referencias al impacto emocional. El discurso en la Universidad de San Carlos al recibir el doctorado *honoris causa*, le dio al periodista Rodríguez Ruiz la

siguiente impresión: “fue como si —así lo sentí al leerlo— Don Tito cantara después de 50 años de ausencia: ‘Yo volví a pisar las calles de mi Guatemala ensangrentada’” (Rodríguez Ruiz 1997: 1). Se trata aquí aparentemente de una alusión a la canción popular de Pablo Milanés:

Yo pisaré las calles nuevamente
De lo que fue Santiago ensangrentado
Y en una hermosa plaza liberada
Me detendré a llorar por los ausentes.

La periodista Urrutia, por su parte, recurre a un lenguaje metafórico muy elocuente al evocar “el descubrimiento de olores y sabores familiares, de calles y edificios conocidos, de giros del lenguaje coloquial, de acentos, tonos y ritmos que, misteriosamente, emergían de entre el polvo de los años” (Urrutia 1996: 1). También en el discurso al recibir el Premio Nacional de Literatura de Guatemala 1997, fue tan grande la carga emocional, dice Vidargas, que este día “la misma tierra guatemalteca le rindió tributo, pues mientras hablaba se registró un breve sismo” (Vidargas 1997b: 1). El peso simbólico del temblor de la tierra es muy significativo, más aún en el marco de este estudio, en el que el concepto de “movimiento perpetuo” ocupa un lugar central. La literatura de Monterroso y la tierra guatemalteca participan en el mismo movimiento mágico. Hay momentos como éste en que la fantasía y la vida real se confunden totalmente.

Sin embargo, el regreso no es total: “Ninguna de las veces he podido reencontrarme con los lugares de mi infancia [...] no pude reencontrarme tampoco con mis viejos lugares, las casas donde viví, los parques donde jugué” (citado en Vidargas 1997a: 2), dice con nostalgia en una entrevista. El Cerrito del Carmen, por ejemplo, lo encontró “muy cambiado” (citado en Valenzuela 2000: 2). En este sentido se puede hablar de “su pérdida Guatemala” (Crousté en Corral 1995a: 21), porque la Guatemala que dejó en 1944 ya no existe, es una Guatemala perdida para siempre. Y así pasamos de la historia a la literatura, del retorno real al retorno imaginario. Jorge Edwards expresa

la misma experiencia de esta manera: “De los paisajes de la infancia y de la juventud no queda, fuera de la memoria, nada, o quedan sombras, fantasmas, caricaturas. Sólo se regresa, pues, con la memoria: con la memoria creativa, instalada en el lenguaje” (Edwards 1991: 21). Es también el camino por el que optó Monterroso: la única manera de regresar realmente a Guatemala es por medio de la literatura, en la que el país de origen se recrea con la imaginación. De hecho, en la autobiografía *Los buscadores de oro*, publicada en 1993, Monterroso ya emprendió el trayecto del retorno, en el tiempo y en el espacio, un retorno a la infancia, al origen.

Monterroso pensaba muchas veces en regresar definitivamente a Guatemala (Matadamas 1996: 3), y decía que la idea era una “constante” en él (citado en Méndez 2002: 4), pero los regímenes militares y las circunstancias antidemocráticas le impedían realizar este sueño. Cuando en 1996 mejoró la situación política, pudo haber regresado definitivamente. Sin embargo, una de las razones por la que no lo hizo, es la que se encuentra en “Vivir en México”: “Aquí tengo familia, tengo mujer y tengo hijos; y tengo amigos” (LV 149). Vuelve a repetir este argumento en una entrevista en 1999:

En mi país las cosas han cambiado en los últimos años, ahora hay más libertades, elecciones... pero yo llevo viviendo en México casi cincuenta años y allí tengo a mis hijos, a mis nietos, mi trabajo y ese me impide cumplir con el anhelo del regreso [...] Durante las dictaduras me impuse el deber moral de no regresar pero ahora tengo la obligación de viajar de vez en cuando a mi patria (citado en Romero 1999: 2-3).

Cuanto más tiempo pasa, más difícil es dejar el país de acogida donde uno se ha integrado completamente. El estudio de otros exilios lo ha demostrado: llega un punto en que el que emprende el retorno vive “como pérdida la partida de México” (Yankelevich 1998: 17). Es decir, Monterroso ya no quería ni podía enfrentarse a esta nueva pérdida. Además, la reintegración en el país de origen puede ser tan difícil que el exiliado decide regresar finalmente al país donde estaba exiliado.

Esto ha sido el caso de varios chilenos y argentinos exiliados en México que intentaron vivir de nuevo en sus patrias, pero que al fin y al cabo regresaron a México (Tarrés en Yankelevich 1998: 24; Mercado en Yankelevich 1998: 125).

El impacto emocional del regreso no sólo se hace sentir en el mismo individuo y su entorno. Cuando se trata de personajes famosos que regresan, en particular de intelectuales guatemaltecos, el impacto se hace sentir también en sentido contrario, es decir, en la vida política del país. Su retorno es percibido como una señal y una prueba para el gobierno de que efectivamente han cambiado las cosas. Así por lo menos lo hizo entender el ministro de Cultura y Deportes, Augusto Vela, en 1997 (Vidargas 1997b: 1). Hasta el propio presidente, Alfonso Portillo, tres años después, afirmó “que la presencia en el país de valores como Monterroso ayudaría al fortalecimiento de la democracia, con sus escritos y pensamientos” (citado en Anónimo 2000: 1). En este contexto tampoco sorprende que surgieran rumores de que el gobierno quería reintegrar a Monterroso en la vida política, nombrándolo embajador, por ejemplo. Con motivo de una carta de felicitaciones que le mandó el presidente Alfonso Portillo por la obtención del Príncipe de Asturias dice Monterroso que “no aceptaría ser embajador de Guatemala en México. No es mi vocación la diplomática y lo que trabajé en dicho campo durante el periodo de Jacobo Arbenz fue suficiente” (citado en Valenzuela 2000: 2). Se puede entender muy bien esta posición de Monterroso, considerando también la edad que tenía en aquel momento. De todos modos, este hecho revela el aprecio respecto a Monterroso y al mismo tiempo la deuda que tenía el gobierno para con Monterroso. Además, parece que la obtención de un premio es el motivo directo para otra condecoración, por parte del parlamento. Apenas una semana después de haber recibido el Premio Príncipe de Asturias, en España, el parlamento de Guatemala le concedió a Monterroso “la orden del Soberano Congreso Nacional en el grado de Gran Cruz, su máxima condecoración” (Fraguas 2000: 1). No puedo evitar la impresión de que sin el Premio Príncipe de Asturias, el parlamento guatemalteco probablemente no le hubiera reconocido a Monterroso. Es muy llamativa esta acumulación de premios y recono-

cimientos en muy poco tiempo en su patria. Tal vez tiene algo que ver con esta “deuda” que tiene Guatemala con Monterroso. Según Vargas, el reconocimiento del periódico *Siglo Veintiuno* como “Personaje del año”, “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 su nacionalidad” (A. Vargas 2000b: 1).

Dentro de la multitud de artículos y entrevistas que hablan del retorno a Guatemala, y en los que predomina siempre la alegría y la felicidad, se destaca sin embargo un texto muy particular, de Marco Vinicio Mejía, que percibe el retorno desde una perspectiva totalmente distinta. El título del artículo es muy atrevido, hasta provocador: “¿Y los asesinos de Monterroso?” Según Mejía, “tras 46 años de exilio, Monterroso no ha retornado como hijo pródigo. En él se encarnan esos padres, a quienes la contrarrevolución de 1954 condenó a la muerte intelectual y corporal y, durante varias décadas, a la proscripción literaria” (Mejía 2000: 1). Con esta visión, Mejía se refiere al conflicto entre las generaciones literarias, que consiste en que los jóvenes escritores tienen que “asesinar” a sus “padres”, lo que a su vez trae consigo un sentimiento de culpabilidad. Sin embargo, los lazos necesarios con el pasado sólo son posibles por medio de los predecesores. El autor ve el caso de Guatemala como problemático: “En Guatemala, el generalizado proceso de desconcierto cultural se debe a la búsqueda de conformar una sociedad sin padres” (*ibid.*). El crítico coloca finalmente a Monterroso en el pedestal inalcanzable junto con Asturias y Cardoza y Aragón: “La tarea de asesinarlos (negación total), a fuerza de admirarlos totalmente, no fue ni será posible, pues sus verdugos no los superaron literaria ni universalmente” (*ibid.*). Este texto de Mejía, que acude a Freud para explicar el sentimiento de culpa en la cultura guatemalteca, es bastante ambiguo. Si por un lado expresa admiración por Monterroso, por otro lado lanza una crítica mordaz a las generaciones jóvenes. Supongo que tiene algo que ver con el vacío o el silencio literario, al que también Monterroso se refiere y sobre el que volveré en el siguiente capítulo. La causa principal de este vacío literario en Guatemala son los regímenes

dictatoriales que se sucedieron a partir de 1954 durante varias décadas. Muchos escritores fueron asesinados (esta vez literalmente), y los que sobrevivieron no tuvieron ni los medios para distribuir sus obras.

Un aspecto particular que interpreto como uno de los resultados directos del retorno de Monterroso desde 1996, es el cambio en el público lector. Parece que desde entonces, el público guatemalteco lee mucho más a Monterroso, incluso muchos apenas lo descubren gracias a su retorno en 1996. Es un hecho que le alegra mucho al autor, porque siempre ha soñado con tener su público lector más importante en Guatemala: “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” (citado en Méndez 2002: 6). Cuando en 2000, el periódico *Siglo Veintiuno* lo califica como “Personaje del Año”, para Monterroso este reconocimiento “significa que mis compatriotas han seguido mi carrera ya que probablemente mis libros son más leídos que antes, lo cual me honra” (citado en A. Vargas 2000b: 1). Es un hecho incontestable que el exilio de varias décadas en México le ha alejado de su público en Guatemala. La lectura de su obra en su país a partir de 1996 es una señal de un cambio profundo en la recepción de su obra.

3.2 MONTERROSO Y LA LITERATURA GUATEMALTECA

3.2.1 *Introducción*

¿Cómo recrea Monterroso la imagen de Guatemala? Los mapas guían, la memoria reinventa, pero uno de los caminos más fecundos es indudablemente la lectura de autores guatemaltecos, y más precisamente de sus obras que tratan de Guatemala. Es cierto, como dice Ángel Rama, que Monterroso “ha puesto punto final al mito del tropicalismo literario”, siendo de Guatemala, “país de los quetzales, los vibrantes huipiles, la suntuosa poesía maya, la verba inflamada de Miguel Ángel Asturias

[...]” (Rama en Ruffinelli 1976: 24). Sin embargo, Monterroso es al mismo tiempo digno descendiente de esta tradición. Su largo exilio no le impide que la tradición literaria en la que se incluye obstinadamente en textos y discursos sea, entre otras, la guatemalteca, desde el *Popol Vuh*, pasando por Rafael Landívar, José Batres Montúfar, Enrique Gómez Carrillo, y otros, hasta llegar a los contemporáneos como Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón.¹⁰¹ Es obvio que los autores guatemaltecos en la obra de Monterroso, con referencias muy reducidas, quedan eclipsados por autores como Cervantes, Joyce o Shakespeare. Sin embargo, por muy limitada que sea, la presencia de los autores guatemaltecos no deja de intrigarme. Monterroso suele rendirles homenaje en discursos que pronuncia al recibir algún premio,¹⁰² pero la importancia que les concede se deduce también de sus otros textos, publicados tanto en libros como en periódicos. Amy Kaminsky, en su libro *After Exile*, estima que los escritores exiliados recuperan un sentido de lugar por medio del lenguaje, creando un espacio ficticio o poético (Kaminsky 1999: 58). En el caso de Monterroso, esta recuperación espacial no sólo se hace por medio de la escritura, sino también por medio de la lectura. El siguiente análisis se centra, pues, en Monterroso como lector y crítico.

Monterroso nunca escribió una historia de la literatura guatemalteca, y las referencias a estos autores están muy dispersas en su obra, además de que se trata muchas veces de comentarios muy breves. Intento pues reagrupar todos estos fragmentos y ordenarlos a fin de tener una idea de lo que puede haber sido su percepción de la literatura guatemalteca. Este trabajo minucioso que consiste en juntar las piezas sueltas, es el paso necesario para llegar a una visión panorámica

¹⁰¹ Para la información biobibliográfica de los autores, refiero a la “Página de la Literatura Guatemalteca”, sitio web muy documentado por Juan Carlos Escobedo Mendoza <<http://www.literaturaguatemalteca.org>>.

¹⁰² Es el caso para el *doctor honoris causa* de la Universidad de San Carlos de Guatemala (1996), el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias (1997) o el Premio Príncipe de Asturias (2000).

de este mosaico de autores. A modo de comparación, me ha sido muy útil la obra de Luis Cardoza y Aragón, *Guatemala, las líneas de su mano*, de 1955, que sí incluye una especie de historia literaria de Guatemala, muy personal, más literaria que académica. La importancia de esta obra es destacada por Arturo Arias, quien opina que “podríamos hablar de la producción cultural centroamericana como dividida en un antes y un después de *Guatemala, las líneas de su mano*” (Arias 1998: 124). Esta percepción justifica que tome esta obra como punto de referencia básica. Después del *Popol Vuh*, Cardoza y Aragón se dedica sucesivamente a Bernal Díaz del Castillo, Rafael Landívar, Antonio José de Irisarri,¹⁰³ José Batres Montúfar, José Milla y Enrique Gómez Carrillo (Cardoza y Aragón 1968: 146-291). Este capítulo será entonces una historia de la literatura guatemalteca, desde la perspectiva de Monterroso. Es una historia parcial, subjetiva y fragmentaria, pero totalmente monterrosiana.

3.2.2 En busca de la primera palabra: el Popol Vuh

El *Popol Vuh* es a menudo la primera obra que a Monterroso le viene a la mente al hablar de Guatemala. Entrevemos en varios fragmentos un intento de reivindicar, con orgullo, el lugar de Guatemala y de Centroamérica en el mapa del mundo, por medio del “libro sagrado de los mayas” (BO 14), que hace quinientos años “no era todavía un libro sino tan sólo un susurro apenas audible que pasaba de oído en oído, de memoria en memoria” (LYV 137). También en su discurso pronunciado al recibir el Premio Príncipe de Asturias en 2000, expresa su admiración:

¹⁰³ Antonio José de Irisarri (1786-1868) no aparece en la obra de Monterroso. Además de periodista y novelista era soldado y diplomático. *El cristiano errante* (1847), una novela autobiográfica, es una de sus obras más conocidas.

Recordaré que nuestros ancestros mayas, refinados astrónomos y matemáticos que inventaron el cero antes que otras 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 (2000b: 2).

La resonancia poética del *Popol Vuh* llega hasta los personajes de Miguel Ángel Asturias que, según Monterroso, hablan “como desde los remotos tiempos del *Popol Vuh*” (PM 48) y hasta Luis Cardoza y Aragón, al que llama “heredero” del libro sagrado (LYV 139). Pero no termina ahí. Monterroso observa en su diario *La letra e* al escritor búlgaro, Rumen Stoyanov, que recorre bibliotecas e instituciones para poder traducir la versión castellana del *Popol Vuh* al búlgaro (LE 132). Esto revela el poder y la atracción de la cultura maya sobre aquel escritor extranjero y demuestra que la literatura traspasa las fronteras, gracias a las traducciones, no sólo del quiché al español, sino hacia idiomas tan ajenos como el búlgaro. Las traducciones son para Monterroso juegos amenos de la lengua en un movimiento sin fin, ya desde su origen, cuando se juntan “fray Tomás de Coto¹⁰⁴ y el primer indígena cakchiquel que se encontró en Guatemala y le enseñó que *Vuh* significaba *Libro* a cambio de aprender que *Libro* era *Vuh*, en un (supongo que debió de haberlo sido) divertido intercambio que aún no termina” (LE 230). Este optimismo a nivel de los textos deja paso a un tono serio, cuando, desde el avión hacia Managua, Monterroso ve “pasar” Guatemala, en estado de guerra, y defiende la causa popular “de los arrasados indígenas mayas y su *Popol Vuh* depositado por siglos en sus mentes” (LE 154). Además de su valor religioso y literario, el *Popol Vuh* adquiere aquí cierto carácter político: Monterroso reclama el lugar de los indígenas en Guatemala, por ser los guardianes del *Popol Vuh*, máximo símbolo de la cultura maya. Este significado político se

¹⁰⁴ Tanto en la edición de Alfaguara (LE 230), como en la obra *Tríptico*, del FCE (1996: 367-369), aparece el nombre de “Tomás” escrito de esta manera. Parece que no se trata de un error, sino de una variante del nombre Thomas, o Tomás.

vuelve aún más explícito en la entrevista con O'Donnell: “el *Popol Vuh* fue susurrado de generación en generación como una muestra de resistencia cultural contra el opresor” (citado en O'Donnell 2002: 2).

El valor del *Popol Vuh* para Monterroso puede situarse aún a otro nivel. La distancia del exilio intensifica la búsqueda del origen de la identidad. Para Monterroso, regresar al origen significa regresar a las raíces literarias, a la primera palabra. En Guatemala esta búsqueda lo lleva al “lejano pero cada vez más cercano *Popol Vuh*” (Monterroso 1996a: 3), que muestra cómo la historia del hombre es una historia de migraciones. El hombre está condenado a una vida de nómada: “lloraron sus corazones cuando abandonaron a Tulán.¹⁰⁵ —¡Ay de nosotros! Ya no veremos aquí el amanecer” (*Popol Vuh*, 1990: 100). El *Popol Vuh* narra también cómo los mayas perdieron la lengua original: “¡Hemos abandonado nuestra lengua! [...] Estamos perdidos [...] Una sola era nuestra lengua [...]” (*ibid.* 97). Desde su origen mítico, el hombre es un ser exiliado, y el proyecto literario de Monterroso consiste en una constante inquietud por reencontrar el primer lugar y la primera palabra.

3.2.3 Bernal Díaz del Castillo: un narrador de transición

La inclusión del cronista español Bernal Díaz del Castillo en la historia literaria de Guatemala puede parecer algo atrevida a primera vista, pero no lo es tanto. Según Monterroso, Gómez Carrillo ya llamaba “paisano” al “conquistador y fundador¹⁰⁶ Bernal Díaz del Castillo” (Monterroso

¹⁰⁵ Tulán es el lugar mítico desde donde salieron los primeros pueblos de Guatemala. Recinos escribe al respecto: “Aunque no ha sido posible localizar con exactitud el sitio donde existió la antigua Tulán de las cuevas o barrancos, la tradición común conservada en México y en Guatemala asigna a los pueblos de todo ese vasto territorio un origen que, aun siendo puramente legendario, marca el principio de su evolución histórica” (Recinos en el *Popol Vuh* 1990: 94, n. 269).

¹⁰⁶ No he podido encontrar datos sobre Bernal como “fundador” de Guatemala, ya que los historiadores siempre se refieren al conquistador Pedro de Alvarado como fundador de la

1996a: 3). También Luis Cardoza y Aragón le dedica un capítulo sustancioso en su *Guatemala, las líneas de su mano* (Cardoza y Aragón 1968: 176-193), en el que llama “nuestra” a la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*: “Después del *Popol Vuh*, este libro es otro gigante de lo nuestro: pertenece a la literatura universal” (*ibid.* 177). De todos modos, Bernal es una figura de transición, un cronista entre dos mundos, un autor *inbetween*. Cabe señalar que Bernal escribió su obra en Antigua Guatemala, donde vivió unos treinta y nueve años, hasta su muerte (*ibid.* 179). A este hecho se refiere Monterroso brevemente en “El lugar de cada quien” (*LE* 280). En “Germania”, en cambio, Bernal aparece en uno de estos contextos típicamente monterrosianos de comunicación difícil o interrumpida, en este caso en una reunión de escritores: “Cuando [el escritor alemán] Horst [Bienek] dice que la próxima etapa de su viaje es Guatemala, alguien le sugiere a la distancia que busque ahí a Bernal Díaz del Castillo. Pero la intérprete, o muy lejos o muy ocupada en lo suyo, no lo oyó” (*LE* 109). Monterroso, quien estaba en la misma reunión, en otra mesa, sí lo oyó, y la observación le pareció lo suficientemente importante como para apuntarla en su diario. El nombre de Guatemala se asocia con el de Bernal, pero no es tan evidente: Bernal no está muy a la vista, hay que buscarlo. Cardoza y Aragón, originario de la ciudad de Antigua, se refiere a este olvido de Bernal como algo inaudito: “A Bernal Díaz del Castillo le tenía enterrado bajo mi cama” y relata entonces cómo conoció la obra de Bernal por primera vez, no en Guatemala, sino en París: “No la conocía ni de nombre. Me avergoncé y me puse a buscarla. La encontré en español [...] ¡Qué malos nuestros estudios! ¡Qué malos siguen siendo! Se nos ‘educa’ desvinculándonos de lo nuestro” (Cardoza y Aragón 1968: 176-177). La situación ha cambiado

capital (Molina 1986: 32). También en *Literatura y vida* (*LYV* 138) y en una entrevista con O’Donnell (2002: 2), Monterroso vuelve a decir que Bernal fundó la ciudad de Guatemala. Sabiendo que Bernal formaba parte de las primeras expediciones como soldado y que era regidor durante treinta años de la Antigua Guatemala, se puede entender que Monterroso considere a Bernal como uno de los fundadores.

mucho en los años ochenta y noventa cuando Monterroso escribe sobre Bernal. En parte debido al Quinto Centenario del Descubrimiento de América, y el fomento de los estudios de la literatura colonial, Bernal es un autor muy estudiado, no sólo por los historiadores, sino también por los críticos literarios.¹⁰⁷ Al igual que muchos otros ensayistas, es también en el contexto del Quinto Centenario en el que Monterroso habla sobre Bernal. Lo hace en el ensayo “500 años. Imaginación y realidad”, publicado por primera vez en *La Jornada Semanal* (Monterroso 1992b), y retomado después en *Literatura y vida*:

[...] 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 (LYV 138).

Con esta perspectiva, Monterroso se une a la tendencia general de ver a Bernal ya no sólo como historiador de la época de la conquista, sino sobre todo como autor literario, narrador y novelista. Una vez llamado “narrador”, Bernal es situado por Monterroso dentro de la categoría del realismo mágico, de lo real maravilloso. Vale la pena detenerse un momento en estas definiciones y ver en qué puede fundarse esta percepción de Monterroso, sobre todo porque se trata de conceptos propios de la literatura latinoamericana del siglo xx (el realismo mágico y lo real maravilloso), que además son típicos de un género moderno (la novela). El problema genérico de la épica de Bernal ha sido estudiado ampliamente, entre otros críticos, por Fuentes, en *Valiente Mundo Nuevo*. Fuentes considera la crónica de Bernal como “épica vacilante” y llama al autor “nuestro primer novelista” (Fuentes

¹⁰⁷ Para este aumento de interés por la literatura colonial véase mi estudio sobre el discurso crítico literario en México de las crónicas de la conquista (Van Hecke 1993: 61-68).

1992: 72-73). Que la *Historia verdadera...* de Bernal no se deje clasificar fácilmente, se observa muy bien en el texto de Cardoza y Aragón, quien primero manifiesta: “es memoria, novela, epopeya, crónica, historia, a la vez, escrito con innato y puro genio de lengua” (Cardoza y Aragón 1968: 187). Unas páginas más adelante, Cardoza y Aragón escribe contradictoriamente: “No es memoria, no es novela, no es historia, no es crónica. Desborda esos moldes, no le son avenibles. Es, tal vez, uno de los monumentos más perfectos de las áreas populares” (*ibid.* 191). Sin entrar en la discusión teórica sobre la diferencia entre el realismo mágico y lo real maravilloso,¹⁰⁸ el hecho es que la visión de Monterroso coincide con lo que también ha observado Cardoza y Aragón respecto al carácter no realista de la crónica de Bernal: “Estamos en la Conquista como en un mito viviente. La Conquista: un dragón con alas de ángel. Parece un motivo abstracto, fuera de tiempo y espacio, tan real que se antoja inverosímil [...] A ratos, se diría fragmentos fantásticos, historias mitológicas, contiendas desconmutales, sobrehumanas” (*ibid.* 188). Además, cabe señalar que Alejo Carpentier, en su famoso texto “De lo real maravilloso americano”, parte precisamente de Bernal para demostrar su tesis:

Bernal Díaz, sin sospecharlo, había superado las hazañas de Amadís de Gaula, Belianis de Grecia y Florismarte de Hircania. Había descubierto un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados, de bebidas sacadas

¹⁰⁸ El término “realismo mágico” tiene su origen en Alemania en los años veinte. En cambio, lo “real maravilloso” es una expresión acuñada por Alejo Carpentier en los años cuarenta para designar la realidad latinoamericana como un espacio en el que la maravilla surge espontáneamente. Muy a menudo, ambos términos se usan indistintamente con el mismo contenido. Véase también el estudio de Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*. Aparte de la referencia a Bernal en el texto sobre lo real maravilloso de Carpentier, comentado por Menton (Menton 1998: 168-170), Bernal no aparece en el estudio de Menton, y es evidente que el crítico no lo considera como mágicorrealista. La alusión explícita a Bernal en el título del libro sólo tiene que ver con que Menton, al igual que Bernal, quiere “corregir o desmentir” los estudios anteriores (*ibid.* 12).

del cacto y de la palma, sin darse cuenta aún que, en ese mundo, los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer (Carpentier 1978: 93).

Los críticos son muy conscientes del anacronismo al hablar de lo real maravilloso en Bernal, que es situado en esta corriente sin que tuviera ni la menor idea de su existencia. Carpentier subraya esta supuesta “ignorancia”, al añadir: “sin sospecharlo”, “sin darse cuenta aún”. También Monterroso, en la cita sobre lo real maravilloso en Bernal, especifica que lo hizo “sin proponérselo”. Bernal sería entonces un precursor de lo real maravilloso, aunque uno muy *avant la lettre*. Por otra parte, sabemos que muchos cronistas del siglo XVI, al verse enfrentados a las maravillas desconocidas del Nuevo Mundo, estaban frente a la tarea imposible de describir las cosas con realismo, por lo que acudieron a cierta literatura medieval fantástica. Finalmente, es preciso aclarar que esta digresión sobre el realismo mágico, sea en Bernal o en otros autores, no significa en absoluto que también Monterroso se sitúe en esta corriente. Si hay textos en Monterroso que se acercan a estas corrientes, prefiero definirlos como literatura fantástica y no como textos de realismo mágico.¹⁰⁹

3.2.4 Rafael Landívar: un poeta neolatino en Guatemala

De Bernal en el siglo XVI saltamos al siglo XVIII, en el que el jesuita Rafael Landívar compuso su *Rusticatio mexicana*, según Monterroso, “el mejor poema mundial neolatino” (BO 15), o el “último gran poema en hexámetros latinos, en la línea de Virgilio”¹¹⁰ (LYV 138). En

¹⁰⁹ Para la discusión entre lo fantástico y lo mágicorealista véase el capítulo sobre “Desubicaciones”.

¹¹⁰ El hexámetro es un verso de la métrica grecolatina, “compuesto por seis pies, de los que los cuatro primeros pueden ser dáctilos (una sílaba larga y dos breves) o espondeos (dos sílabas largas); el quinto es generalmente un dáctilo y el sexto un espondeo o troqueo (largo y

casi cada referencia a su compatriota, Monterroso reitera que Landívar escribió esta obra durante su exilio en Boloña. El decreto del rey Carlos III ordenó la expulsión de los jesuitas de América en 1767. Landívar salió primero a México (lo que explica en parte el adjetivo “Mexicana” en el título de su obra) y sólo después salió a Europa. Boloña le dio asilo hasta su muerte en 1793, algo que Monterroso interpreta como una “deuda” de la literatura guatemalteca a Italia (LYV 127). No sorprende que Monterroso compare en cierto momento su propio destierro con el del poeta Landívar (LV 87), pero el paralelismo es aún más preciso: Monterroso llama a Landívar “uno de los más grandes poetas compartidos por México y Guatemala” (citado en Vidargas 1997a: 1), y esta manera particular de interpretar el exilio de un autor, en el sentido de que las dos naciones “comparten” a un mismo autor, puede ser decisiva para percibir su propia situación de autor “compartido” por México y Guatemala.

La inmensa atracción que ejerce la *Rusticatio mexicana* sobre Monterroso se revela en las citas de los versos emotivos de la invocación a la ciudad de Guatemala, destruida por el terremoto de 1773:

Salve cara parens, dulcis Guatemala, salve
Delicium vitae, fons et origo meae:
Quam juvat, Alma, tuas animo pervolvere dotes,
Temperiem, fontes, compita, templa, lares
(citado en LV 86 y en 1996a: 2, sólo los dos últimos versos).

En la traducción de Octaviano Valdés al español, en prosa, estos versos se leen como sigue:

breve)” (Estébanez Calderón 1999: 503). Fue muy usado en la poesía épica. Virgilio, evocado aquí por Monterroso, escribió su *Eneida*, la epopeya nacional de los romanos, en hexámetros. Valdés explica más en detalle el “virgilianismo” de Landívar, tanto a nivel formal como a nivel temático, lo que no significa en absoluto que la *Rusticatio Mexicana* sea “una mera imitación de Virgilio”, porque es una obra de gran originalidad (Valdés en Landívar 1990: 21-23).

Salve, Patria querida, dulce Guatemala, salve; delicia, surtidora de vida, manantial de la mía. Cuánto alienta, madre, repasar la riqueza de tu hermosura: moderado clima, fuentes, vías, templos y hogares (Landívar 1990: 44).

Las citas de estos hexámetros, que Monterroso aprendió de memoria siendo joven y que guarda “como un tesoro” (Monterroso 1996a: 2), no sólo sugieren su pasión por el latín, sino también la trascendencia del poema, en particular su carácter “melancólico” (*LV* 86, *LYV* 138, 1996a: 2), una melancolía que deja un rastro indeleble en la obra de Monterroso. Landívar es entonces un autor fundamental para Monterroso, en primer lugar, por haber dejado este testimonio literario sobre la ciudad de Guatemala, y en segundo lugar, por haber escrito su obra en latín, hecho no muy frecuente entre los autores coloniales del siglo XVIII en América Latina.¹¹¹ A diferencia de Cardoza y Aragón, quien lamenta que Landívar “no haya escrito en español” (Cardoza y Aragón 1968: 205), parece que a Monterroso precisamente le atrae el latín del poeta. Al terminar la cita de estos cuatro versos, Monterroso expresa su emoción por “esas maravillosas vocales acentuadas” (*LV* 86). El latín es una lengua muy admirada por Monterroso, y lo aprendió por “aquella manía, nunca satisfecha del todo, de leer a los autores en su idioma original” (*LV* 27). Además, el latín, y en particular el hexámetro propio de la poesía épica, le permite a Monterroso asociar a Landívar con Virgilio. Tal como lo señalé en el capítulo sobre la intertextualidad, y como se

¹¹¹ Según Octaviano Valdés, Landívar escribió en latín, no porque era un “refugio” en una época de ideas “anticristianas y antijesuíticas”, sino “sencillamente porque era su lengua, tan propia o más que el español”, ya que pertenecía a un grupo de humanistas que se comunicaban en latín, que para ellos era una lengua viva (Valdés en Landívar 1990: 20). Es posible también que el latín se deba a su estancia en Italia. En el marco de esta investigación no puedo detenerme en la búsqueda de otros autores coloniales en América Latina que escribieron en latín. Sólo refiero aquí a Jacques Vanière, jesuita francés (1664-1739), quien también escribió poesía en latín, y cuya influencia en la *Rusticatio* de Landívar es visible (Valdés en Landívar 1990: 23).

verá también en el capítulo sobre los autores mexicanos, este procedimiento corresponde a la continua obsesión de Monterroso de relacionar autores entre ellos, y sobre todo, autores “modernos” con autores de la antigüedad grecolatina.

3.2.5 *Batres Montúfar, Milla, Gómez Carrillo y Arévalo Martínez*

A mediados del siglo XIX surge en Guatemala otra figura literaria de gran valor para Monterroso: José Batres Montúfar. A Monterroso le encanta citar versos del poeta, en diferentes contextos. En “Solemnidad y excentricidad”, un ensayo muy humorístico, lo cita como ilustración de la perogrullada de que “no hay que fiarse de las apariencias”:

Si sumerjo en un líquido una caña,
y la miro quebrada desde afuera,
entonces digo que la vista engaña
porque sé que la caña estaba entera
(citado en *MP*: 115-116).

Se trata del inicio de la estrofa II del poema “Las falsas apariencias”, que forma parte de las *Tradiciones de Guatemala* (Batres Montúfar 1962: 80). Se observa una pequeña diferencia con el hipotexto en el segundo verso: el texto de Batres Montúfar dice “veo” en vez de “miro”, pero puede ser que la edición que consulté sea diferente de la que usó Monterroso. Es posible también que la variación del verbo se deba a que Monterroso lo cite de memoria. Bárbara Jacobs me ha confirmado que en la obra de Monterroso, en general, puede haber citas que él citaba de memoria, es decir que “es posible que se trate de cómo él las recordaba y no textuales” (comunicación personal).

Los versos de Batres Montúfar aparecen también en un contexto más trágico. En un encuentro con el autor José Coronel Urtecho, cerca del río San Juan en Nicaragua, Monterroso evoca la siguiente anécdota:

En ese río se ahogó también, recuerdo, un hermano del poeta guatemalteco José Batres Montúfar, por lo que éste lo maldijo en dodecasílabos perfectos: “De fieras poblado, de selvas cubierto” (LE 161).

Monterroso cita aquí el primer verso (que es al mismo tiempo el último verso) del poema “San Juan”, que consta de diecisiete estrofas. Cito la primera estrofa completa para entender mejor el contexto:

De fieras poblado, de selvas cubierto
que vieron erguidas cien siglos pasar,
allá en Nicaragua se extiende un desierto.
Su historia...ninguna! su límite... el mar
(Batres Montúfar 1962: 28).

Según Adrián Recinos, el triste suceso de la muerte del hermano de Batres Montúfar le inspiró efectivamente esta poesía que es “considerada por la crítica como su mejor obra lírica” (Recinos en Batres Montúfar 1962: 30, n. 1). A diferencia de Monterroso, quien sostiene que el hermano “se ahogó” (LE 161) en el río, Recinos anota en su introducción que “pereció víctima de la fiebre palúdica” (Recinos en Batres Montúfar 1962: XII), y repite en una nota que “sucumbió a los rigores del clima y a los miasmas del río San Juan” (Recinos en Batres Montúfar 1962: 30, n. 1). De todos modos, lo importante es que por la cercanía del Río San Juan, Monterroso no puede sino citar a Batres Montúfar. Supongo que este tipo de versos del poeta más popular del siglo XIX en Guatemala, como aquéllos citados de “Las falsas apariencias” y de “San Juan”, pertenecen a la memoria colectiva de los guatemaltecos, y que se citan en diferentes ocasiones, tal como lo sugiere Cardoza y Aragón: “todos los guatemaltecos [recordamos] su *Yo pienso en ti y Río San Juan*” (Cardoza y Aragón 1968: 239).

Son sobre todo las *Tradiciones de Guatemala* de Batres Montúfar las que le impresionan tanto a Monterroso que sólo puede hablar de ellas en superlativo: “obra maestra de la lengua española” (LYV 128), escrita en “prodigiosas octavas reales” (LYV 139), compuestas de “elaboradísimos,

perfectos, insuperables e insuperados endecasílabos” (1996a: 3). Gran admirador de la literatura italiana, Monterroso aprecia en esta obra la clara influencia de Boccaccio, Ariosto y Casti (*LYV* 128, 139, 2000b: 3), y así, poco a poco se van trasluciendo más afinidades entre Batres Montúfar y Monterroso: en Batres Montúfar, el “máximo poeta satírico de Guatemala” (*LYV* 128), o el “cuentista satírico en verso” (2000b: 3), se encuentran probablemente algunas claves de interpretación para la destacada presencia de la sátira en la narrativa de Monterroso.¹¹² En “Plática con Antonio Marimón” califica la obra de Montúfar como una “crítica risueña de las costumbres” (*LYV* 60). Por ende, no es nada extraño que el humor satírico y la tristeza, que en la obra de Monterroso van tan aparejados, se unan también en el poeta decimonónico a quien Monterroso califica dos veces como “el triste José Batres Montúfar” (*LYV* 128, 138).¹¹³

La fascinación que ejerce Batres Montúfar sobre Monterroso se refleja claramente en el testimonio escrito por Bárbara Jacobs en *Vida con mi amigo*.

Cerca del poeta Batres Montúfar está mi amigo, que escribe una conferencia sobre él, o una especie de biografía: por temporadas se encierra a releer al poeta (que pasó inadvertido), y toma notas en cuadernos rayados [...] Pero, ¿Qué tan cerca estará ya mi amigo de la vida de José Batres Montúfar? Es difícil encontrar a este poeta en enciclopedias y en diccionarios (pasó y sigue pasando inadvertido Batres Montúfar). ¿Escribió mucho? ¿Fue muy conocido? ¿Quién recibió los aplausos en su tiempo? Que era un poeta inteligente no cabe duda; ¿fue leído en su tiempo?

Me gustaría preguntar a mi amigo.

—Vale mucho la pena —me dice—; está a la altura de los mejores. Me estoy divirtiendo mucho con mi trabajo sobre él (Jacobs 1994: 34-35).

¹¹² La relación entre Monterroso y Batres Montúfar ha sido señalada por Rama (Rama en Ruffinelli 1976: 24) y Durán (Durán 1999: 24).

¹¹³ En una entrevista con M. Giardinelli vuelve a repetir su fascinación por los “dos genios”, Landívar y Batres Montúfar (Giardinelli 1999: 4).

Jacobs insiste en que Batres Montúfar “pasó inadvertido”¹¹⁴ y Monterroso sería entonces el que quiere recuperarlo del olvido. Sin embargo, parece que aquella biografía sobre Batres Montúfar nunca la llevó a cabo, y Jacobs no entiende por qué su amigo tarda en desvelar al poeta:

—Mientras más te acercas al fondo de un tema, más riesgo corres de toparte con la tristeza —me contesta mi amigo, a mi lado. Entre cosa y cosa, lee.

¿Se topó con una tristeza más profunda todavía que la de los poemas del poeta? ¿Quiere olvidarla? ¿Por qué no cuenta ya su vida de una vez? ¿Qué te detiene?

La tristeza se puede esquivar si uno se limita a describir la vida externa del poeta, situaciones, movimientos.

—Y si lo haces de modo festivo, tu libro será muy leído —me ha dicho—; la literatura festiva atrae más lectores que cualquier otra (*ibid.* 36).

Se entiende que Monterroso acuda a la tristeza en Batres Montúfar como factor que, en el fondo, lo detiene para escribir sobre el poeta. En cambio, sí sorprende algo la última parte de su razonamiento sobre la “literatura festiva” que sería más popular entre los lectores. Es ambigua la frase e incluso se percibe cierto tono irónico en ella, porque sabemos que el propio Monterroso nunca tenía la intención de escribir “literatura festiva”, aunque es difícil saber en qué sentido usa el concepto. Si “festivo” significa simplemente “no triste”, los textos de Monterroso no son festivos, porque hay mucha tristeza en ellos. Si “festivo” significa “con humor”, sí los textos de Monterroso son “festivos”, aunque también se sabe que detrás del humor de Monterroso se esconde siempre una profunda tristeza.

¹¹⁴ Puedo confirmar lo que escribe Bárbara Jacobs sobre Batres Montúfar, de que es un autor olvidado, que pasó “inadvertido” y que es muy difícil encontrar algo de él en enciclopedias. De todos los autores guatemaltecos aquí estudiados, es el que más trabajo me costó en la investigación bibliográfica. He tenido mucha suerte al haber encontrado por fin *Poesías de José Batres Montúfar* en la Universidad de Nimega (Holanda), en una edición de Adrián Recinos, de 1962.

En cuanto a José Milla y Vidaurre, si bien son muy pocas las referencias, vale la pena detenerse en ellas. Monterroso sabe que es un autor poco conocido, pero por la misma razón, se empeña en rescatarlo del olvido. En el ensayo “Las moscas”, Monterroso alude a un texto de Milla, aunque la referencia puede ser inexacta, porque Monterroso sólo se acuerda vagamente del nombre del autor: “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” (*MP* 25). La recuperación de este autor supuestamente desconocido¹¹⁵ es fundamental, y Monterroso manifiesta que la larga tradición de autores guatemaltecos pasa “por la prosa chispeante y la observación aguda de Salomé Jil,¹¹⁶ José Milla” (Monterroso 1996a: 3). El género en el que más destaca Milla, según Monterroso, es el periodismo:

Lo que me gustaría hacer ahora es periodismo; bueno, escribir artículos para periódicos, que la gente lea con gusto sin exigirles tanto como se le exige a los libros. Esto sería estar en una buena tradición guatemalteca. Mis paisanos José Milla, el siglo pasado, y Enrique Gómez Carrillo a principios de éste, escribieron artículos de periódico que han resistido el paso del tiempo más que sus novelas (“Que el autor desaparezca” *VC* 92).

Es interesante este deseo expresado por Monterroso de hacer periodismo, porque en su discurso “Del periodismo a la literatura”, leído con motivo de la entrega de la presea Quetzal de Jade Maya, otorgado

¹¹⁵ El hecho de que un autor sea conocido o desconocido, es algo muy relativo por supuesto. Cardoza y Aragón estudia detenidamente a Milla, y muy en particular por sus obras *Cuadros de costumbres* e *Historia de la América Central* (Cardoza y Aragón 1968: 245-253). Se incluye también en la mencionada “Página de la Literatura Guatemalteca” donde es considerado “como el padre de la novela guatemalteca” (Escobedo Mendoza s.f.).

¹¹⁶ Salomé Jil es el anagrama utilizado por José Milla.

precisamente por la Asociación de Periodistas de Guatemala, confesó no ser capaz de escribir artículos de periódico:

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 (Monterroso 1996b: 2).

Sin embargo, este deseo supuestamente frustrado no le impide en absoluto considerar a Milla, y al también mencionado Gómez Carrillo, como modelos literarios a seguir.

Enrique Gómez Carrillo, escritor modernista y sensual de principios del siglo xx, “exiliado voluntariamente en París” (citado en Vidargas 1997a: 1-2), amante de mujeres famosas como Raquel Meller y Mata Hari (*BO* 109), tampoco puede faltar en el universo literario de Monterroso. Es uno de estos escritores cuyas vidas extravagantes siguen siendo fuente de inspiración para otros autores. Su vida de bohemio parisino se asocia con la supuesta bohemia del padre de Monterroso, agudamente comentada en *Los buscadores de oro* (*BO* 80-85). Las crónicas de viaje de Gómez Carrillo sin duda han seducido a Monterroso, viajero impetuoso él también, como sabemos de *La letra e*. Obviamente no sólo la vida de Gómez Carrillo es fascinante, sino también su obra, porque, junto con Rubén Darío y Ramón del Valle-Inclán, y a diferencia del pobre Henri Murger, Gómez Carrillo logró “convertir sus días de bohemia en obras maestras que en mucho cambiaron el destino de la literatura en nuestra lengua, y aun del idioma mismo” (*BO* 83-84). Los elogios se acumulan: “En su tiempo, la obra de Gómez Carrillo significó en todo el ámbito de nuestro idioma escrito en prosa lo que la revolución de Rubén Darío en el verso. Ambos fueron grandes limpiadores de establos” (*LV* 65). La admiración de Monterroso por Gómez Carrillo, al igual que por José Milla, se centra sobre todo en un género muy específico: el periodismo. Cuando Monterroso declara que le

gustaría escribir artículos para periódicos, añade que estaría “en buena tradición guatemalteca”, en la que incluye a Gómez Carrillo, que es más recordado como periodista que como novelista (VC 92). Al igual que muchos otros escritores latinoamericanos, como Carpentier o García Márquez, Monterroso opina que periodismo y literatura no se diferencian, y el argumento lo halla en el periodismo de Gómez Carrillo que “con el tiempo se convierte en literatura del más alto nivel” (1996b: 1). Finalmente, Monterroso lamenta que la crítica literaria no le haya dado suficientemente atención: “a Gómez Carrillo le han faltado críticos y lectores serios que borren su imagen de hombre superficial y de mero cronista de bulevar” (LV 66), y aclara entonces más en detalle en qué consiste el gran talento de Gómez Carrillo: “sus aportaciones a la modernización del idioma y [...] su capacidad de transvasar a éste lo ajeno y lo nuevo y valioso” (*ibid.*).¹¹⁷

La falta de atención crítica que Monterroso observa respecto a Milla y Gómez Carrillo, parece ser inexistente en el caso de Rafael Arévalo Martínez. Basta ver la edición crítica de la Colección Archivos, coordinada por Dante Liano, titulada *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos* (1997), para darse cuenta de la importancia de este autor excepcional. No obstante, Arturo Arias opina que, aparte del cuento “El hombre que parecía un caballo”, Arévalo Martínez pertenece a una generación de vanguardistas latinoamericanos de la década del veinte que han sido “‘olvidados’ y excluidos de cierta ‘historia oficial’ de la narrativa hispanoamericana” (Arias 1998: 18). ¿Quién es Arévalo Martínez para Monterroso? En primer lugar, lo recuerda como director de la Biblioteca Nacional, “en donde por primera vez me sumergí en la lectura y el estudio de los clásicos de nuestro idioma” (Monterroso 1996a: 2). Se refleja aquí implícitamente un agradecimiento respecto

¹¹⁷ Puedo confirmar esta escasez de estudios críticos sobre Gómez Carrillo, sobre todo en comparación con Darío, figura principal del modernismo en América Latina. Sin embargo, recientemente, en los años ochenta y noventa, la crítica parece haberlo redescubierto en estudios sobre el modernismo, el orientalismo y el decadentismo.

a la persona de Arévalo Martínez, por haberle dado acceso, aunque indirectamente, a esta Biblioteca, y por ende, a la cultura. En segundo lugar, la admiración de Monterroso se dirige sobre todo hacia el cuento que más fama le dio a Arévalo Martínez: “El hombre que parecía un caballo”, escrito en 1914. Monterroso lo llama un “extraordinario relato” (*LYV* 34) y un “modelo precursor de indagación psicológica” (Monterroso 1996a: 3). Dos aspectos se perciben en los comentarios de Monterroso sobre este cuento. Primero, Monterroso se detiene en este dato interesante de que el relato “tiene como protagonista no declarado al gran poeta colombiano Porfirio Barba Jacob” (*LYV* 34).¹¹⁸ Barba Jacob era un poeta extravagante por quien Monterroso muestra mucho interés en otros textos,¹¹⁹ y a Monterroso le fascina este hecho de cómo el poeta terminó siendo personaje principal de este extraño relato de Arévalo Martínez. También en *La letra e*, Monterroso se refiere a la relación ambigua entre ambos escritores, reflejada en este cuento en el que la historia y la ficción se mezclan. En el fragmento “Las caras de los caballos”, Monterroso describe una visita a una exposición sobre Kafka en París, donde se queda observando “las fotografías de esas mujeres con cara de caballo” (*LE* 51), y entre paréntesis añade una reflexión que lo lleva de Gertrude Stein y Henri Matisse a Barba Jacob y Arévalo Martínez:

¹¹⁸ Es cierto que dentro del relato no se aclara la identidad entre el señor de Aretal, el protagonista, y el poeta Porfirio Barba Jacob (Arévalo Martínez 1997: 5-14). Sin embargo, existen varios documentos que confirman esta identidad. Nadie menos que el mismo Arévalo Martínez escribió dos artículos sobre la génesis del texto, en los que menciona explícitamente a Barba Jacob. También el poeta colombiano retratado publicó una especie de reseña sobre el texto. Los tres textos se incluyen íntegramente en la edición crítica de Liano (*ibid.* 485-496).

¹¹⁹ En *Los buscadores de oro*, por ejemplo, Monterroso recuerda a Porfirio Barba Jacob como uno de los colaboradores de la revista fundada por el padre de Monterroso en Tegucigalpa, *Los Sucesos*. Ahí lo llama “el terrible y legendario modernista tardío [...] autor de profundos poemas que alcanzaron gran popularidad en todo el ámbito hispanoamericano, y hombre de historia más bien negra” (*BO* 74). A continuación recuerda que Barba Jacob lo “había tenido en sus brazos [...] cuando [él] era un niño de meses” (*ibid.*).

[...] bueno, qué tienen de malo las caras de los caballos, me diría Gertrude Stein, con quien Henri Matisse se enojó en una ocasión por haber ella dicho en *La autobiografía de Alice B. Toklas* que su mujer tenía cara de caballo,¹²⁰ y es como si Porfirio Barba Jacob se hubiera enojado porque Rafael Arévalo Martínez lo retrató ya no sólo con cara sino con cuerpo y alma y gestos y modales equinos en *El hombre que parecía un caballo* (*ibid.*).

Esta cita revela al mismo tiempo el segundo aspecto interesante del cuento, a saber, el retrato de seres humanos como animales, tema favorito de Monterroso, como bien se sabe. A partir de este cuento de Arévalo Martínez, Koch establece claramente una relación con la obra de Monterroso:

Monterroso continúa, en cuanto al tema, la tradición de los cuentos psico-zoológicos del también guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, contemporáneo de Torri. Hay desde luego un juego entre el zoomorfismo y el antropomorfismo, esto es, animales que parecen personas o personas que se asemejan a animales (Koch 1981: 127).

Koch distingue una intertextualidad en general, a nivel del género, que va de los cuentos psico-zoológicos de Arévalo Martínez a las fábulas de Monterroso. Viéndolo más en detalle, a nivel temático, no puedo dejar de mencionar la fábula “Caballo imaginando a Dios”, donde Monterroso da su interpretación muy original de la confusión total entre el hombre y el caballo. Mientras que Arévalo Martínez retrata a un hombre que parece un caballo, Monterroso hace hablar a un caballo como si fuera un hombre:

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,

¹²⁰ En *The Autobiography of Alice B. Toklas* encontré efectivamente el siguiente retrato de la mujer de Matisse: “[Madame Matisse] was a very straight dark woman with a long face and a firm large loosely hung mouth like a horse” (Stein 1947: 45).

razonaba los otros días el Caballo. Todo el mundo sabe —continuaba en su razonamiento— que si los Caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios, lo imaginaríamos en forma de Jinete (ON73).

Ser hombre y caballo al mismo tiempo evoca la imagen clásica del Centauro. En el caso de Monterroso no está tan claro si la tuviera en mente al escribir esta fábula. En cambio, en el cuento de Arévalo Martínez es muy explícita la referencia, aunque sólo al final del cuento: “¡La Esfinge era el señor de Aretal que me había revelado su secreto, que era el mismo del Centauro! Era el señor de Aretal que se alejaba en su veloz galope, con rostro humano y cuerpo de bestia” (Arévalo Martínez 1997: 14).

Finalmente, al dar una justificación del título, algo insólito, de su primera obra, *Obras completas (y otros cuentos)*, Monterroso recuerda a Arévalo Martínez por un consejo literario que les daba a los futuros escritores:

[Arévalo Martínez] nos aseguraba una tarde en Guatemala que quien tenía el título tenía el poema. “Denme el título —afirmaba con su voz aflautada aquel hombre de delgadez impresionante—, denme el título y les daré el poema.” Y yo, movido por su convicción, invertí desde entonces largas horas de insomnio ideando títulos para una obra que más tarde o más temprano escribiría. Pero sospecho que la de Arévalo Martínez era más una frase que una verdad, a menos que fuera una verdad de poeta, que deben aceptarse sin discusión (“Mi primer libro”, LYV 34).

Además de una descripción física del autor, muy delgado y de voz aflautada, Monterroso retrata aquí al poeta como maestro, cuyos consejos quiere seguir ciegamente. Esta cita revela además que Monterroso conoció personalmente a Arévalo Martínez. El contacto personal con un autor es algo muy importante para Monterroso, y no pierde la ocasión para señalar el hecho de haber conocido personalmente a un gran escritor.

3.2.6 Asturias y Cardoza y Aragón: los dos grandes del siglo xx

El reconocimiento del acervo cultural y literario de Guatemala se intensifica con un autor como Miguel Ángel Asturias, a quien Monterroso dedica dos ensayos en *La palabra mágica*: “Novelas sobre dictadores 1” (PM 45-48) y “Entre la niebla y el aire impuro” (PM 71-75). Monterroso interpreta su Premio Nobel de Literatura en 1967 como un honor para Guatemala (LE 402, VC 104, 1996b: 1), pero no esquiva la crítica velada al régimen político del país cuando observa con ironía que “la exportación del cerebro de Miguel Ángel Asturias le ha dejado a Guatemala beneficios más notables [que los plátanos], un Premio Nobel incluido” (MP 49). Los temas predilectos que extrae de su lectura de la obra de Asturias se sitúan en dos ámbitos: la cultura maya, retratada en *Hombres de maíz* y *Leyendas de Guatemala*, y la dictadura, tema de *El señor Presidente*. Según Monterroso, Asturias “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” (LYV 139) y en *Leyendas de Guatemala* “nos deslumbra con la recreación de historias de dioses, animales y hombres” (PM 71). También en su obra poética aparece aquel pasado indígena cuya magia sólo el poeta logra percibir “en comunicación directa con las piedras, los árboles, los rumores de un mundo perdido en el futuro remoto” (PM 71-72). Respecto a lo difícil, y tal vez lo hermético, de muchas obras de Asturias, Monterroso osa dar una explicación contundente al situarlo en un contexto más amplio. Al contrario de Gómez Carrillo —a quien podríamos calificar de eurocentrista—, Asturias, dice Monterroso, “con todo su amor por lo francés [...] dedicó tanta atención a lo indígena, quiso profundizar tanto en el alma de los primitivos habitantes de Guatemala, usó un lenguaje tan enraizado en la idiosincrasia de los indígenas, que hoy a las mismas clases medias guatemaltecas les resulta trabajoso leerlo y descifrarlo. En el abismo de estos dos extremos se debaten nuestros escritores y críticos jóvenes” (LV 66-67). El alto grado de dificultad del lenguaje de Asturias se explica efectivamente por haberse identificado tanto con la idiosincrasia de los indígenas, tal como lo percibe Monterroso, pero hay otra

influencia fundamental en su lenguaje, que es el surrealismo. El propio Asturias establece incluso un paralelismo entre ambas influencias: “Mi realismo es mágico porque él revela un poco de sueño, tal como lo conciben los surrealistas. Tal como lo conciben también los mayas en sus textos sagrados” (Asturias 1992: 283, n. 3).¹²¹

En los dos ensayos de *La palabra mágica*, sobre *El señor Presidente*, Monterroso relata las peripecias editoriales de esta novela en México antes de la exitosa publicación en Buenos Aires (PM 46-47, 74-75). A Monterroso le interesa sobre todo la alusión del señor Presidente, el personaje de Asturias, al dictador Manuel Estrada Cabrera, que aparece también en *Los buscadores de oro* (BO 74, 108), el “licenciado tristísimo” que gobernó “siniestramente” el país a principios del siglo xx (PM 45). Según Monterroso, uno de los valores de esta novela radica en haber demostrado que el señor Presidente “es apenas un ser que huye de su propio miedo erigiendo el miedo” (PM 73) y que es “el rey que las ranas pedían a gritos”, por lo que la novela de Asturias es “una sátira dirigida contra ti y contra mí” (*ibid.*). Además del valor ideológico de esta novela, Monterroso parece aún más atraído por otro valor, a saber, el poder de la palabra. Monterroso cita varios fragmentos relativamente largos de *El señor Presidente* (PM 72-74), por lo que Asturias se convierte en el autor guatemalteco más citado cuantitativamente. Destaca indudablemente la cita de las primeras palabras de la novela: “Alumbra lumbre de alumbra, Luzbel de piedralumbra, sobre la podredumbra! Alumbra, alumbra, lumbre de alumbra ... alumbra ... alumbra ... alumbra ...” (PM 72). Monterroso refuerza aún más el hechizo ya presente diciendo que son “palabras infernales” como las del grito de Plutón en el infierno de Dante: “Papé Satán, papé Satán Aleppo!” (*ibid.*). Añade que es “la forma de expresión de un submundo que pugna por hacerse oír, no por hacerse entender” (*ibid.*). Monterroso, tan racional en otros textos donde trata

¹²¹ Para más información sobre la influencia del surrealismo en Asturias, véase el artículo de Rincón, “Nociones surrealistas, concepción del lenguaje y función ideológico-literaria del *realismo mágico* en Miguel Ángel Asturias” (artículo incluido en Asturias 1992: 695-722).

de descifrar, analizar y entender, se deja llevar aquí por la palabra poética sin pedir ni dar explicaciones.

En cuanto a la controversia política de la que fue víctima Asturias, se entiende que los periodistas, como por ejemplo José Alberto Castro en *Proceso*, se interesen por conocer la opinión de Monterroso. Se trata del nombramiento de Asturias en 1966 como embajador de Guatemala en Francia. Si bien Julio César Méndez Montenegro había ganado las elecciones libres, no cumplió sus promesas y la dictadura militar volvió a instalarse. Los grupos de izquierda se opusieron a aquel nombramiento de Asturias. Sobre el traspíe de Asturias, Monterroso opina: “Sí, fue embajador de Guatemala en un mal momento, pero lo que de positivo Asturias dio a Guatemala vale mucho más que esa debilidad” (citado en Castro 1999: 3). Monterroso antepone manifiestamente la literatura a las decisiones políticas.

Finalmente hay un tema que merece ser tratado aparte, a saber, el hecho de que Asturias está enterrado en el cementerio Père Lachaise. Es algo muy común y muy comprensible el interés de la gente en visitar tumbas de personajes famosos. A Monterroso le pasa igual; pienso, por ejemplo, en su descripción de la visita a la tumba de Cortázar en el cementerio de Montparnasse (“La tumba” *LE* 199). Hasta inventa epitafios, como aquél incluido en *La letra e*, titulado: “Epitafio encontrado en el cementerio Monte Parnaso de San Blas, S.B.” (*LE* 58). Estando en Zürich, va en busca de las tumbas de James Joyce y de Thomas Mann (*LYV* 13-16), y es en el mismo ensayo, “Cementerios en Zürich”, donde Monterroso evoca con su típico humor el lugar donde está enterrado Asturias:

Somos muchos los que hemos visitado el Père-Lachaise, de París, que a todos nos entusiasma, a algunos en tal forma que siguen en él, como el escritor Miguel Ángel Asturias, Premio Nobel de 1967, cuyo amor a aquel sitio lo llevó a exigir ser enterrado allí (*LYV* 14).

Lo que Monterroso relata aquí ya con cierta distancia irónica, fue en cierto momento objeto de una polémica seria. En 1999, la familia

de Asturias pidió la repatriación de los restos del escritor a su natal Guatemala (Castro 1999: 1) y Monterroso declaró a *Proceso* que tal medida era innecesaria:

Como en el caso de muchos autores que han muerto lejos de su tierra natal, se habló y se ha hablado de que sus restos deberían reposar en Guatemala. El mundo es muy pequeño; Asturias ensanchó el suyo. Si su deseo expreso fue ser enterrado en París y en el cementerio Père Lachaise sin que nada lo obligara a ello, por qué no respetar ese deseo y dejarlo tranquilo codeándose post mortem con quienes él quiso codearse aunque fuera post mortem (citado en Castro 1999: 1).

Se observa aquí claramente la posición de Monterroso: el lugar del último descanso no tiene que coincidir necesariamente con el lugar de origen, menos cuando fue el deseo del fallecido ser enterrado en algún lugar específico. Aparece una vez más la percepción del mundo como pequeño, e implícitamente, la oposición entre lo regional y lo universal.¹²² La misma tumba simboliza la síntesis de dos mundos: situada en Europa, es adornada con una estela maya. Es de hecho, una de las tumbas más impresionantes de Père Lachaise.

El recuerdo de Guatemala se vivifica cuando Monterroso evoca la figura de Luis Cardoza y Aragón, con quien ha compartido, durante muchos años, el exilio en “este México que lo recibió y tuvo siempre por uno de los suyos” (1996b: 1). Monterroso honra a Cardoza y Aragón en un largo ensayo publicado en *La vaca*, “Memoria de Luis Cardoza y Aragón” (LV 61-70). Hablar de Cardoza y Aragón es hablar sobre todo de política, y en particular de su crónica *Guatemala*,

¹²² Los restos del mismo Monterroso tampoco se repatriaron ni a Guatemala, ni a Honduras, y lo más probable es que nunca se haga tal repatriación. *La Jornada*, en la sección *Cultura* del 9 de febrero de 2003, dos días después de su muerte anunció: “Será cremado* este domingo en el Panteón Español [de la ciudad de México]; las cenizas se depositarán en su casa de Chimalistac” (Montaño y.o. 2003: 1) (*cremar: *México*, incinerar).

las líneas de su mano de 1955. Monterroso rememora que junto con Asturias, Cardoza y Aragón encabezaba en los años cuarenta “la lucha de los escritores guatemaltecos contra la invasión extranjera a Guatemala” (*PM* 75) y al recordar la década democrática de 1944 a 1954, Monterroso no puede hacer caso omiso de la famosa frase “Diez años de primavera en el país de la eterna tiranía” (1996a: 1).¹²³ El compromiso político de Cardoza y Aragón se manifiesta sobre todo en la siguiente observación:

Cardoza y Aragón dio y siguió dando su batalla, la de Guatemala y la suya propia, con la terquedad y la intransigencia del que lucha con su verdad y con sus mejores y temibles armas: su infalible agudeza, su arte y su convicción de que no hay más causa que la del pueblo, por la que despierta todos los días, y aun en su puro estado de sonámbulo (*LV* 64).

Como persona y como escritor, Monterroso admira mucho al “gran poeta, ensayista y hombre íntegro, mi amigo de muchos años” (1996a: 1) cuya obra es “sutil, incisiva, y de resplandeciente originalidad” (1996b: 1). Monterroso casi opta por situar a Cardoza y Aragón en un lugar intermedio, solucionando así el dilema entre lo universal y lo local, pero se niega a hacerlo, porque finalmente el universo de Cardoza y Aragón es distinto, complejo y difícil de aprehender, según Monterroso (*LV* 67). La misma vacilación en ubicarlo se observa en la siguiente cita: “Quise antes situarlo en Guatemala porque ésa es su tierra, y de ahí viene, y a él le gusta venir de ahí; pero viene también del resto del mundo, en el que ha vivido y al que ha hecho suyo con la misma exigencia de ciudadano del mundo que es” (*LV* 68). Monterroso no logra clasificar a Cardoza y Aragón, pero quizá en él esté la prueba

¹²³ Esta frase suele atribuirse a Cardoza y Aragón, pero sólo logro localizar la segunda parte: “[Guatemala] no ha sido el país de la eterna primavera, sino el país de la eterna tiranía” (Cardoza y Aragón 1968: 436).

de que uno puede ser a la vez guatemalteco y cosmopolita, sin caer en contradicciones.

También es difícil ubicar a Cardoza y Aragón en algún género específico. Según Monterroso, Cardoza y Aragón es en primer lugar poeta: “Sólo puedo verlo en el ámbito de la poesía, el verdaderamente suyo, que no tiene forma” (LV 67). En esta visión, Monterroso coincide entonces con Arturo Arias, quien también opina que “Luis Cardoza y Aragón es, ante todo, un poeta” (Arias 1998: 133). Sin embargo, Monterroso admite que es una observación algo contradictoria: “Y no obstante, contradicción por contradicción, uno de sus mejores libros es una crónica, *Guatemala, las líneas de su mano*; y si a eso vamos, *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* es una novela” (LV 67). La aparente paradoja puede solucionarse quizá considerando que el estilo de, por ejemplo, *Guatemala, las líneas de su mano*, es en muchas partes muy poético. Según Monterroso, Cardoza y Aragón siempre decía que la poesía es “la única prueba concreta de la existencia del hombre” (LV 70). Además de poeta, cronista y ensayista, tampoco se puede olvidar la inmensa labor que Cardoza y Aragón realizó como crítico de arte. De eso también da constancia Monterroso: “Entre nosotros, los escritores, pintores y músicos jóvenes de la llamada Generación del 40, pasaba de mano en mano y casi en forma clandestina un ejemplar de su libro *La nube y el reloj sobre pintura mexicana*” (LV 61).

El periodista José Alberto Castro adivinó en aquel ensayo sobre Cardoza y Aragón, en *La vaca*, “cierta distancia entre ambos” y en una entrevista le interroga a Monterroso sobre esto. Monterroso lamenta esta interpretación de su ensayo:

Tal vez la cercanía con él no se refleje en mi texto, porque ahí me fui al Cardoza y Aragón que ve la gente. La imagen que tiene el público de él, la del intelectual cien por ciento intelectual. Sin duda, era un hombre de trato difícil. Eso no quiere decir que nunca existió una relación entrañable y cercana. No sólo por las razones literarias, también por las políticas pues siempre estuvimos atentos a la situación de Guatemala. Coincidíamos en muchos aspectos. En el ensayo no traté con profundidad la parte de la amistad, porque no quise presumir de eso. Fui amigo de él y de su esposa, Lya. Por ellos tuve un gran

afecto. No dejo de lamentar la impresión que a usted le provocó (citado en Castro 1998: 3-4).

3.2.7 Los compañeros guatemaltecos exiliados en México

Son cuatro los compañeros guatemaltecos en México que parecen haber tenido un impacto considerable en Monterroso, aunque más en su vida que en su obra: Alaíde Foppa, Carlos Illescas, Otto-Raúl González y René Acuña. Sobre Alaíde Foppa sólo disponemos de dos fragmentos, pero en ambos textos se refleja la imagen trágica de la poeta e intelectual guatemalteca, desaparecida en 1980, sin que hasta ahora se hayan dado noticias sobre su muerte, ni que se hayan encontrado sus restos. En “El avión a Managua”, Monterroso observa desde arriba Guatemala:

Abajo, en las montañas, en las ciudades y en las aldeas, nuestros amigos en lucha, nuestros muertos; un día más en sus vidas y en sus muertes por una causa que tampoco es la de los norteamericanos, y eso dice suficientemente qué causa es ésta: la causa popular, la de la poeta Alaíde Foppa, torturada, muerta y desaparecida; la de sus hijos, muertos en combate [...] (LE 154).

En “Italia en el corazón”, Monterroso destaca a su amiga Alaíde Foppa entre cientos que sacrificaron sus vidas en Guatemala:

[...] una explotación que dura ya 500 años y un buen número de tiranías y hasta de regímenes llamados democráticos, pese a las luchas y aun el sacrificio de sus vidas (quiero referirme en especial, aunque son cientos, a mi amiga Alaíde Foppa, escritora y poeta guatemalteca de origen italiano sacrificada en 1980) (LYV 127).

Aunque Monterroso no se refiere a su obra, ni cita poemas suyos, ambos fragmentos revelan la inmensa tristeza por la pérdida de esta poeta excepcional, a quien seguramente conoció en la Facultad de

Letras de la UNAM, donde Alaíde Foppa ocupó la cátedra de literatura italiana. Se escucha al mismo tiempo un tono de denuncia al hablar de su desaparición, y se percibe la necesidad de recordarla. Estos dos aspectos resuenan también en otros textos de homenaje a Foppa. Lita Paniagua, en un homenaje a los seis meses de su desaparición, declara: “Tenemos que mantener vivo tu nombre, Alaíde, a fuerza de repetirlo” (Paniagua en Foppa 1983: 22). En 2000, a diecinueve años de su desaparición, Carmen Lugo exige en *La Jornada* que “el ejército guatemalteco debe responder por el asesinato de Alaíde Foppa” (Lugo 2000: 1). Si bien Monterroso no llega a tales reivindicaciones políticas, sus observaciones contribuyen a mantener vivo el nombre de Alaíde Foppa.

El aprecio que Monterroso tenía por el poeta Carlos Illescas se manifiesta en cada uno de los fragmentos dedicados a él. Ambos formaban parte de la Generación del 40, de la que eran los más vinculados desde el principio. El aprecio era mutuo, tal como se desprende de la entrevista dada por Illescas a Arturo Arias, en la que Illescas describe a Monterroso como “uno de los más cultos [de la Generación del 40] y en una especialidad muy difícil que era la literatura castellana” (citado en Arias 1998: 247). Ambos acudieron a las mismas bibliotecas en la ciudad de Guatemala, e Illescas recuerda que en comparación con él, “Monterroso era más disciplinado en sus lecturas”, que eran en particular el *Don Quijote*, sobre el que Illescas cuenta que la ambición de Monterroso era memorizárselo completo, *El libro del buen amor* del Arcipreste, y *Agudeza de estilo y arte del ingenio* de Gracián (*ibid.* 242). Es cierto que son tres obras fundamentales para Monterroso.

En su discurso, “Retorno del proscrito”, Monterroso recuerda a su amigo Illescas en la misma época de los cuarenta:

[...] 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 (Monterroso 1996a: 2).

En la entrevista de Illescas con Arias se confirma esta fascinación de Illescas por *La montaña mágica*, un libro que le impresionó mucho porque se identificó con uno de los personajes (citado en Arias 1998: 253). Es importante este intercambio de libros claves entre aquellos muchos jóvenes en la Guatemala de Ubico. Los libros que leen juntos refuerzan los lazos intelectuales entre ellos y los identifica aún más como generación literaria movida por las mismas ideas y las mismas lecturas.

Monterroso no sólo recuerda aquellos momentos intensos en que vivían juntos el arte y la literatura, sino también el sufrimiento que compartieron en la Revolución de 1944:

Todavía recuerdo el sabor de la cuartilla escrita a máquina, partida en pedazos, que tuve que masticar y tragarme cuando cierta medianoche, al salir de una casa conspirativa, varios compañeros y yo creímos observar que un esbirro nos perseguía. Cuento esto en recuerdo de mis compañeros Carlos Illescas, Guillermo Noriega Morales y Francisco Catalán,¹²⁴ que habrán tragado también cada uno su parte (LYV 24).

La anécdota hace ver la angustia vivida en aquellos tiempos de conspiración contra la dictadura de Ubico, pero también la perseverancia en la lucha por la democracia.

De la época que ambos estaban en el exilio en México, queda el recuerdo de Illescas como el especialista por excelencia de palíndromas. El ensayo “Onís es asesino”, una descripción de una reunión de amigos

¹²⁴ Sobre su compañero de letras, Francisco Catalán, Monterroso cuenta en “Retorno del proscrito”, que fue con él con quien cruzó en 1944 la frontera entre Guatemala y México, custodiados por funcionarios de la Embajada mexicana (Monterroso 1996: 2). Aparte de este comentario, no he podido encontrar información sobre él. En el mismo artículo, Monterroso habla también del “inquieto Guillermo Noriega Morales, que escribía cuentos llenos de imaginación y malicia” (*ibid.*). Según Illescas, Noriega Morales era contador y “pintaba para cuentistas” (citado en Arias 1998: 247). Por lo demás, no he encontrado más información sobre ambos compañeros. Ninguno de los dos aparece en la “Página de la Literatura Guatemalteca”.

haciendo palíndromas, Monterroso lo considera como homenaje al gran palíndromista Illescas:

Estas cuatro o cinco cuartillas quieren ser un homenaje y un reconocimiento al talento (entre otros) para el palíndromo de Carlos Illescas, positivo monstruo de este deporte, quien de pronto levantaba la mano, pedía silencio y decía, como hablando de otra cosa: Aman a Panamá, o amo la paloma, o sea AMAN A PANAMÁ o AMO LA PALOMA por cualquier lado que los mires o quieras amarlos; mientras nosotros, yo por lo menos, nos debatíamos repitiendo ROMA AMOR ROMA AMOR, para que él nos saliera al rato con algo tan humillante como esto: ADELA, DIONISO: NO TAL PLATÓN, O SI NO, ID A LEDA, lo que acababa de sumirnos en la desesperación y la impotencia (*MP* 84-85).

A continuación, Monterroso apunta muchos palíndromas de autores famosos, y otros inventados por los amigos ahí presentes en la reunión descrita. Parece que todos estaban sufriendo mucho para crear nuevos palíndromas, mientras que Illescas daba la impresión de que no le costaba ningún esfuerzo inventar los palíndromas más extraños: “en tanto que Illescas, como diligente araña, sacaba sus hilos de tejer y destejer” y siguen entonces varios palíndromas de Illescas (*MP* 86). Después de haber leído “un ensayo” de Monterroso (probablemente “Onís es asesino”), el poeta mexicano, Adam Rubalcava le mandó varios palíndromas suyos y los dedicó a ambos, a Illescas y a Monterroso. La dedicatoria era la siguiente:

Surtido rico de palíndromos¹²⁵
dedicado a Carlos Illescas
y Augusto Monterroso
los hizo el niño Adam Rubalcava
(citado en *LE* 180).

¹²⁵ Aquí vuelve a aparecer la variante “palíndromo”, usada aparentemente por Rubalcava, citado por Monterroso. Sin embargo, como señalé anteriormente en el capítulo sobre el espacio, en este estudio guardo la variante usada por Monterroso, “palíndroma”.

Finalmente, el nombre de Illescas aparece también debajo de uno de los aforismos de *Lo demás es silencio*. Tal lugar puede considerarse como otro homenaje al amigo guatemalteco:

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 (*LDS* 167).

Incluyo aquí por primera vez la cita completa, pero volveré más en detalle sobre su significado en el capítulo sobre el movimiento y la inmovilidad. Aquí llama la atención que uno de los textos más importantes de Monterroso sobre el tiempo se dedique a Illescas.

Otto-Raúl González es otro de los compañeros de la Generación del 40 con quien Monterroso vivió la época turbulenta de la caída de Ubico. González era líder estudiantil y en una de las manifestaciones pacíficas fue gravemente herido en la frente, lo que a Monterroso le afectó bastante. Reproduzco el párrafo entero en el que Monterroso recuerda el incidente, porque, de una manera fantástica casi, compara aquella manifestación de 1944 en Guatemala con lo escrito en las historias sobre la conquista de México, por lo que lo sucedido en 1944 alcanza altitudes inverosímiles:

Los libros de historia suelen señalar que cuando Hernán Cortés y sus conquistadores invadieron México, los indígenas pensaban que el jinete y el caballo eran el mismo animal. Así era. Y así sigue siendo. Yo lo confirmé en las calles pavimentadas de Guatemala unos cuatrocientos años más tarde, cuando oí desde muy cerca la música de sus cascos y vi los sables amenazantes encima de mí. Uno de ellos le dio un tajo en la frente a mi compañero Otto-Raúl González, que iba a mi lado (*LYV* 26).

Monterroso no puede ver su propia vida sino solamente en términos literarios. Es un procedimiento muy monterrosiano. Vive su vida como si fuera literatura. Él y su amigo Otto-Raúl se convierten así en héroes, no de cualquier evento insignificativo, sino de algo grande. Un día tan dramático en su vida como aquella manifestación violentamente reprimida por los soldados ubiquistas en sus caballos, evoca otro gran momento histórico, cuando Cortés quiere impresionar a los indígenas con sus caballos, un episodio tan bellamente descrito por Bernal en el capítulo 35 de su crónica (Díaz del Castillo 1986: 56-58). Es en este contexto histórico-literario en el que aparece Otto-Raúl González.

Otto-Raúl González, a quien Monterroso llama “el siempre enamorado” (Monterroso 1996a: 2), se destaca entre los otros compañeros exiliados, por ser el único de quien Monterroso menciona una obra literaria. Monterroso lo siente como un gran honor haber podido leer “la primera versión de su obra maestra *Voz y voto del geranio*” (*ibid.*). Este poemario de 1943 es, según el crítico guatemalteco López Valdizón, “un documento histórico, al mismo tiempo que un libro que señala el surgimiento del nuevo realismo en nuestro país” (López Valdizón en González 1995: 62). Vale la pena añadir que, según Marco Vinicio Mejía, la edición de *Voz y voto del geranio* “fue pagada con los aportes pecuniarios de Augusto Monterroso, Carlos Illescas, Guillermo Noriega Morales y del autor” (Mejía 2001: 1). Se observa aquí el espíritu revolucionario y el apoyo que se daban los jóvenes escritores de esta generación literaria.

En México, en la UNAM, Monterroso estudió Letras, mientras que González se matriculó en Derecho, pero este último le transmitía a Monterroso algunas de las lecciones de derecho, “principalmente las contenidas en un volumen de *Derecho romano*, preparado por su maestro Flavio Herrera, en el que aprendí para presumir el extraño sustantivo ‘usucapio’, el más extraño verbo ‘usucapir’, y el principio *suum quique*, ‘a cada quien lo suyo’” (Monterroso 1996a: 2). Es curioso cómo Monterroso recuerda estos detalles, al hablar de su amistad con Otto-Raúl González, pero se explica por su fascinación por las creaciones extrañas de la lengua, sobre todo cuando tienen su origen en el latín.

Hay otro aspecto fundamental en la relación entre ambos exiliados guatemaltecos, y es la ayuda que le ha proporcionado Otto-Raúl González, al poner a Monterroso en contacto con Cardoza y Aragón. Monterroso aclara que González le “había precedido en el exilio después de que un sable del ejército ubiquista le abriera la frente durante una de las manifestaciones callejeras de junio de aquel año en que participamos juntos”, y por haber llegado antes a México, González “arregló [llevarlo] a ver a Cardoza y Aragón en un sitio escogido por éste: la cantina El Puerto de Cádiz” (*LV* 62). Monterroso le estaba muy agradecido por haber sido intermediario, porque, tomando en consideración la timidez de Monterroso, y la imagen de autor intocable que Monterroso tenía de Cardoza y Aragón, es probable que nunca se hubiera acercado a él, tal como le pasó con Borges, a quien evadió y nunca conoció personalmente (Castro 1998: 4), o con Alfonso Reyes a quien tampoco se atrevió a ver personalmente (*VC* 19).

Finalmente, González es mencionado debajo de uno de los aforismos de *Lo demás es silencio*: “Nostalgia. Está a la vuelta de la esquina. Citado de *El Heraldo*, ‘Sobre Otto-Raúl González’” (*LDS* 173). Es muy significativo que Monterroso coloque a su compañero Otto-Raúl bajo el lema de “nostalgia”, concepto complejo y que el propio Monterroso ha rechazado como “pobre” (*VC* 80). Vuelvo más en detalle sobre este texto en el capítulo “Nostalgia y melancolía”.

El último compañero a quien me dedico, es René Acuña. En el fragmento “Todo es construir” (que forma parte de “La naturaleza de Rubén”) (*LE* 102-103), Monterroso relata, no sin cierto orgullo, cómo ha podido ayudar a su “compatriota” René Acuña en conseguir trabajo de traductor del latín al español. Monterroso destaca primero la precaria situación económica de Acuña y luego cuenta que lo puso en contacto con el mexicano Rubén Bonifaz Nuño, quien le encargó la traducción en prosa de la obra de Lucrecio, como prueba:

En 1959 Acuña pasó por esta ciudad, de regreso de España, tremendamente necesitado de trabajo y obligado a hacer cualquier cosa, de la naturaleza que fuera. “¿Cómo qué?”, le pregunté [...] “Bueno, puedo traducir latín, o colocar

ladrillos, pero de esto último ya me aburrí” —me respondió mostrándome las manos sangrantes, con un gesto de Macbeth—, “es lo que he estado haciendo las últimas dos semanas”.

Por supuesto, al día siguiente lo llevé a ver a Bonifaz Nuño en la Imprenta Universitaria (*LE* 103).

Gracias a que Acuña logró traducir enseguida las treinta páginas de Lucrecio, terminó como colaborador de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana*, dirigida por Bonifaz Nuño y sobre la que Monterroso dice que “a pesar de su belleza tipográfica y sus alegres portadas asusta un poco a la gente con su serpenteante nombre de tirabuzón o de tornillo sin fin” (*LE* 102-103). El fragmento “Todo es construir” demuestra una vez más la solidaridad entre los guatemaltecos exiliados. Además, llama la atención la comparación entre Acuña y Macbeth, por lo que se confirma de nuevo lo dicho anteriormente en los párrafos sobre Otto-Raúl González, sobre la comparación con las crónicas de la conquista. Aquí, Monterroso visualiza aquel diálogo con Acuña como una escena de la tragedia de Shakespeare, en la que Macbeth, con las manos sangrantes por el regicidio de Duncan, lanza un grito de desesperación.¹²⁶ Hay otro elemento interesante en este texto, en particular el modo en que Monterroso juega con el concepto de ladrillos de los que le hablaba Acuña. Acuña presenta sus talentos de una manera muy simple: “traducir latín, o colocar ladrillos”. En el título “Todo es construir”, Monterroso insinúa entonces que “traducir latín” es como colocar ladrillos, es construir algo. La misma idea está presente en la metáfora con la que Monterroso describe el largo nombre de la *Bibliotheca Scriptorum*: un nombre “de tornillo sin fin”. Muy a menudo los exiliados pobres están destinados a trabajar de obreros

¹²⁶ No es la única vez que Monterroso perciba un evento en la vida real como una escena teatral y que asocie a una persona real con un personaje de teatro. En *La letra e* describe la aparición de Jaime García Terrés desde el público, como si fuera un actor de Pirandello (*LE* 282).

colocando ladrillos, pero puede haber una trasposición hacia el arte, un salto de lo material a lo espiritual, de la vida real al mundo de los libros, y así “*todo es construir*” (mi énfasis).

El segundo fragmento que trata sobre René Acuña es “Cakchicoto” (LE 226-230). En 1983, Acuña editó en la UNAM el monumental *Thesaurus Verborum* (Vocabulario de la lengua cakchiquel) de fray Tomás Coto, publicado por primera vez en 1656. En el título del fragmento, Monterroso hace pues una combinación de cakchiquel, lengua “de la misma familia quiché en que está escrito el *Popol Vuh*” (LE 228), y Coto, el autor. Acuña escribió la introducción, notas, apéndices e índices a esta obra, y Monterroso se queda asombrado, tanto por el trabajo enorme de Coto, como por el trabajo “ejemplar y admirable” de Acuña (*ibid.*). Monterroso copia varios párrafos de la introducción de Acuña sobre la que le da el siguiente consejo: “aquí mismo le sugiero [publicarla] aparte si no desea que la obra vuelva pronto al olvido del que la sacó” (*ibid.*). Es como si Monterroso quisiera apoyar otra vez a su compatriota, porque teme que se olvide la obra, y además anota: “en ninguna parte he visto comentado este libro” (LE 229).

De este *Thesaurus Verborum*, Acuña le obsequia un ejemplar a Monterroso (LE 227). Simbólicamente es un acto importante: un guatemalteco (por agradecimiento, o por lo que sea) obsequia una obra fundamental de la cultura guatemalteca (un diccionario cakchiquel-español) a otro guatemalteco. No se dice explícitamente, pero es como si ambos se aferraran a los orígenes de su propia cultura. Aparentemente Monterroso está muy contento con este regalo, porque, en primer lugar, gran parte del fragmento se dedica a la explicación de su fascinación por los diccionarios (el principio y el final) y, en segundo lugar, es un pretexto para hablar del “divertido intercambio que aún no termina” entre “Viernes y Robinson, Próspero y Calibán, fray Tomás de Coto y el primer indígena cakchiquel que se encontró en Guatemala y le enseñó que *Vuh* significaba *Libro* a cambio de aprender que *Libro* era *Vuh*” (LE 230).

3.2.8 *Visión de conjunto*

¿En qué reside la importancia de los autores guatemaltecos para Monterroso? Coincido con Dante Liano cuando considera: “En Guatemala no se puede escribir impunemente, en ningún sentido de la palabra. Las sombras enormes de sus mayores escritores imponen una calidad literaria que pocos pueden alcanzar” (Liano en Corral 1997: 93). Monterroso es muy consciente del peso de estas sombras, a las que honra y respeta, pero al mismo tiempo se vislumbra en el análisis una diferencia entre su admiración por la tradición antigua y la que siente por los contemporáneos. Respecto a la primera, hay encantamiento puro (el *Popol Vuh*), intereses comunes (el latín de Landívar), influencias (la sátira de Batres Montúfar), géneros afines (las crónicas de viajes y el periodismo de Gómez Carrillo). En cambio, Asturias y Cardoza y Aragón son demasiado contemporáneos para poder hablar de influencias, y tampoco hay temas comunes: el mundo maya y las dictaduras, tan presentes en Asturias, la política de Guatemala y la crítica de arte, propias de Cardoza y Aragón, no son los temas principales en Monterroso. Los tres son muy distintos entre ellos, hasta en los géneros: Asturias, novelista y poeta, Cardoza y Aragón, crítico y poeta, y Monterroso, cuentista, fabulista, ensayista... Monterroso habla de ellos con un enorme respeto y hasta con cierta distancia. Con asombro lee a Asturias, y muy humildemente confiesa que los que no somos poetas “no alcanzamos a percibir” aquel mundo mágico del poeta con la misma plenitud (*PM* 71). Si Monterroso nos habla del “lejano pero cada vez más cercano *Popol Vuh*” (1996a: 3), podría parafrasear sobre el “cercano pero cada vez más lejano Asturias”. Pasa algo parecido con Cardoza y Aragón, sobre quien admite explícitamente que es “una cumbre literaria inaccesible”, “un ser misterioso y de lucidez diabólica” (*LV* 61), en una palabra una “leyenda” (*LV* 65). Sean autores del pasado o contemporáneos, el hecho es que cada autor guatemalteco es integrado en el mundo de Monterroso bajo alguna forma de homenaje. Así, Monterroso pertenece precisamente a aquel tipo de escritores exiliados que, según Ángel Rama, han sentido que “se transformaban en

responsables de la custodia y desarrollo de una parte considerable de la mejor herencia cultural y que a ellos competía difundirla y acrisolarla” (Rama 1978: 13). Además, el homenaje a los autores guatemaltecos implica a veces una identificación entre ambos, reforzada por el exilio que la mayoría de ellos ha sufrido al igual que Monterroso.

Ahora, hace falta aclarar una situación algo paradójica. Si bien es cierto que Guatemala cuenta con una tradición literaria impresionante —las “sombras enormes de sus mayores escritores” en términos de Liano—, esta gran literatura no es conocida ni reconocida a nivel universal. Es algo que a Monterroso le preocupa constantemente y lo repite varias veces, como por ejemplo en la entrevista con O’Donnell: “La literatura universal todavía no ha reconocido en su justa medida que mi tierra ha dado grandes escritores” (citado en O’Donnell 2002: 2). Lo vimos particularmente en los casos de Milla y Gómez Carrillo, para quienes Monterroso requiere mayor atención por parte de la crítica. Lo interesante ahora es que, en este aspecto, Monterroso se manifiesta como digno miembro de la Generación de 40. Una de las características principales de este grupo de escritores, según Castellanos, es precisamente que “a través de periódicos y revistas, dan a conocer a muchos autores guatemaltecos olvidados” (Castellanos 1980: 34). Es una tarea que Monterroso toma muy en serio, y además con mucha humildad, porque él sólo se presenta como un mensajero de estos autores. La frase que sigue directamente después de lo dicho a O’Donnell sobre los “grandes escritores” es muy representativa de esto: “y le aclaro que yo no me considero uno de ellos” (citado en O’Donnell 2002: 2). Se sitúa en un rango inferior al de estos grandes antecesores.

En cuanto al último grupo, los compañeros exiliados en México, los comentarios de Monterroso tratan en gran parte sobre sus relaciones de amistad y, sólo en forma general, expresa su admiración por sus obras. Aparte de *Voz y voto del geranio* de Otto-Raúl González, y de la introducción de Acuña al diccionario de Coto, no hay ninguna referencia a una obra específica de estos cuatro autores. La importancia de estos escritores para Monterroso se sitúa a otro nivel. Son amigos con los que ha compartido años muy intensos, tanto en Guatemala, antes de salir al exilio (con González e Illescas), como después, durante

el exilio, en México. Otro aspecto que hay que subrayar es la ayuda mutua que estos exiliados se daban entre ellos, y la solidaridad que se mostraban. No hay duda de que es gracias a estos compañeros guatemaltecos (al igual que otros centroamericanos, como Ernesto Mejía Sánchez, por ejemplo), que el exilio en México no fue tan duro para Monterroso como lo pudo haber sido sin ellos. En “Recuerdos de un pájaro”, Monterroso lo formula así: “Entre guatemaltecos y nicaragüenses constituimos pronto una especie de colonia centroamericana de poetas y escritores, en medio de otro grupo similar de mexicanos todos medio locos y medio cuerdos” (*PM* 22).

La búsqueda de ubicación de Monterroso, señalada en la introducción, se refleja nítidamente en sus apreciaciones sobre los autores guatemaltecos, en particular Gómez Carrillo, Asturias y Cardoza y Aragón. La cuestión geográfica de estos exiliados —estar dentro o fuera de Guatemala, ser guatemalteco o cosmopolita— se vincula a la polémica sobre el regionalismo o el universalismo de sus obras. Parece que Monterroso busca en sus vidas y sus obras, respuestas a su propio desarraigo, a su inquietud como desterrado, a su vida dominada por la frase que escribió en una pared en la ciudad de Guatemala en 1944: “No me ubico”.¹²⁷ Respecto a la obra de Monterroso, se percibe también que es difícil de clasificar bajo algún género, pero en cuanto surge entre los críticos la discusión entre regionalismo y universalismo, nadie duda en llamar su obra universal. Monterroso sería el primero en haber dejado atrás “todos los amarres vernáculos” (Ramírez 1972: 130) y en haber roto con el modelo criollista (Albizurez Palma 1983: 42). No rebato esta tesis, pero al mismo tiempo queda claro que Guatemala está mucho más presente en su obra de lo que se suele pensar, hasta en su obra de ficción. Sería conveniente, pues, obrar con la misma

¹²⁷ Esta frase conlleva muchas interpretaciones (la referencia al dictador Ubico, la falta de ubicuidad política de Monterroso, la brevedad...) y no queda claro si Monterroso realmente la escribió o si es una leyenda (algo que el mismo Monterroso sostiene). Esta frase, que empezó a tener una vida propia, será el objeto de estudio en el capítulo “Desubicaciones”.

cautela que Monterroso, quien también se distancia de las dicotomías demasiado restrictivas, tal como observé respecto a Cardoza y Aragón. Para la obra de Monterroso, ya no podemos hablar en términos de regionalismo *versus* universalismo. Cualquier intento de delimitación fracasa, tal vez porque su obra pertenece a una nueva realidad descrita por Fernando de Toro: “The object now *is* nomadic, cartographic, rhizomatic. It is *here* and *there* at the same time” (F. de Toro 1999: 11).

En sus comentarios sobre los autores guatemaltecos, Monterroso incluye relativamente pocas citas. De los doce autores estudiados, sólo cita a siete, y tampoco cita fragmentos del *Popol Vuh*. Llama la atención que hay mucha poesía en sus citas, y también los fragmentos de *El señor Presidente* son muy poéticos. En cambio, los hipertextos en los que se encuentran estas citas, son ensayos, fragmentos de diario, o discursos. Monterroso no era poeta, pero sabemos que la poesía constituía una base fundamental para su obra.¹²⁸ Además, es importante señalar que muchos de los autores a los que cita, son precisamente aquellos a quienes aprecia por su musicalidad y su ritmo. De hecho, la literatura guatemalteca parece empezar, según Monterroso, con sólo un “susurro apenas audible que pasaba de oído en oído” (LYV 137). Así es como define el *Popol Vuh*, es decir que, antes de ser texto comprensible, el *Popol Vuh* no era sino un ruido suave, un sonido difícil de detectar. En Landívar, Monterroso admira “esas maravillosas vocales acentuadas” (LV 86), y de Batres Montúfar alaba los “elaboradísimos, perfectos, insuperables e insuperados endecasílabos” (1996a: 3) de sus *Tradiciones de Guatemala*. También el inicio de *El señor Presidente* de Asturias, es pura musicalidad para Monterroso: “Voces que no significan nada, que no quieren decir nada, o que lo dicen todo” (PM 72). Hasta cierto punto, también los

¹²⁸ Una buena ilustración del impacto de la poesía, del ritmo y de la musicalidad, en la obra de Monterroso, la encontramos en el ensayo “Vivir en México” (LV 147-149). En el análisis detallado de este texto (en el capítulo “México, país de residencia”), verificaré al mismo tiempo lo que Monterroso ha dicho y escrito sobre la importancia de la poesía para su prosa y de la relación entre ambas.

palindromas de Illescas juegan con el sonido de palabras y frases que pueden ser invertidas. La musicalidad y el ritmo determinan, en gran medida, el valor literario atribuido por Monterroso a las obras guatemaltecas. Se entiende entonces que la musicalidad y el ritmo de los textos poéticos, son los que le llevan a citar a estos autores. Curiosamente, Serrano Limón interpreta este interés particular por el sonido como típico de la identidad guatemalteca: “Monterroso gusta de desmenuzar las palabras, saboreando cada uno de sus sonidos, en actitud muy guatemalteca”. (Serrano Limón 1967: 96). Esta crítica mexicana percibe incluso en Monterroso un “modo de hablar guatemalteco, salpicado de gracia y picardía” (*ibid.* 97), algo que se puede relacionar con lo dicho sobre el satírico Batres Montúfar. Sea típico de los guatemaltecos o no, el hecho es que el sonido, la musicalidad y el ritmo de los textos de autores guatemaltecos dejan indudablemente su impronta en Monterroso y probablemente también en su propia obra. Además, podemos concluir que por la musicalidad y el ritmo, la literatura guatemalteca toca una fibra sensible en Monterroso. Es decir que Monterroso tiene una relación muy emocional con la literatura guatemalteca. Es una literatura que le habla directamente al corazón, a diferencia de la literatura mexicana con la que tiene una relación mucho más racional.

Volvamos también a la imagen de Guatemala que Monterroso evoca desde el exilio. Resulta que, además de la memoria y de la ficción en su autobiografía y otros textos, es fundamental incluir su lectura de autores guatemaltecos, porque forman parte de su conciencia de identidad nacional. Sólo así podemos llegar a un análisis más completo sobre la imagen de Guatemala en Monterroso y formular algunas conclusiones. Por un lado, la lectura de estas obras, sean ficticias o no, refuerza aún más el carácter imaginario de Guatemala en Monterroso, porque la mayoría de estos escritores escribieron sus obras desde el exilio. No sólo se trata de una tradición de autores sin más, sino de una tradición de exiliados, por lo que Monterroso desea que “en el futuro no se dé nunca más la literatura guatemalteca en el exilio” (*LV* 133). Este deseo se ve reforzado por otro, bajo la forma de una cita de Rimbaud, poeta que ya apareció con “Voyelles” en la descripción de la imprenta de su padre (*BO* 35):

¿Cuándo iremos más allá de las playas y los montes a saludar el nacimiento del nuevo trabajo, la nueva sabiduría, la fuga de los tiranos y de los demonios, el fin de la superstición? (Rimbaud citado en *LV* 133)

Monterroso no sólo desea el fin de la literatura guatemalteca escrita en el exilio, sino que al mismo tiempo expresa el deseo, tal como lo sugiere en esta cita de Rimbaud, de que desaparezcan las dictaduras en Guatemala, de que haya una nueva vida en su país.

Cabe preguntarse por qué el panorama histórico de la literatura guatemalteca, desde la perspectiva de Monterroso, termina con Acuña, un autor nacido en 1929, y por qué entonces no aparecen los autores jóvenes. Puede sorprender de un autor, quien siempre tenía un gran interés por el trabajo de los jóvenes, sobre todo por los talleres que tenía a su cargo, tal como se deduce de la siguiente afirmación: “tengo más contacto con ellos que con los escritores ya formados. Me interesa más estar cerca de las generaciones que empiezan a luchar” (citado en Méndez 2002: 6). Sin embargo, hay que aclarar que esto era cierto respecto a los autores mexicanos, a los que formaba en los talleres. En cambio, la situación en Guatemala era muy distinta. No es que no le interese la literatura joven de Guatemala, lo que pasa es que en cierto momento era desconocida, es decir, que no tenía la difusión necesaria. Es en este sentido en que Monterroso habla en 1982 de un “gran silencio literario” cuya razón principal es por supuesto la guerra civil:

Hoy los escritores jóvenes se van a la montaña en calidad de guerrilleros y muchos mueren allí y se convierten en símbolos de algo nuevo y esperanzado; o trabajan clandestinamente en las ciudades y sacrifican cualquier posibilidad de fama y por eso no los conocemos. Y por eso en Guatemala hay como un gran silencio literario (*VC* 104).

Hablar de un “gran silencio literario” en Guatemala, un país cuya literatura durante siglos ha sido tan grande y tan impresionante, me hace fruncir las cejas, y parece una *contradictio in terminis*. Así que hay que precisar que este “silencio” no puede referirse sino a un período muy

limitado, que sólo pueden ser los años setenta y ochenta. Sabemos que en estas dos décadas sí hubo mucha actividad literaria. Escobedo Mendoza destaca los siguientes grupos en esta época: Grupo Nuevo Signo (1968-1970), Grupo La Moira (años 70), Grupo RIN-78, y La Nueva Novela Guatemalteca (años 70) (Escobedo Mendoza s.f.). Sin duda, las circunstancias difíciles en las que estaban trabajando, explican que estos escritores tenían mucha dificultad en difundir sus obras, por lo que se entiende que Monterroso no llegara a conocerlos en aquel momento. Hasta hoy en día esto sigue siendo uno de los problemas fundamentales con los que se enfrentan todos los autores centroamericanos. En un encuentro sobre literatura centroamericana en Madrid en mayo de 2004, fue uno de los tópicos: “Pocas editoriales locales, una distribución regional deficiente (‘a veces tenemos que viajar a Europa para conocer lo que escribe el vecino’) y la necesidad de buscar terceros países (España, México, Argentina) como ‘plataformas’ para editar integran ese rosario de dificultades” (Garzón 2004: s.p.).

Un aspecto que todos estos autores guatemaltecos tienen en común, es el hecho de ser “ladinos” en un país donde la gran mayoría es indígena. Monterroso habla de un “mestizaje dudoso”, porque dice no ver mestizaje alguno ni en Bernal, ni en Landívar, ni en Batres Montúfar, ni en Asturias, ni en Cardoza y Aragón (LYV 138). El gran abismo entre los indígenas y los “ladinos” en Guatemala, es un tema muy problemático y delicado, al que se han enfrentado muchos de los autores guatemaltecos. Cardoza y Aragón, quien denuncia en varios textos la discriminación de los indígenas, observa que, con la Independencia, las discrepancias sociales no han disminuido: “nada es verdaderamente nuestro si olvidamos u ocultamos la tierra firme de lo indígena” (Cardoza y Aragón 1968: 405). También Asturias se enfrentó a la problemática, ya desde su tesis de 1923, titulada *El problema social del indio*, que no obstante, y con razón, no fue bien acogida por todos los indígenas.¹²⁹ Monterroso es

¹²⁹ El poeta maya Humberto Akëabal rechazó en 2003 el “Premio Nacional Miguel Ángel Asturias” porque lleva el nombre de Asturias. Su argumento estaba basado en la tesis de

muy consciente de lo difícil que es el tema y, según él, en Guatemala no hay mestizaje:

Hoy, los mayas, viejos enamorados del firmamento, siguen allí sin ser conquistados 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 [...] (LYV 139).

Es uno de los pocos fragmentos en los que Monterroso se expresa, tan explícitamente, sobre el tema. No sé si esta reticencia se debe al hecho de que no quiera hablar mucho del mestizaje, o si es porque el tema no pertenece al campo de su interés primordial. De todos modos, Monterroso se refiere aquí a la realidad de Guatemala donde la mayoría de los habitantes sigue siendo indígena, mayas que no se han mezclado. Parece que Monterroso percibe los diferentes grupos étnicos en Guatemala como diferentes “presencias”, la una al lado de la otra, y que son igualmente importantes en su vida. Es lo que se puede deducir de su entrevista con Giardinelli, en la que habla por un lado de la literatura guatemalteca y, por otro lado, al mismo nivel, de la “presencia indígena”: “Me gusta la literatura guatemalteca, desde Bernal Díaz del Castillo, pasando por los poetas Landívar y Batres Montúfar, dos genios, y me agrada sentir, con Honduras y con México, es decir, en estos tres países que me envuelven, la presencia indígena, principalmente la maya” (citado en Giardinelli 1999: 4). En *Literatura y vida*, Monterroso precisa aún más su visión sobre el lugar y el significado de los mayas como “legítimos dueños” de Guatemala:

Asturias: “cuando yo conocí la tesis de Miguel Ángel Asturias, ‘El problema social del indio’, a mí me lastimó muchísimo. Él con esa tesis ofendió a los pueblos indígenas de Guatemala y yo soy parte de esos pueblos, por lo tanto, no me siento honrado en recibir un premio con el nombre del Premio Nobel, aunque tenga muchos méritos. De alguna manera esa tesis fue hiriente. Por lo menos para mí” (citado en Lemus 2004: 1). Este incidente prueba además lo sensible que sigue siendo el tema del indígena en Guatemala.

Y es cierto, su paisaje es de los más hermosos del mundo, pero uno no puede olvidar ni soslayar que la belleza de ese paisaje pesa como una maldición sobre los hombros de sus legítimos dueños, los antiguos y actuales pobladores mayas, perseguidos y en la miseria, víctimas de un despojo y una explotación que dura ya quinientos años y un buen número de tiranías y hasta de regímenes llamados democráticos, pese a las luchas y aun el sacrificio de sus vidas [...] de líderes sindicales y campesinos y profesores universitarios y estudiantes que sostienen la batalla por la libertad y la justicia (“Italia en el corazón” *LYV* 127).

A modo de conclusión, quisiera terminar con una cita excepcional de Carlos Fuentes, escrita con motivo del premio Príncipe de Asturias, otorgado a Monterroso en 2000. Esta cita puede funcionar perfectamente como resumen del presente capítulo. Por un lado, Fuentes evoca la gran tradición literaria de Guatemala, de la que también sabe que a veces se olvida. Por otro lado, se refiere a Guatemala como un país de grandes sufrimientos. Monterroso, según Fuentes, fue testigo de ambas imágenes de Guatemala:

A veces se nos olvida que Guatemala tiene una gran literatura. Es la literatura de un país pequeño, como diría Milan Kundera de Checoslovaquia. Augusto Monterroso nos recuerda la grandeza cultural de su patria, una tradición milenaria que desciende de los mayas y culmina con grandes escritores como Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón. Pero, como otras muchas patrias latinoamericanas, Guatemala, al lado de su enorme cultura tiene un enorme sufrimiento. Augusto Monterroso ha sido testigo de este dolor. De la subversión de la democracia guatemalteca por los gobiernos de los Estados Unidos de América. Del genocidio perpetrado durante treinta años por las Fuerzas Armadas guatemaltecas. De la resistencia de los grupos indígenas de Guatemala. Y de la esperanza y precariedad de la nueva democracia de su país (Fuentes 2000: 1-2).

Muy pocos mexicanos han destacado el carácter guatemalteco de la obra de Monterroso, y por eso, esta cita por parte de un mexicano es única. Fuentes refleja muy bien ambos aspectos de Guatemala, pero quizá podamos dar un paso más a partir de esta doble imagen. Supongo que es precisamente en aquella grandeza cultural, en esta

magnífica literatura guatemalteca, que Monterroso ve esperanzas, y donde busca respuestas al dolor y al sufrimiento de su patria castigada por décadas de dictaduras, guerras, violencia y opresión. Para Monterroso, la última verdad, si ésta existe, está siempre en la literatura, y en esta búsqueda de Monterroso, la literatura guatemalteca ocupa un lugar primordial.

4. VIVIR EN MÉXICO

Mi patria son los amigos.

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

4.I MÉXICO, PAÍS DE RESIDENCIA

En este capítulo, “México, país de residencia”, me limito a estudiar sólo una fase, aunque clave, en el proceso de transculturación, que llamaré la “integración” en México, ya que es también la palabra usada por Monterroso (Vidargas 1997a: 2) y por Rama, quien define el exilio como un “peculiar desgarramiento entre la nostalgia de la patria y la integración, por precaria que parezca, a otras patrias” (Rama 1978: 10). Puesto que me sitúo en este capítulo a un nivel referencial, la vida del autor, decidí hacer una distinción pragmática y limitarme al estudio de los textos que pueden aludir a estos elementos referenciales, es decir, los ensayos de diversos libros, el diario *La letra e*, la autobiografía *Los buscadores de oro* y las entrevistas de *Viaje al centro de la fábula*. Consciente de la difícil cuestión del desplazamiento de géneros, considero

que este conjunto de textos puede tener una impronta referencial. Completaré este *corpus* con textos críticos sobre el autor. La imagen de México en los textos de “ficción” propiamente dicha, será el objeto de estudio del siguiente capítulo, “México, un lugar imaginario”: allí analizaré las fábulas, los cuentos y la novela *Lo demás es silencio*. El tercer capítulo, “Monterroso y los autores mexicanos”, consistirá en un estudio de la literatura mexicana, desde la perspectiva de Monterroso.

4.1.1 “Mexicano honorario”

A fin de descubrir hasta qué grado de integración ha llegado Monterroso, basta ver algunas de las denominaciones con las que la crítica, y en particular la crítica mexicana, ha percibido su integración en México. Es frecuente encontrar referencias a México como la “segunda patria” de Monterroso (Alboukrek y Herrera 1992: 189, Villoro citado en Van Hecke 2003b: 4). Si en esta definición puede haber todavía cierta jerarquía —Guatemala en primer lugar, México en el segundo—, en la percepción de Benítez ya no hay distinción: Monterroso “tiene dos patrias:¹³⁰ la guatemalteca y la mexicana” (Benítez 1998b: 1). México aparece al mismo nivel que la primera patria, Guatemala. Tener dos patrias es tener la misma relación de afecto y unión con ambas. El concepto de “patria” es tan determinante que Ruffinelli, que no es mexicano sino uruguayo (y quien también ha vivido muchos años en México y luego en EE.UU.), con ocasión del Premio Juan Rulfo, va aún más lejos, al llamar México “no su segunda, sino su primera patria y hogar, convirtiéndose en uno de sus hijos adoptivos más entrañables” (Ruffinelli citado en Abelleira 1996c: 2). Esta afirmación contiene tres

¹³⁰ Se podría ver en esta frase una resonancia del famoso verso de José Martí: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche” (Martí 1970: 174), aunque en el caso de Monterroso, no se aplica el uso metafórico que tiene la palabra en Martí.

conceptos fundamentales. La idea de “primera patria” sugiere que se renuncie a la patria original. Sospecho que efectivamente ha habido momentos en la vida de Monterroso en que él mismo lo ha percibido así. Cuando en una entrevista en 1980, en México, Carminatti le pregunta: “¿En dónde están tus raíces?”, Monterroso contesta rotundamente: “En este momento aquí” (VC 80). La respuesta es paradójica debido a la imposibilidad de un carácter cambiante de una raíz. Parece que el autor quiere dejar el tema en la ambigüedad, aunque podemos interpretar la respuesta también como una ubicación explícita en México que va junto con cierta negación de las raíces guatemaltecas. Si alguien le hubiera hecho la misma pregunta en los años noventa, podemos estar casi seguros de que hubiera contestado: “En Guatemala”. Lo vemos claramente en la publicación, en 1993, de *Los buscadores de oro* (dedicada completamente a su infancia en Guatemala), en el discurso, también de 1993, leído con ocasión de la entrega del Premio Literario Internacional del Instituto Italo-Latinoamericano, titulado: “Guatemala va conmigo”, o en varias entrevistas, como por ejemplo con Méndez donde manifiesta: “Guatemala está metida en mí, nunca ha dejado de ser parte de mi vida” (citado en Méndez 2002: 1). Son todas afirmaciones que no encontramos en textos o entrevistas antes de los años noventa. Otra palabra que destaca en aquella frase de Ruffinelli es “hogar”, lo que implica que México aparezca como un lugar acogedor en el que los mexicanos lo atienden como si fueran su familia. El tercer concepto llamativo en Ruffinelli es el de “hijo adoptivo”, lo que sugiere que no se trata de una relación unilateral: los mexicanos a su vez tomaron la iniciativa de adoptarlo para que formara parte integral de la familia mexicana. Este proceso de integración de hecho ya alcanzó un primer momento de culminación en 1964, cuando un grupo de amigos mexicanos, escritores y artistas, le entregó un diploma de “mexicano honorario” por su “buena conducta” durante “sus veinte años de permanencia en esta República” (BO 68). En Guatemala tomaron a mal esta inocente broma y lo acusaron de “traición” (*ibid.*).

La misma tendencia de Ruffinelli de ver a Monterroso como mexicano, se observa también en otros críticos. Monsiváis se divierte en jugar

con los conceptos y no distingue entre nacimiento y adopción, sino entre origen y nacimiento: Monterroso es “guatemalteco de origen y mexicano de nacimiento” (Monsiváis en Ruffinelli 1976: 28). Será quizá un simple juego de palabras, pero Monsiváis habla como si toda la historia biográfica de Monterroso fuera un error. Según el escritor mexicano, Monterroso nació en México, y al igual que muchos otros mexicanos, “criollos”, cuyas raíces se sitúan en España, Francia, Alemania o cualquier otro país, la familia de Monterroso sería sencillamente de origen guatemalteco. También Campos es muy firme: “Ha sido —no peco de exageración— un mexicano ejemplar” (Campos 1994: 67). El periodista mexicano Barberena adopta la misma visión en su artículo sobre la entrega del Premio Príncipe de Asturias, pero añade un toque mucho más emocional: “‘Hondureño de nacimiento, guatemalteco de corazón’, dijo el Príncipe de Asturias en su discurso. Le faltó ‘mexicano de adopción’, porque aquí, en México, se quiere a Monterroso como a uno de los nuestros” (Barberena 2000: 1). Los mexicanos lo quieren mucho y han dado muestras de un amor muy particular por su escritor adoptado. En todas las opiniones arriba citadas, y muy en particular en esta última, parece que la crítica mexicana quiere reivindicar a Monterroso como suyo y así lo dice explícitamente Benítez, no sólo respecto a Monterroso, sino también respecto a otros guatemaltecos:

Rica y diversa ha sido la lista de guatemaltecos que han viajado, han estudiado o se han establecido en forma definitiva en México [...] Entre estos exiliados (que en algunos casos *México tiene derecho a reclamarlos como suyos* porque aquí se publicaron sus obras más significativas) están el gran poeta Carlos Illescas [...] Augusto Monterroso [...] Luis Cardoza y Aragón [...] (Benítez 1998a: 1; el subrayado es mío).

Parece que Villoro se une a estas opiniones, porque tampoco duda en llamar a Monterroso un escritor mexicano, lo que no excluye que sea al mismo tiempo un escritor guatemalteco:

Creo que para conveniencia de la literatura mexicana, conviene considerarlo como parte de nuestra literatura, entre otras cosas, porque las fronteras literarias

son mucho más flexibles que las de los agentes de migración. De tal manera que un escritor que ha hecho toda su obra en México, que está entre nosotros, pues sería una injusticia no considerarlo como un escritor mexicano [...] sería muy extravagante separar a Monterroso de la literatura mexicana, o incluso separar a la literatura guatemalteca de lo que escribe Monterroso. Yo no creo en una distinción nacional de las literaturas, y además en este caso sería de un rigorismo nacionalista muy fuerte, porque no es un autor venido de Australia (citado en Van Hecke 2003b: 5).

Si ésta es la visión de la crítica, es muy importante ver de qué manera el mismo Monterroso percibe la integración. Esta percepción se irá revelando poco a poco en el presente capítulo, pero ya quiero dejar bien claro un hecho: Monterroso acepta humildemente su lugar en la cultura mexicana, y no porque la crítica literaria lo haya adoptado como mexicano, sino porque el propio gobierno mexicano le “autorizó a pensarlo así”:

En mi libro de memorias *Los buscadores de oro* he reflexionado ya sobre lo que han significado para mí estos avatares: nacer en Honduras, ser ciudadano guatemalteco, y ocupar, aun cuando sea en forma humilde, *un modesto lugar en la gran cultura mexicana*. Y en verdad que cuando me refiero a esto último no se trata de algo subjetivo: el propio gobierno mexicano me autorizó a pensarlo así cuando en 1988 me concedió la preciada condecoración de El Águila Azteca,¹³¹ y en 1992 el título de Creador Emérito del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, distinciones que llevo con orgullo y satisfacción (Monterroso 2001: 1; el subrayado es mío).

Ya en 1996 reconoció que el Premio Juan Rulfo fue compartido por dos países, “uno por ser el de mi origen y otro por ser el de mi refugio, mi país de adopción durante tantos años porque aquí he vivido

¹³¹ La Orden Mexicana del Águila Azteca le fue otorgada en 1988. Esta condecoración, entregada por el gobierno mexicano a extranjeros, reconoce los servicios prestados a México.

52 años y eso *me daría derecho a considerarme mexicano*” (Matadamas 1996: 2; el subrayado es mío). En ambas citas de Monterroso —una sobre su lugar en la cultura mexicana, otra sobre su supuesta identidad como mexicano— llama la atención que no es por propia elección, sino porque instancias oficiales o circunstancias específicas le dan la autoridad o el derecho de aceptar esta posición. De ahí que Monterroso se llame a sí mismo un “casi mexicano”. Cuando le hacen la pregunta que si se siente parte de la tradición literaria mexicana, su respuesta es la siguiente:

[...] siento cierto rubor de considerarme parte de la literatura mexicana cuando yo soy, ahí, nada más que un casi mexicano. Pero los mexicanos son muy generosos y yo espero que ellos, en ocasiones, me consideren parte de esta literatura —cosa que me honraría mucho— Monsiváis una vez me ha citado. Él ha tenido la generosidad de incluirme en una antología de cuentistas mexicanos sin mayores explicaciones (citado en Corral 1997: 99).

Se entiende esta reacción, ya que Monterroso, humilde como siempre, no quiere adueñarse de algo que en principio no es suyo, a saber, la tradición literaria mexicana. Tal como ya señalé respecto a la “triple identidad” en el capítulo sobre Guatemala, México aparece más bien como el país en el que se realiza la vida exterior de Monterroso, a diferencia de Guatemala, que es más el lugar del corazón y de los sentimientos. En el presente capítulo me dedico a ver el impacto de aquel mundo exterior en México, en particular el mundo intelectual y artístico, sobre la vida de Monterroso.

Hay pues, en Monterroso, un alto grado de integración en México, que no es tan fácil encontrar en otros escritores exiliados, ya sea en México o en otros países. Sin embargo, la integración no es total y nunca puede serlo, porque siempre hay una restricción crucial, a saber, la abstención de la política mexicana, algo de lo que el autor es muy consciente: “He observado con cuidado el impedimento que como exiliado político contraí con el gobierno mexicano de no intervenir en los asuntos políticos internos” (citado en Abelleira 1996b: 4). Es

cierto que es muy difícil encontrar una declaración o una crítica de Monterroso sobre la situación política en México. Lo único que he encontrado son opiniones sobre la situación social, como la respuesta a la pregunta de Carminatti “¿Cómo te las arreglas con el surrealismo mexicano?”: “En su forma chistosa, todos los países son surrealistas; lo único verdaderamente *super* real de México es la desigualdad social, la miseria en que vive la inmensa mayoría de los mexicanos. Eso es *surreal, super* real” (VC 84). En otra ocasión, se expresa de manera muy vaga sobre el país de su refugio: “México es un país que se transforma constantemente, pero de ello a veces no nos damos cuenta porque estamos inmersos en él, pero éste no es el mismo México que conocí a mi llegada” (citado en Rosales y Zamora 2001: 1). Aunque no habla de cambios políticos, es interesante el hecho de que Monterroso vea a México como un país en constante transformación, cuando una de las imágenes clichés de México es la de un país estancado durante muchas décadas (en particular a nivel político). También en Monterroso se revela esta contradicción cuando en otro momento escribe: “México sigue siendo el mismo” (LV 148). Fuera de estas pocas declaraciones, no he encontrado nada. En cuanto a la situación política, Monterroso se calla.

4.1.2 *Un elogio de México*

En 1998 Monterroso publica un libro de ensayos, *La vaca*, en el que el último texto, titulado “Vivir en México”, contribuye a un mejor entendimiento del impacto que ha tenido el exilio sobre el autor guatemalteco. En este breve ensayo, de carácter autobiográfico, Monterroso se propone escribir un “elogio de México”, tarea harto difícil, como bien lo sabe el autor: “¿De qué manera formular, dada mi circunstancia, un elogio de México que no parezca interesado, hijo de la mera gratitud o, lo que sería peor, cursi?” (LV 148). Por esta delicada circunstancia del exiliado, Monterroso siempre ha sido muy cuidadoso en no opinar sobre México, y sobre todo, en no intervenir en la política mexicana.

Sin embargo, en 1990, fecha que aparece explícitamente al final del ensayo, es decir, más de cuarenta y cinco años después de su llegada a México, decide tocar el tema y opta por el elogio. Tomando en cuenta el amplio conocimiento de Monterroso de la literatura clásica en latín y griego, no duda en situar este ensayo dentro del género del “elogio-panegírico”, también llamado “encomio”, del que se reconocen algunos elementos, tal como los describe Estébanez Calderón (1999: 311, 796-797). Si bien en sus orígenes clásicos, el discurso laudatorio exaltaba los méritos de una persona, después aparecieron también panegíricos que trataban temas políticos o filosóficos. El ensayo de Monterroso se acerca más bien a este segundo grupo: el elogio de México se sitúa en un principio en el campo político, ya que es el país de su refugio, un país libre que le da asilo, no sólo a él, sino a muchos otros, tal como lo indica ya en la primera frase: “Sí —contesté—; pero cuando en 1944 llegué a México por primera vez como exiliado político, no sólo no era yo el único de éstos sino que me perdía entre la multitud de otros que se encontraban en la misma situación” (LV 147). Sin embargo, el ensayo va cambiando de rumbo y termina siendo un elogio de la literatura mexicana, y más específicamente de Juan Rulfo, y de hecho, de la literatura en general, ya que también aparecen Ernesto Cardenal y Séneca. Con este enfoque en los autores, Monterroso, en el fondo, vuelve al origen del género que era el elogio de personalidades, cuyas cualidades y virtudes fueron alabadas. Así se ve la manera en que Monterroso juega con los géneros literarios, tal como lo ha hecho también con el género de la fábula en *La Oveja negra y demás fábulas*: adopta y adapta al mismo tiempo la forma, el estilo, el tono, la temática, los personajes, etc. Es lo que junto con Claes llamo la “intertextualidad genérica”, que se entiende como la intertextualidad dentro de un género, o más precisamente, como la intertextualidad que define géneros (Claes 1988: 83, 206), a diferencia de la intertextualidad específica que se refiere a textos específicos.

El elogio no es un género fácil de abordar. Además del peligro indicado por Monterroso de parecer “interesado” o “cursi”, hay otros riesgos que acechan, de los que Monterroso sin duda era muy consciente. Varios autores han escrito elogios en forma paródica, cómica o

burlesca. Los ejemplos más conocidos de la literatura universal son “El elogio de la mosca” de Luciano de Samosata y el “Elogio de la locura” de Erasmo de Rotterdam. Obsesionado con las moscas, Monterroso estaba muy familiarizado con el primer texto, ya que lo cita ampliamente en *Movimiento perpetuo* (MP 32) y también a Erasmo lo conocía muy bien. En *Literatura y vida* se refiere específicamente al “Elogio de la locura”, que llama una “‘broma’ para entretener y hacer reír a su amigo Tomás Moro” (LYV 58). Sin embargo, parece que esta vertiente paródica del género no le impide escribir un elogio serio. Así por lo menos interpreto este texto, y me parece importante mencionar su carácter serio en un autor que debe su fama en gran parte al humor. Aclaro que si bien el tono general es serio, algunas frases no están exentas de cierto toque humorístico.

Al analizar la visión de México en este ensayo, más precisamente los fragmentos con referencias explícitas al país, nos topamos, a nivel formal, con la aparición sucesiva de una figura estilística particular, la trimembración. Sea una técnica consciente o no del autor, el hecho es que, en un ensayo tan breve como éste, es muy llamativo que estas estructuras tripartitas aparezcan no menos de seis veces, por lo que determinan de manera penetrante el ritmo y la musicalidad del texto. Se puede ver en esto una prueba del fuerte carácter poético de los textos de Monterroso, un aspecto que los críticos parecen no haber percibido ni analizado aún a fondo. Desde el punto de vista del significado, pueden ser elementos complementarios o contrapuestos. A nivel morfosintáctico, se distinguen tres tipos. A veces se trata de una sucesión de tres verbos:

- el sitio que considero el mejor para vivir, trabajar y soñar (LV 148).
- las amistades se desgastan, desaparecen o se van concentrando en unos pocos (LV 149).
- dejándose de ver, de llamar, de amar (LV 149).

En otros casos el conjunto está formado por tres sustantivos, o adjetivos sustantivados:

—cosa que pasaba a cualquier hora del día o de la noche, en cualquier casa y casi en cualquier calle (*LV* 147).

—Lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso está siempre a punto de suceder en México (*LV* 149).

Puede tratarse también de tres sintagmas, que se unen por la repetición de una palabra, en este caso “mismo”:

—México sigue siendo el mismo y, por desgracia, Hispanoamérica sigue siendo la misma. Y Europa, ¿volverá a ser la misma? (*LV* 148).

Monterroso, quien nunca ha publicado poesía, revela en varias entrevistas su preocupación por el ritmo de sus textos, una característica fundamental de la poesía que el autor traspasa a la prosa: “[...] parece que para escribir buena prosa es necesario haber leído antes muchos buenos versos. La prosa rimada es abominable, pero el buen ritmo de una buena prosa procede casi siempre de la lectura de poetas” (*VC* 59-60). En otro lugar se refiere al talento que este traspaso requiere, al mismo tiempo que al riesgo que implica:

Uno llega con el tiempo a adquirir un ritmo y una cadencia propios, aunque por lo general el ritmo y las cadencias son ya los del idioma hablado. El trabajo cuando se escribe consiste en adaptar esa respiración hablada, lo que por cierto no es fácil porque se necesita tener el oído, aparte de que si uno se descuida puede llegar a adquirir el vicio de escribir en prosa ‘rítmica’ (*VC* 69).

En “Breve, brevísimo” insiste una vez más en esta posición, ahora al hablar de Calvino: “escribir prosa y poesía no deben ser cosas diferentes (convicción que he sostenido siempre con firmeza)” (*LYV* 104).

En esta repetición, hasta seis veces, de aquella figura en el ensayo, no sólo se observa un paralelismo, sino que se percibe cierta gradación. Dos momentos de clímax se encuentran indudablemente en el México como mejor [lugar] para vivir, trabajar y soñar” y “lo mágico, lo fantástico

y lo maravilloso” de su literatura. Después se inicia la gradación descendente que termina en el anticlímax de la última frase con doble trimembración: “las amistades *se desgastan, desaparecen o se van concentrando* en unos pocos que, a su vez, empiezan a ver las cosas del mismo modo, es decir, con nostalgia, porque la vida está acabando y es mejor irse despidiendo en vida, sin decirlo, simplemente *dejándose de ver, de llamar, de amar*” (LV 149; el subrayado es mío). Del fuego de una vida apasionada, movida por la política y la literatura, sólo queda una pequeña llama que lentamente se va apagando. La gran carga emocional del final contrasta con la construcción razonada y equilibrada de todo el ensayo. El ensayo “Vivir en México” es uno de los más importantes para el presente capítulo. Junto con otros textos, constituirá el objeto de estudio de los capítulos a continuación.

4.1.3 La UNAM

Un lugar muy particular en México ha jugado un papel preponderante en la integración mexicana de Monterroso: la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, que en los años cuarenta se situaba todavía en Mascarones, el centro de la ciudad de México, antes de mudarse a Ciudad Universitaria, en las afueras de la capital. La Facultad funciona en el caso de Monterroso como metonimia de todo el país: la incorporación a la Facultad significa de hecho la incorporación a México. Es sabido que la UNAM ha sido importantísima para innumerables grupos de exiliados de toda América Latina. Uno de los mejores análisis viene de la mano de José Luis González, dominicano-puertorriqueño exiliado en México y amigo de Monterroso:

Y es que la UNAM ha llegado a convertirse (por obra y gracia de las dictaduras latinoamericanas, lo cual confirma la vieja verdad de que no hay mal que por bien no venga), en la universidad latinoamericana por excelencia al integrar en su profesorado a una legión de excelentes maestros argentinos, chilenos, uruguayos,

brasileños, bolivianos y centroamericanos que encontraron asilo en México cuando los regímenes dictatoriales de sus países los arrojaron al exilio. De ahí que estudiar en la UNAM signifique vivir en su conjunto la experiencia histórica latinoamericana de nuestro tiempo (González 1986: 10).

Lo que González observa respecto a la integración de exiliados en la Universidad, se explica en gran parte por la política mexicana en general, que sobre todo en el siglo xx, se caracterizaba por una apertura impresionante hacia exiliados y refugiados de todo el mundo, a quienes daba cobijo. Es importante señalar en este contexto la política gubernamental de Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien no escamoteaba su opinión pro-cubana y anti-americana. Según Stols, México tenía una “imagen de izquierda que fue reforzada por una pronunciada simpatía hacia los republicanos de la Guerra Civil Española y por la concesión del derecho de asilo a Trotsky”¹³² (Stols 1993: 134, mi traducción). Dentro de los grupos en busca de refugio, siempre han destacado los guatemaltecos, debido a la vecindad del país. González, que también impartió clases en la UNAM, presenta a la Universidad como el lugar que abrió sus puertas a los exiliados, pero que al mismo tiempo se fue enriqueciendo intelectualmente gracias a ellos. Es a este sitio privilegiado adonde también arribó Monterroso en su primer exilio, en 1944, y donde comenzó a asistir a clases en la Facultad, o mejor dicho, en el café de la Facultad. Cuando Monterroso recuerda aquel primer período de estudiante, no habla de las aulas, sino del café y de sus estudiantes compañeros, que, casualidad o no, siempre son futuros escritores. En “Recuerdo de un pájaro”, un ensayo sobre Ernesto Cardenal, recuerda “aquellos años en que asistíamos juntos al café de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México, a mediados de los años cuarentas” (*PM* 22). Con ironía se llama a sí mismo “oyente en la cafetería”, cuando recuerda el encuentro con otros dos escritores: “Cuando

¹³² Trotsky, sin duda uno de los refugiados más notables de la historia de México, llegó a la ciudad de México en 1937.

llegué a México por primera vez, en 1944, pronto me encontré en la Facultad de Filosofía y Letras (a la que asistía como oyente en la cafetería) a Ernesto Mejía Sánchez y a Rubén Bonifaz Nuño” (“Los juegos eruditos” *PM* 63). La insistencia en el café de la Facultad subraya aquel aire intelectual que se respira en todo el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras. Más que en las aulas, es en la cafetería donde surgen las ideas, donde se siente la literatura como algo vivo, por el contacto intenso con otros escritores. Además de las amistades ya mencionadas, hay otras que resultaron fundamentales para Monterroso en esta época de aprendizaje. En la Facultad, que describe como “un ambiente cultural muy activo” (citado en Vidargas 1997a: 2), conoció también a Juan Rulfo, Juan José Arreola y Rosario Castellanos.

Luego, a partir de 1956, su segundo exilio en México, después de haber estado en Bolivia y Chile, se incorporó nuevamente a la Facultad donde desempeñó varias funciones: corrector de pruebas, director de revistas, profesor de literatura, del *Quijote* en particular, profesor de talleres literarios. Además de los talleres literarios en la UNAM, dio un taller de cuento, muy exclusivo, en la Capilla Alfonsina, originalmente la biblioteca de Alfonso Reyes. En *La letra e* recuerda aquel taller, “todavía rodeado por los viejos volúmenes” (*LE* 24) y no deja de sorprenderme la aparición de la típica angustia monterrosiana: “una vez por semana, como a las once de la mañana, acudía allí a enseñar algo que yo necesitaba aprender, lo que no dejaba de atormentarme los seis días anteriores” (*ibid.*). Estos miedos del maestro están en gran contraste con la admiración de los estudiantes del taller de cuento, tal como nos relata Villoro en una entrevista. Para el discípulo de Monterroso, la principal característica de su maestro era “el sentido del rigor” (citado en Van Hecke 2002: s.p.) y en la descripción de la Capilla Alfonsina, opone a ambos autores, Reyes y Monterroso:

Es un lugar muy importante y al mismo tiempo muy distinto de Augusto Monterroso. Porque Alfonso Reyes era un polígrafo [...] Era una biblioteca enorme de dimensiones borgianas con miles de volúmenes. Monterroso siempre decía que sobaban volúmenes ahí. Porque realmente, al revés, él es un maestro de la brevedad, de la economía, y se sentía un poco perdido en esta inmensa

biblioteca. Pero al mismo tiempo era un sitio muy agradable [...] Cuando Monterroso requería del apoyo de algún autor clásico, no le costaba ningún trabajo encontrar el libro y la cita perfecta y a la mano (*ibid.*).

La Facultad cumple aún otra función para Monterroso, la de lugar de encuentro con otros exiliados guatemaltecos, entre ellos García Laguardia, quien recuerda un momento difícil, que podría haber sido clave para la historia de Guatemala. Por la descripción detallada de la Facultad (el piso 10 en la Torre II, el elevador...) se nota el impacto que ha tenido aquel sitio en la memoria de los guatemaltecos exiliados:

Y con Monterroso coincidimos en la Torre II de Humanidades, donde, en el piso 10 estaba el Instituto de la Coordinación donde el poeta Rubén Bonifaz Nuño lo cobijaba y yo cumplía mi exilio y perfeccionaba mi trabajo académico [...] Sólo una vez, que casualmente coincidimos en el elevador, le vi perder a Monterroso, su aire de sabia y lejana ironía. Fue cuando con toda seriedad le dije que se preparara porque en Guatemala se pensaba en nosotros para la Presidencia de la República [...] Monterroso fotocopió todo el folleto y con un aire serio volvió a su décimo piso, del quinto en el que estaba yo [...] Por supuesto, que no fuimos candidatos, ni él ni yo, y pocas semanas después, Torres Ocampo [quien escribió el folleto] fue uno de los asesinados de entonces (García Laguardia 2000: 3).

De alguna manera, más bien en los pasillos y en secreto, la Facultad funciona como centro de coordinación de la oposición guatemalteca. Me parece muy importante esta observación de García Laguardia sobre la transformación en el autor de una consabida ironía en una seriedad extraña. Más llamativo aún es el hecho de que de esta anécdota no encuentre ningún rastro en la obra de Monterroso, ni de alguna colaboración en la oposición guatemalteca y ni siquiera aparece el nombre del compañero García Laguardia en el índice onomástico que elaboré de toda la obra de Monterroso (Van Hecke 2005b). Para el silencio de una anécdota como ésta puede haber muchas razones. Guatemala está muy presente en la obra de Monterroso, pero por lo general de una manera indirecta y furtiva. La ausencia de anécdotas como ésta contada

por García Laguardia, comprueba que hay muchos silencios sobre Guatemala en Monterroso.

De la Facultad de Filosofía y Letras al Instituto de Investigaciones Filológicas, sólo es un paso. Ambos se sitúan en el mismo sitio universitario, aunque el Instituto siempre ha tenido cierto nivel de prestigio diferente de la Facultad. En el ensayo “Mi relación más que ingenua con el latín” (LV 87), Monterroso se refiere a su trabajo en el Instituto, que podemos situar probablemente a finales de los años ochenta,¹³³ cuando ya no daba clases. Reconoce el privilegio de estar allí:

Pero he tenido suerte. Esa misma vida me ha colocado ahora en un sitio privilegiado: el Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el cual con frecuencia, ciertas mañanas luminosas, me encuentro en los duros pasillos de pisos de concreto con sabios amigos que unas veces me saludan y otras veces no, abstraídos como van en la formulación en español de algún verso de Lucrecio, de Virgilio o de Catulo, o de una frase que ha de ajustarse al estricto estilo de Cicerón (LV 87).

Sobresale en este fragmento el contraste estilístico entre los “duros pasillos de pisos de concreto” y la vida intelectual elevada que se desarrolla en ellos. Entre estos “sabios amigos”, traductores de latín, se encuentran indudablemente el poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño y Tarsicio Herrera Zapién, traductor al latín de *La Oveja negra y demás fábulas*.

Finalmente, la gran importancia de la UNAM en la vida de Monterroso se destaca claramente de una entrevista con Güemes:

—Si te pido que elijas un momento significativo de estos ochenta años, ¿cuál elegirías?

—Dentro del tema de la literatura me gustaría recordar el momento en que mi amigo Henrique González Casanova, en 1958, me pidió que le llevara

¹³³ En el mismo texto se refiere a la traducción al latín de *La Oveja negra y demás fábulas*, que fue publicada en 1988.

un libro para ser publicado en la UNAM. Eso fue definitivo para mí, de no haber sido por la presión de él creo que aún estaría pensando en publicar mi primer libro (citado en Güemes 2001b: 3).

Esta respuesta es muy reveladora, en primer lugar, porque el guatemalteco Monterroso sitúa el momento más significativo de su vida literaria en México, y en segundo lugar, porque el momento clave de su primera publicación ocurrió en la UNAM. El impacto general de la Universidad sobre la vida de Monterroso es tanto más importante, sabiendo que se llama siempre a sí mismo “autodidacto” (VC 18, LE 79, LV 86, LYV 28, Iglesias 1990: 3). En realidad se trata entonces de un autodidactismo relativo, ya que se refiere aparentemente a su falta de formación en Guatemala, donde dejó la escuela antes de los quince años (VC 18).

4.1.4 La vida en México: un recorrido histórico

El tema de la integración en México me incita a preguntarme de qué manera Monterroso percibe su vida en México, más precisamente en la ciudad de México, y cuáles son los recuerdos que el autor más destaca de cada época. ¿Qué significa para Monterroso vivir en México? La mejor respuesta la encontramos en el ensayo “Vivir en México” (LV 147-149), donde insiste en que su exilio involuntario se convirtió en un exilio voluntario: “por mi propia voluntad sigo aquí, el sitio que considero el mejor para vivir, trabajar y soñar” (LV 148). Las razones que aduce para no regresar a Guatemala, son de tipo personal y político. Primero, la situación de violencia en Guatemala no se lo permite, y en segundo lugar, es en México donde tiene familia y amigos (LV 149). Se entiende que, siendo exiliado, no le resulta fácil hablar sobre México. Así que se limita a hablar sobre una característica típica de México, y fundamental para la literatura, a saber, su carácter mágico: “Lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso está siempre a punto de suceder, y sucede, y uno sólo dice: pues sí” (LV 149). El “México Mágico”, tal como se

dice comúnmente en México, le permite a Monterroso hacer el salto hacia la literatura mexicana, que a diferencia de la política, sí puede ser un tema de estudio y de discusión en su obra. Así, por ejemplo, en el ensayo “La literatura fantástica en México”, dice claramente que “como se sabe, México cuenta con la merecida reputación de ser un país mágico” (*LYV* 69). Desarrollaré el tema en el capítulo sobre la literatura mexicana, y muy en particular respecto a Juan Rulfo.

En “Mi primer libro” (*LYV* 21-49), Monterroso nos revela la imagen que tenía de la ciudad de México antes de conocerla, y más precisamente, en el momento mismo de su primer exilio en 1944, saliendo de Guatemala. Cuenta que tenía el “gran gusto de tener que [ganarse] la vida en la ciudad desmesurada y desconocida, la Ciudad de los Palacios, que [él] imaginaba relumbrante de mármol y de oro” (*LYV* 27). Si la primera parte de la frase, “desmesurada y desconocida”, corresponde con la realidad, la segunda parte, “de mármol y de oro”, es más bien fruto de su imaginación y responde a esta primera fase típica del exiliado de soñar con un lugar paradisiaco, lleno de riqueza y de lujo. Luego, cuando recuerda sus primeros años de exilio político en México, aclara en el ensayo “Vivir en México” que él no fue el único exiliado, sino que había muchísimos otros que buscaban refugio en México, conocido como un país que acogía a innumerables refugiados de todo el mundo. Recuerda que México era “como una prolongación de una Europa en guerra [...] había aquí tantos refugiados españoles, checos, alemanes, lituanos, húngaros, rusos, etc., que aquel dolor en apariencia remoto podía tocarse literalmente con la mano cada vez que uno estrechaba la de uno de ellos” (*LV* 147). Esta imagen conmovedora expresa el dolor tangible y la solidaridad con otros refugiados. Menciona también a los hispanoamericanos en México, con los que entabló amistades muy intensas. En una entrevista habla de la “gran efervescencia” en México en aquellos años de la Segunda Guerra Mundial y con admiración recuerda que “los aportes de los refugiados españoles eran novedosos para nosotros” (citado en Rosales y Zamora 2001: 1). ¿Qué tenía que ofrecer México a estos exiliados? Para el guatemalteco Monterroso, México era “el mundo de la Revolución Mexicana y de Lázaro Cárdenas, nuestros ideales de revolución y de gobernante” (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón” *LV*

62), y de la ciudad de México nos dibuja una imagen fabulosa al decir que “era mejor que París, el París decadente y ocupado por los nazis” (*ibid.*). Sabemos que la ciudad de México era en aquel entonces una de las metrópolis más ricas de la cultura latinoamericana y uno puede imaginarse la animación de las reuniones de aquellos exiliados, donde hablaban de política y “de la mejor manera de cambiar el mundo” (LV 147). Es también la época en que Monterroso fue nombrado por la Junta Revolucionaria de Guatemala para un cargo menor en el consulado guatemalteco en México. Son años que Monterroso evoca con cierta nostalgia, y nostalgia hay también cuando habla de las cantinas de la ciudad de México. En “Recuerdo de un pájaro”, el ensayo sobre Ernesto Cardenal, escribe: “me pongo sentimental y recuerdo las cantinas y los cabarets del México de aquellos años en que bebíamos cervezas literalmente hasta la náusea y bailábamos con extrañas mujeres” (PM 28). De su primer encuentro con Luis Cardoza y Aragón, recuerda hasta el nombre de la cantina: “la cantina El Puerto de Cádiz, cercana al lugar en que, con Fernando Benítez como director [Cardoza y Aragón] contribuía a hacer el suplemento cultural del periódico *El Nacional*” (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón” LV 62). Nostalgia hay también en García Laguardia quien menciona el Bar Alfonso como una de las cantinas favoritas de Monterroso y sus amigos intelectuales: “Una vieja cantina del centro, el Bar Alfonso [...] la conocí por Monterroso y sus intelectuales amigos mexicanos, que ahí hacían la tertulia y comían y bebían como reyes. Durante muchos años fue una típica cantina mexicana [...] Todo un retrato de la sociedad de esos admirables años mexicanos, que ya pasaron” (García Laguardia 2000: 4).

A estos amigos, Monterroso los menciona en forma de homenaje en “Premio Juan Rulfo”: “Juan José Arreola [...] compañero incomparable, junto con Juan Rulfo, Ernesto Mejía Sánchez, Rubén Bonifaz Nuño y José Durand, de mis largos años de exilio y aprendizaje literario —que aún no termina— en un México hoy casi de leyenda” (LV 132). Es cierto que por la gran actividad cultural e intelectual, aquellos años cuarenta y cincuenta en México han adquirido hoy un carácter legendario. Se observa en Monterroso muy sutilmente cierto orgullo por haber formado parte de aquella época en México: “En

los primeros cincuenta convivimos [con Claribel Alegría y Darwin Flakoll] en México días y meses de intensa literatura cuando Juan José Arreola y Juan Rulfo, por dar un ejemplo, eran desconocidos, pero no para nosotros” (“Para lo alegre o lo triste” *LE* 118). El gran impacto de aquellos años sobre el escritor, se manifiesta sobre todo en sus últimos ensayos de *La vaca*. Sin embargo, también en textos anteriores hay de vez en cuando alguna referencia suelta a sus primeros años de exilio y muy particularmente asociada a los libros que compró en aquella época. En una reunión en los años ochenta se asombra de conocer por fin a “don Octaviano Valdés, autor de *El prisma de Horacio*, uno de mis libros favoritos durante mis primeros días de exilio en México, a mediados de los cuarentas” (“Rosa, rosae” *LE* 79-80). Es en textos como éstos donde menos lo esperamos, que encontramos de repente una referencia explícita a su exilio. Aunque ha querido ocultar su situación de exiliado en su literatura, es evidente, una vez más, que el pensar en su exilio está muy presente. No es de sorprender que el recuerdo de aquellos primeros años se relacione con la literatura: su libro favorito.¹³⁴ Otro libro, cubierto de una capa nostálgica de aquellos años, y que sigue usando, es su “primer diccionario español-inglés-inglés-español que [compró] en México [...] hace más de treinta y cinco años” (“Cakchicoto” *LE* 226). Es claro que esta perspectiva de México es muy subjetiva y que tiene su origen en una conciencia individual, con lo que me acerco a la “poética del espacio” de Bachelard, para quien el espacio de la imaginación es “vivido” a diferencia del espacio estudiado por la geometría (Bachelard 1972: 3, 17).

De la vida de Monterroso en los años sesenta y setenta en México, no encontré muchas referencias explícitas, pero hay un fragmento muy peculiar del ensayo “La mano de Onetti” (*LV* 125-127), en el que quiero detenerme:

¹³⁴ No he podido consultar *El prisma de Horacio*, por lo que me es imposible verificar por qué precisamente le gustaba este libro en aquel momento.

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 la colección llamada Voz Viva de América Latina. Llegó a mi casa un día, una mañana, en la ciudad de México (LV 126-127).

La delimitación espacial y temporal es explícita: la casa en la ciudad de México, una mañana de 1967. Nada especial, si no fuera por la repetición de la primera frase, aunque con las palabras en otro orden. Esto llama mucho la atención, y es excepcional en un autor que, como él mismo dice (y como lo he comprobado en toda su obra), nunca se repite, y que es sumamente cuidadoso de su estilo. Hay dos explicaciones posibles. Primero, puede ser que repita la frase para convencerse a sí mismo de que realmente el gran escritor Onetti llegó a su casa, ¡a su casa!, como si fuera algo totalmente imposible. En segundo lugar, tal vez más implícito aún, se percibe en esta repetición alguna manera de insistir en que su casa —es decir, su hogar, su lugar en este mundo, su vida...— está en la ciudad de México, y en ningún otro lugar: “Aquí vivo yo, en la ciudad de México”. Puede parecer algo evidente, pero para el exiliado Monterroso, que al llegar a México en los cuarenta, vivió en “cuartos de criados del centro de la ciudad” (LV 148) —con la inseguridad de no saber si quedarse o no, si volver o no— esta doble afirmación de tener una casa en la ciudad de México, puede ser señal de una integración cumplida.

Para los años ochenta, el diario *La letra e* nos da un reflejo muy detallado de lo que ha sido la vida de Monterroso en aquella época en México. Ahí relata sobre las conferencias que da y a las que asiste, las presentaciones de libros, las reuniones con gente famosa y menos famosa, las reuniones en casas de amigos, las visitas de amigos a su propia casa... En fin, la vida cotidiana de un escritor establecido con el tiempo muy ocupado. ¿Hasta qué grado de integración ha llegado Monterroso en este diario? Es impresionante: aparece como escritor mexicano, como si fuera la cosa más evidente que ni siquiera se cuestiona. En el fragmento “Moscu” escribe: “*La Asociación Mexicana de Escritores* me invita a comer con los soviéticos Roman Solntsev e Igor

Isaev, quienes han venido a México dentro de un programa de intercambio de escritores soviéticos y *mexicanos*” (LE 26; el subrayado es mío). Para que la Asociación Mexicana de Escritores lo invite, tiene que ser algo evidente ya que Monterroso es “mexicano”. El mismo Monterroso, quien dedica gran parte del fragmento a un viaje suyo a Moscú, ni siquiera se detiene en este “detalle”.

Finalmente, hace falta mencionar un aspecto más de la integración en el país extranjero: la adaptación lingüística. Se podría pensar que en dos países que hablan el mismo idioma, el español, el tema no viene al caso. Además, Monterroso escribe en un español que se acerca más a lo culto y lo estándar, que a registros populares. Sin embargo, existen el hablar mexicano y los mexicanismos y, aunque no es un tema particular en Monterroso, me he topado con una observación interesante al respecto. En el ensayo “La vaca” del libro *La vaca*, publicado en 1998, recuerda el cuento breve incluido en *Obras completas (y otros cuentos)*, titulado “Vaca”: “Se trata de mi visión de una vaca muerta —‘muertita’, como en esa página se dice, a la manera mexicana— al lado de la vía férrea [...]” (LV 14). Es curioso este comentario sobre la palabra “muertita”, sabiendo que el cuento ya fue escrito en 1954, lo que significa que durante su primer exilio se ha familiarizado ya bastante con la manera de hablar en México. Esta observación hace pensar que probablemente haya más mexicanismos en sus textos, pero esto requeriría un análisis muy detallado, que sólo puede ser realizado por especialistas en el idioma, debido a la gran similitud entre el español de México y el de Guatemala. Las diferencias son a veces muy sutiles, como se ve en este caso de “muertita”. En su edición crítica de *Lo demás es silencio* Ruffinelli califica muchas palabras y expresiones de “mexicanismos” para las que da una explicación en las notas, basada aparentemente en el *Diccionario fundamental del español de México* (cf. LDS 112, n. 73): “Para qué es más que la verdad” (69, n. 22), “sin chiste” (82, n. 49), “de pérdida” (107, n. 67), “hechos garras” (109, n. 70), “tostón” (109, n. 71), “alteros” (110, n. 72), “ni modo” (112, n. 73), “dizque” (115, n. 80), “chiflados” (116, n. 82), “palanca” (173, n. 145). Otras palabras las indica como “americanismos”: “saco”, “cabrón” (79, n. 43 y 44). De las palabras “mandado” (81, n. 47) y “boliche” (88, n. 54) explica el uso en “México y Centroamérica”.

4.1.5 Dar y recibir

En el proceso de transculturación, tal como lo explica Malinowski en el prólogo a *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* de Ortiz, las diferentes culturas en contacto experimentan siempre un intercambio:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda *transculturación*, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se recibe; es un “toma y daca”, como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja [...] (Malinowski en Ortiz 1978: 4-5).

Lo que Malinowski observa en general respecto al encuentro de culturas, se manifiesta evidentemente también a nivel individual. “A mí México me dio todo” (citado en Espinosa 2000: 2), y el escritor probablemente no exagera mucho al decir esto. Además de aquella entrevista a la que ya me referí y en la que Monterroso afirma que “los mexicanos son muy generosos” (citado en Corral 1997: 99), hay aún dos discursos más en los que habla de la generosidad de México. En el texto “Italia en el corazón” se observa cierta resistencia al hablar de México, pero una cosa no puede dejar de mencionar: “Sólo diré que México es generoso y que a mí me ha dado todo lo que como persona y como escritor he podido necesitar, incluida una irrestricta libertad”¹³⁵ (LYV 127). También en el discurso “Retorno del proscrito” habla de “aquel generoso país” (Monterroso 1996a: 3). México le dio a Monterroso, primero, una formación universitaria con orientación literaria (sea en las aulas, sea en los bares), y una carrera en la Universidad, desde corrector de pruebas a profesor. En segundo lugar, se unió en México a los medios intelectuales e hizo amistad con otros escritores, no sólo

¹³⁵ En *Viaje al centro de la fábula* dice que no sabe si en México hay censura, pero que a él no le ha tocado (VC 87).

dentro de la Facultad, sino también fuera. Como ejemplo me refiero a su amistad con Alí Chumacero y Joaquín Díez Canedo, “grandes amigos” que conoció por medio del Fondo de Cultura Económica (Vidargas 1997a: 2), o la amistad con José Emilio Pacheco, a quien conoció en la redacción de la revista *Universidad de México* (“Cyril Connolly” *LE* 145). En tercer lugar, en México vio la publicación de la totalidad de su obra, desde el primer libro hasta el último, tal como lo recuerda al hablar de “la ciudad de México, en la que resido en calidad de exiliado político desde el ya lejano 1944, es decir, la mayor parte de mi vida, y en la que he publicado todos y cada uno de mis libros” (Monterroso 2001: 1). Según el guatemalteco Albizurez Palma, editar en México tiene aún una mayor envergadura: “Toda su obra ha sido editada en México lo cual ha contribuido, sin duda, a concederle divulgación internacional” (Albizurez Palma 1983: 41). Desde una perspectiva guatemalteca, publicar en México da fama internacional. Si bien hay algo de verdad en esto, hay que dejar bien claro que no fue la razón por la que Monterroso fue a México.

Parece que es gracias a estos tres aspectos fundamentalmente que considera su exilio al fin y al cabo como un enriquecimiento: “Las circunstancias negativas se vuelven positivas, como el exilio. Este ha sido para mí una gran riqueza; nunca me he quejado de él. Lo digo con toda sinceridad y no con frases hechas: me he encontrado en los ambientes y con las personas adecuadas” (citado en A. Vargas 2000a: 1). Así que el exilio no puede ser comparado con la muerte, tal como lo piensa Márquez Reviriego en una entrevista con Monterroso. Para el autor, en cambio, “el exilio es sólo una nueva vida, buena o mala; y es lo contrario de la muerte” (citado en Márquez Reviriego en AA.VV. 2000: 162). También en otras entrevistas vuelve a aparecer la idea del enriquecimiento, aunque quiere dejar claro que antes de llegar a México, ya era escritor:

Vine aquí muy joven, en 1944, y si bien ya traía idea de lo que quería ser y escribir, y ya había estudiado y leído mucha literatura, en México se me amplió enormemente las posibilidades que tenía puesto que al llegar me vinculé a los medios intelectuales —escritores, poetas, profesores, maestros— desde el primer

momento sentí cómo me estaba enriqueciendo. Así que le debo muchísimo a este país y creo que todavía le voy a seguir debiendo (citado en Matadamas 1996: 2-3).

La última frase de esta cita es muy pertinente: Monterroso insiste en la deuda que tiene con México. Se pone en una posición de súbdito, porque México le dio todo. De ahí que el autor se muestre siempre muy agradecido al país que le dio refugio.

Esta imagen está en contraste con todas las observaciones críticas que siguen, que ven este doble movimiento del “dar y recibir” desde la otra perspectiva: ¡Monterroso le dio mucho a México! Nada más recordar la entrega en 1988 de la condecoración del Águila Azteca, que era precisamente “por su aporte a la cultura mexicana” (Pérez Gay en Israde 2000: 1). Con ocasión del Premio Juan Rulfo, Rafael Tovar subrayó 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 y universal” (citado en Abelleira 1996c: 2). Castañón destaca otro aspecto de lo que dio Monterroso a México, a saber, la formación de los jóvenes escritores mexicanos en su taller literario:

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. El 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 (Castañón en Israde 2000: 1).

El intercambio ha sido mutuo entonces: México le dio mucho a Monterroso, un hecho que siempre reconoció con humildad, pero al mismo tiempo, todos los críticos están de acuerdo en que también Monterroso le dio mucho a México. Parece una relación ideal con perfecto entendimiento entre padre e hijo, en este caso entre la nueva patria y el hijo adoptivo.

4.1.6 “Estar aquí es casi estar allá”

Los esquemas binarios pueden ser prácticos como punto de partida, aunque corren el riesgo de ser rechazados al final de un análisis por ser ineficientes. A veces la realidad puede ser mejor descrita en modelos tripartitos, donde el tercer término, en medio, aparece como el enlace fundamental. Otras veces, en cambio, un sistema binario puede desaparecer, cuando se realiza una síntesis entre los dos componentes. Ya no hay oposición sino identidad. Contra todas las leyes de la matemática y de la lógica, “ $A \Leftrightarrow B$ ” puede convertirse en “ $A = B$ ”. ¿Qué pasa con los adverbios de lugar, “aquí” y “allá”, en Monterroso? La clara oposición entre ambos adverbios lleva consigo la oposición de los países designados por ellos, México y Guatemala, desde la perspectiva del autor. Un ejemplo explícito se encuentra en el texto “Mi relación más que ingenua con el latín” (LV 83-88), en el que Monterroso recuerda cómo un compañero y él mismo, en broma [alardeaban] “de latinistas en un pequeño restaurante de Guatemala” y pedían su sándwich y su cerveza en latín (LV 86). Si esta anécdota suena divertida, la verdad es que su adolescencia en Guatemala ha sido muy dura. Muchas décadas después, en México, Guatemala no aparece como el “allá” simplemente, sino como el “allá lejos”:

Adolescencia de pan duro con queso, y de cerveza, la verdad, más bien tibia.

¿Cómo podía imaginar entonces, *allá lejos*, que algún día mis propias fábulas estarían traducidas al idioma que me abrió las puertas a las maliciosas expresiones de Aristófanes por uno de estos sabios peripatéticos, concretamente por Tarsicio Herrera Zapién [...] y publicados por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México? (LV 87; el subrayado es mío).

Quizá por el olvido, después de tanto tiempo, la Guatemala de su adolescencia se va alejando cada vez más y los recuerdos se vuelven borrosos. La oposición “aquí-allá” coincide con otra oposición “pasado lejano-presente”, es decir “antes-ahora”. Sin embargo, en el fondo ambos países no son tan diferentes y tienen muchas características en común. Pensamos en la

cercanía, la lengua, la religión (tanto la católica y la protestante como las religiones indígenas), la gente... Este hecho evidentemente Monterroso también lo ha observado: “Aquí me dieron un gran acogimiento. ¿Qué más? México y Guatemala están muy cerca y estar aquí es casi estar allá” (citado en Abelleira 1996b: 1). En una entrevista realizada en Guatemala, reconoce que las circunstancias similares entre ambos países hicieron su exilio menos difícil de lo que podría haber sido en otros países: “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 [en Guatemala]” (citado en Vidargas 1997a: 1). Y nadie mejor que Villoro para transformar la oposición entre los dos conceptos “aquí-allá” en una síntesis: “Lo cierto es que como Luis Cardoza y Aragón, en México encontró su Guatemala” (Villoro 2001b: 41).

4.2 MÉXICO, UN LUGAR IMAGINARIO

4.2.1 *Objetivos y delimitación del corpus*

En este capítulo, “México, un lugar imaginario”, me propongo analizar la imagen de México en los textos de Monterroso que considero de ficción, es decir, las fábulas, los cuentos y la novela *Lo demás es silencio*. Excluyo entonces de este análisis los ensayos, las entrevistas, el diario y la autobiografía, que han sido objeto de estudio en el capítulo anterior. Intentaré descubrir de qué manera el espacio real extra-textual de México es representado en la ficción monterrosiana. Además del “cómo” me interesa igualmente saber el “porqué” de la ubicación de estos textos en México. Este objetivo se fundamenta en la misma inquietud que tuve respecto a la paradoja inicial mencionada en el capítulo sobre el espacio. Aunque Monterroso pretende que da igual dónde se sitúan sus textos —“mis personajes son tan válidos en Guatemala y México, como en cualquier otra parte del mundo” (citado en Vidargas 1997a: 3-4)— no deja de intrigarne la pregunta ¿por qué

precisamente sitúa varios de sus textos en México, y no en otra parte del mundo? Una posible respuesta es “porque es lo que mejor conoce”, pero entonces surge la pregunta ¿por qué no sitúa estos textos en Guatemala u Honduras, que conoce igualmente? Si bien Monterroso, que se caracteriza por un relativismo a varios niveles, parece relativizar también la importancia del espacio, sospecho que las diferentes referencias a México cumplen funciones específicas. No puedo decir que Monterroso relativice totalmente los espacios como si diera igual si un acontecimiento ocurre en la selva de Guatemala o en la avenida Reforma de México. México no aparece en sus textos como un concepto abstracto. Al contrario, el autor incluye a menudo referencias muy concretas a lugares existentes. Tampoco me atrevo a hablar de puro *nonsense* espacial, de México como un espacio absurdo, aunque esto puede ser el caso quizá en algunos textos en particular.

A fin de tener un panorama completo del corpus con el que trabajaré a continuación, verifico obra por obra en qué textos aparece una mención explícita a México, ya sea como marco espacial general, ya sea como mera referencia. Considero como explícita cada referencia al país México, a la ciudad de México o a cualquier lugar nombrado específicamente, como calles, bosques, etc., situados en México. También incluí referencias temporales como “un 15 de septiembre”, ya que es una referencia explícita a la fiesta nacional de México.¹³⁶ La única excepción que hago es la de San Blas, un nombre inventado, pero la justificación de su inclusión se dará en detalle en la última parte de este capítulo. El siguiente cuadro sinóptico da además una idea de la importancia de México en toda la obra ficcional de Monterroso:

¹³⁶ Hay textos cuyo marco espacial es muy vago, aunque implícitamente parece referir a México. Sin embargo, es difícil comprobarlo cuando no hay elementos precisos. En el cuento “Tú dile a Sarabia [...]”, hay expresiones como “¿Mande, licenciado?” (*MP* 76), que pueden ser interpretadas como mexicanismos, pero no nos dan suficiente material como para situarlo en un espacio mexicano. También “Las criadas” (*MP* 109-111), por su ambiente general, me parece un texto muy mexicano, pero ofrece aún menos argumentos que el anterior para comprobar su mexicanidad.

OBRA	TEXTOS DE FICCIÓN CUYO REFERENTE ESPACIAL EXPLÍCITO ES MÉXICO	LUGAR ESPECÍFICO/REFERENCIA ESPECÍFICA
<i>Obras completas (y otros cuentos)</i>	<p>“Uno de cada tres”</p> <p>“Leopoldo (sus trabajos)”</p> <p>“El centenario”</p> <p>“No quiero engañarlos”</p> <p>“Obras completas”</p>	<p>“la esquina de Reforma y Sevilla”,</p> <p>“la poblada noche de un 15 de septiembre”</p> <p>“el Istmo de Tehuantepec”</p> <p>“México”, “Fiestas del Centenario”</p> <p>“¡Viva México!”</p> <p>“El Daysié’s, en la calle de Versalles, cerca de Reforma”</p>
<i>Movimiento perpetuo</i>	<p>“Movimiento perpetuo”</p> <p>“El informe Endymion”</p>	<p>“Acapulco”, “México”</p> <p>“México”, “el Club de Periodistas”, “el bosque más bello de la ciudad”</p>
<i>La palabra mágica</i>	<p>“De lo circunstancial o lo efímero”</p>	<p>“Avenida Reforma”</p>
<i>La Oveja negra y demás fábulas</i>	<p>“Agradecimientos”</p> <p>“El Perro que deseaba ser un ser humano”</p> <p>“Los Cuervos bien criados”</p>	<p>“Jardín Zoológico de Chapultepec”</p> <p>“Ciudad de México”</p> <p>“Bosque de Chapultepec”</p>
<i>Lo demás es silencio</i>	<p>Toda la novela</p>	<p>“San Blas S.B.”</p>

Al ver este cuadro tan reducido, uno puede empezar a dudar si realmente vale la pena estudiar la imagen de México en la obra ficcional de Monterroso. Sin embargo, en un autor conocido por la brevedad, el poco material de estudio no me impide analizarlo. La mera aparición del legendario y misterioso San Blas S.B. (¿México DF?) me incita aún más a afrontar este capítulo. Además, de los trece cuentos de *Obras completas (y otros cuentos)*, cinco se sitúan explícitamente en México, un número no desdeñable, por lo que la contribución de este libro a este capítulo es importante. De un autor que declara que “no describ[e] exteriores” (citado en Vidargas 1997a: 3), tampoco podemos esperar que haya muchas referencias a México en particular. El hecho de introducir una topografía existente en sus textos, es ya muy significativo. En su estudio, *A Rhetoric of the Unreal*, Brooke-Rose analiza la función de nombres, referencias a la historia y la geografía, bajo el concepto de “parallel story” o “megatext”: “This gives points of anchorage, allows an economy of description and insures a general effect of the real that transcends any actual decoding since the references are not so much understood as simply recognised as proper names” (Brooke-Rose 1981: 243). Estos tres aspectos sin duda intervienen en la decisión del narrador de referir a México específicamente. Por el primer punto, el anclaje, podemos interpretar a México como un lugar de cierta estabilidad y seguridad, un lugar donde es posible establecerse. Este aspecto del anclaje es llamativo en un autor donde el anclaje es precisamente problemático, tal como se verá en el capítulo sobre desubicaciones. El segundo aspecto, la “economía de descripción”, le viene de maravillas a un autor como Monterroso. Basta mencionar el nombre de México para que el lector familiarizado con este ambiente, tenga una idea del contexto, de la cultura, de la gente etc., lo que no implica que el lector no familiarizado con el contexto mexicano no pueda entender a Monterroso. El tercer aspecto, el “efecto de realidad”, es también subrayado como “esencial” por Soubeyroux: “Ce qui compte ici, c’est ‘l’effet de réel’ que produit cette ‘topographie mimétique’, parce que l’inscription de l’action dans un univers dont le lecteur perçoit immédiatement l’authenticité est l’élément essentiel qui contribue à donner à la fiction

l'apparence de la réalité” (Soubeyroux 1985: 40). Sin embargo, en la mayoría de los textos de Monterroso, la garantía de un efecto de realidad es un engaño y hay, al contrario, una ruptura de la ilusión de realidad. Este cambio se explica por lo que dice Soubeyroux a continuación: “L'espace, même lorsqu'il emprunte beaucoup à la réalité, y est toujours reconstruit et utilisé selon des lois propres à chaque texte” (*ibid.*), lo que confirma una vez más la distinción explícita entre el espacio geográfico y el espacio textual.

En este primer intento de entender el espacio mexicano en la ficción de Monterroso, me parece útil, a modo de comparación, saber cuál ha sido la visión literaria de México en otros autores. En un ensayo de 1992, titulado “Visiones literarias de México”, Hölz hace un repaso histórico-literario revelador desde los primeros cronistas (Cortés y Bernal), pasando por autores coloniales como Francisco Cervantes de Salazar y Bernardo de Balbuena, para llegar al siglo xx con Alfonso Reyes (*Visión de Anáhuac*), Agustín Yáñez (*Ojerosa y pintada*), Carlos Fuentes (*La región más transparente*), y finalmente los nuevos cronistas como Monsiváis y Poniatowska (Hölz 1992: 47-74). También Monsiváis, en su ensayo “México: Ciudad del apocalipsis a plazos” (1992), se refiere a varios autores que han tomado a la ciudad de México como escenario de sus obras; entre otros destaca a José Agustín, Gustavo Sáinz, Fernando del Paso, Sergio Pitol y Elena Poniatowska. Volviendo al cuadro arriba citado, que apenas tiene unas referencias muy fugaces a la “Avenida Reforma” o un grito aislado como “¡Viva México!”, parece imposible situar a Monterroso en el conjunto de escritores analizados por Monsiváis y Hölz. A primera vista, su perspectiva de México no tiene nada que ver con ninguna de estas visiones literarias y tampoco con la visión de otros autores mexicanos del siglo xx, no mencionados por Hölz y Monsiváis, como Juan Villoro o José Joaquín Blanco, por ejemplo, que insisten en describir en detalle la ciudad como marco esencial que hasta parece dialogar con las vidas de sus personajes. Lo mínimo que se puede decir por el momento es que la manera monterrosiana de acercarse a México, es muy poco común. Una de las razones por la que Monterroso cae fuera de este panorama literario, tiene que

ver probablemente con su visión de extranjero, su perspectiva desde fuera. A excepción de los primeros cronistas (españoles), todos los autores analizados por Hölz y Monsiváis relacionan su visión de México con alguna idea de patriotismo o de (búsqueda de la) identidad mexicana, lo que en el caso de Monterroso es una idea ausente. Otra diferencia consiste en el hecho de que Monterroso en ningún texto se propone como objetivo principal describir a México, ni a la ciudad de México, en sus diferentes aspectos, tal como lo hacen los escritores examinados por Hölz y Monsiváis. Los temas principales de Monterroso son siempre otros, aunque necesariamente se sitúan en algún espacio. Finalmente, cabe mencionar que estamos hablando de géneros diferentes. Los textos mencionados por Hölz y Monsiváis son crónicas y novelas, géneros muy apropiados para adentrarse en lo urbano. Monterroso, en cambio, se dedica a las fábulas y los cuentos, y su novela es, como veremos más adelante, un caso aparte.

Para el análisis de los textos me baso en gran parte en el esquema establecido en el capítulo introductorio sobre el espacio. Los diferentes temas que discutí respecto a la visión del espacio en la obra de Monterroso en general, los estudiaré ahora específica y únicamente respecto a la visión de México. Dentro de lo posible y según la especificidad del caso, intentaré estudiar la mayoría de los aspectos del esquema teórico. Dentro del concepto de espacio geográfico tomaré en cuenta el nivel topográfico y el nivel cronotópico. Dentro del espacio textual, examinaré los siguientes temas, aunque no necesariamente en este orden: la descripción, el punto de vista, el género literario y las modalidades de organización textual establecidas por Gómez Redondo. En cuanto a este último tema, se trata básicamente de textos donde México aparece como “unicidad espacial”, es decir, un único ámbito referencial, aunque en algunos casos aparecen otras modalidades que iré explicando. El género, tercer criterio y factor determinante en la concepción del espacio, es el que fundamenta la estructura del presente capítulo. Estudiaré por separado las tres fábulas (*La Oveja negra y demás fábulas*), los ocho cuentos (*Obras completas (y otros cuentos)*), *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica*, y la novela (*Lo demás es silencio*).

4.2.2 Las fábulas

Al consultar la definición de “fábula” en el *Diccionario de la Real Academia Española* y en otros diccionarios, comprobamos que no incluye ninguna referencia espacial: “Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados” (RAE). Sin embargo, al ser los animales los personajes preferidos de las fábulas (Camurati 1978: 19), entramos casi siempre en un espacio de selvas y campos. Desde el punto de vista del género, cabe decir que en las fábulas, textos breves por definición, la descripción del espacio queda siempre reducida al mínimo y las indicaciones espaciales suelen ser muy imprecisas. Quizá esta superficialidad espacial sea precisamente una de las razones por las que Monterroso encontrara en la fábula el género perfecto para expresarse. Sus textos no precisan de un espacio bien definido.

Sin embargo, un análisis detallado del espacio en las fábulas de Monterroso me lleva a unas observaciones peculiares. En el capítulo sobre el espacio ya referí a lo absurdo del “Índice onomástico y geográfico” de *La Oveja negra y demás fábulas*, que entre los muchos nombres de personas, incluye sólo nueve lugares, y que interpreto fundamentalmente no como una negación, sino como un cuestionamiento del mismo espacio, en su nivel más profundo. En las tres referencias a la ciudad de México, incluidas en el “Índice” (el Jardín Zoológico de Chapultepec, la ciudad de México y el Bosque de Chapultepec), se destaca ya una primera curiosidad: la situación de una fábula en la ciudad en vez de la selva o el campo, los lugares más comunes en las fábulas. También La Fontaine sitúa algunas pocas fábulas en casas y palacios, cuando sus personajes son pastores o reyes, por ejemplo, pero no encontramos en el fabulista francés nombres específicos de ciudades, aunque sí, raras veces, de Francia (La Fontaine 1991: 169). Sin embargo, en seguida hace falta especificar que en Monterroso se trata en dos de los tres textos de Chapultepec, del zoológico y del bosque, más bien un parque, en la ciudad de México. En el mundo espacial de

Monterroso, este desplazamiento de la selva al zoológico y al parque no sorprende tanto. Estamos en una “selva civilizada”, o para decirlo una vez más en los términos de Villoro, Monterroso nos pone en un “jardín razonado”. Lo que se ha observado ya en general sobre la manera en que Monterroso se acerca a las fábulas, se aplica también a la percepción espacial específicamente: Monterroso adopta y adapta la tradición de las fábulas en un constante movimiento entre respeto y renovación del género.¹³⁷ Veamos más en detalle cada uno de los tres fragmentos.

El primer texto de hecho no es una fábula, sino un texto introductorio de una página, titulado “Agradecimientos”:

Este libro jamás habría podido ser escrito [...] sin el libre acceso que las autoridades del Jardín Zoológico de Chapultepec, de la ciudad de México, permitieron al autor, con las precauciones pertinentes en cada caso, a diversas jaulas y parques del mismo, a fin de que pudiera observar *in situ* determinados aspectos de la vida animal que le interesaban (ON9).

El texto es una broma de la primera hasta la última palabra, pero desde el punto de vista espacial nos da una información importante. Mientras que las fábulas tradicionales suelen evocar un mundo abstracto de selvas y lugares remotos para que la fábula pueda tener validez en todas partes, el “autor” de *La Oveja negra y demás fábulas*, sujeto de este texto, sitúa su libro en un lugar concreto, *in situ*, en una ciudad y un zoológico existentes. Aún más llamativo para este estudio es que este país sea precisamente México. Camurati, en su extenso estudio *La fábula en Hispanoamérica*, que por lo general no se detiene en el análisis del espacio, observa, sin embargo, que los fabulistas hispanoamericanos, en su afán de distinguirse de sus antecesores, querían dar un “sabor local” a sus composiciones al introducir referencias a la fauna y

¹³⁷ Véase por ejemplo el artículo de Sendoya, “Un renovador de la fábula” (Sendoya en Ruffinelli 1976: 53-55).

la flora de Hispanoamérica, rasgos costumbristas, enfrentamientos de lo extranjero con lo nativo, y también menciones de lugares geográficos, de los que Camurati da dos ejemplos: “En ‘El comerciante y la cotorra’ de Domingo de Azcuénaga se alude a las márgenes del Río de la Plata; en ‘El señor Cucarrón’ de Víctor Eduardo Caro, a Fontibón, un municipio de Colombia” (Camurati 1978: 32-36).

Monterroso no es el único entonces en situar sus fábulas en un lugar concreto en Hispanoamérica, aunque no menciona a México por darles un “sabor local” a sus textos. Según los “Agradecimientos”, el espacio geográfico de México no sólo está presente en las dos fábulas donde se menciona explícitamente, sino que sería básicamente el referente espacial para todo el libro. Esta hipótesis se ve confirmada por una declaración (humorística también) del autor en *Viaje al centro de la fábula*. A la pregunta de García Flores: “Pero volviendo al tema de los animales, ¿ama usted el campo, la vida al aire libre?”, Monterroso contesta:

—De ninguna manera. Todas mis observaciones del mundo animal han sido hechas en el Zoológico de Chapultepec o en el Circo Atayde [el circo más antiguo de México] Durante meses y años observé en el primero no las posibles y previsibles relaciones que existen entre la conducta de los diversos animales y el hombre, sino las más complicadas y ocultas existentes entre los propios animales, entre una mosca y un águila, por ejemplo (VC 36).

Tomando en cuenta el “mapa” de oposiciones posibles en el nivel topográfico, hay en el texto “Agradecimientos” una sola oposición que resalta: “dentro-fuera”. Es la oposición espacial que, según Leplatre, es también la más importante en las fábulas de La Fontaine: “L’espace est un horrible en dedans/en dehors qui situe l’existence dans l’instabilité et la précarité” (Leplatre 1998: 89). El autor de *La Oveja negra y demás fábulas* ha podido tener “libre acceso” a jaulas y parques de Chapultepec. Se ha arriesgado dentro del mundo de los animales, algunos peligrosos y encerrados en jaulas, para poder entenderlos mejor. Este desplazamiento hacia dentro es probablemente inútil, ya que

sabemos que las fábulas en el fondo nunca describen a los animales, sino a los hombres: el autor mejor se hubiera quedado fuera entonces. Con mucha más razón lo podemos decir de este fabulista, cuyos personajes en varios casos ni siquiera son animales, sino hombres y mujeres (Penélope, el apóstata, el salvador, Sansón, David, el Fabulista...), objetos (el Espejo, el Rayo...) o conceptos abstractos (la Fe, el Mal, el Bien...). Es preciso aclarar que no es necesario que haya animales para que un texto sea considerado como “fábula”. Muchas definiciones de “fábula”, como por ejemplo de la *Real Academia Española* (que también Monterroso ha consultado para su definición, VC 16), o del *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón (1999), incluyen a los animales como protagonistas frecuentes, aunque no exclusivos. Muchas fábulas antiguas tienen seres humanos y dioses como protagonistas. Es sobre todo el carácter didáctico y moralizante el que lleva a calificarlas entonces de fábulas. El hecho es que, con este texto de “Agradecimientos”, Monterroso se sitúa explícitamente en la tradición de las fábulas que giran alrededor de animales, los protagonistas más frecuentes de las fábulas. Ahora bien, si hay animales en las fábulas de Monterroso, son precisamente los que no suelen encontrarse en un zoológico: el Conejo, la Mosca, la Oveja, la Cucaracha, el Grillo, el Cerdo, el Caballo, el Perro, el Burro, los Cuervos... Quedan entonces muy pocos animales que el autor ha podido observar en el zoológico de Chapultepec: el León, el Mono, el Búho, la Tortuga, el Zorro y la Jirafa. Al leer las fábulas donde aparecen estos animales, resulta que son animales fabulísticos, literarios, cuyas características no vienen del mundo real de los animales, sino de las fábulas tradicionales y que todos conocemos desde la infancia: el León, rey de la selva, la Tortuga lenta, el Búho sabio, el Mono inteligente, el Zorro astuto... Al ver estos personajes prototípicos, uno empieza a dudar si el autor realmente ha estado en el zoológico de Chapultepec. La ciudad de México y el zoológico aparecen entonces más como un “no-lugar”. Existen en la realidad, pero para las fábulas de Monterroso, su existencia no tiene ningún sentido, es absurda, o quizá ni siquiera existen. Para escribir una fábula, no hace falta ir a un zoológico, sino leer otras fábulas. La referencia espacial de México aparece entonces como una mentira, por

lo que vuelvo a la definición de “fábula” dada por Monterroso en *Viaje al centro de la fábula*: “relación falsa, mentirosa, de pura invención, destituida de todo fundamento” (VC 16). A menos que el “Zoológico de Chapultepec” sea una metáfora para la ciudad de México. El autor agradece entonces a las autoridades de la ciudad el haber podido observar a los habitantes, hombres y mujeres, para poder escribir las fábulas. Esto nos llevaría a suponer que los personajes del fabulario se inspiran específicamente en los mexicanos. Me parece difícil mantener esta tesis. Excepto algunas fábulas, como “El Zorro es más sabio”, en la que la crítica al unísono ha visto una referencia evidente al escritor mexicano Juan Rulfo (Corral 1985: 136, Millington 1991: 123, Noguerol 1995: 128, Narváez 1997: 117, y.o.), no hay duda de que el fabulario de Monterroso es un reflejo de lo humano, en su sentido más universal y profundo, y no de un pueblo específico. Sin embargo, si bien acepto el carácter universal de los textos monterrosianos, no deja de intrigarme la pregunta de por qué precisamente sitúa el fabulario en la ciudad de México. La pregunta se vuelve aún más aguda cuando se comprueba que no hay en todo el fabulario de Monterroso ni una referencia explícita a Guatemala y puedo confirmar que el país de origen del autor tampoco está presente de manera implícita.

Como suele suceder en Monterroso, la descripción en este texto de “Agradecimientos” queda reducida a un mínimo. Es una visión muy superficial. Sin embargo, basándome en la doble definición de Hamon —es decir, un personaje fijo delante de un panorama móvil, o al revés, un personaje móvil viendo un ambiente fijo— (Hamon 1972: 468-469), distingo aquí varios movimientos, que revelan el nivel cronotópico del texto. En primer lugar, hay un desplazamiento del autor desde fuera hacia dentro, del mundo de los hombres (libres) al mundo de los animales (encerrados). Coincide con la entrada del lector en el libro, por lo que el texto funciona al mismo tiempo como una invitación al lector a entrar en el mundo de los animales, o mejor dicho, en el mundo de las fábulas. Este autor es descrito como un personaje en movimiento, un visitante, que llega a un lugar fijo, el zoológico. Va de una jaula a otra, de un parque a otro. Será aparentemente el guía del

lector y lo llevará en su paseo por el zoológico. Al mismo tiempo también los animales se mueven y es precisamente su movimiento el que el autor ha observado. Frente a la estabilidad sugerida por “*in situ*”, aparece el movimiento tanto del observador como del observado, es decir que se trata de un espacio dinámico.

En cuanto al punto de vista llama la atención que en un texto de agradecimientos que suele ser escrito en primera persona, aparecen los verbos en tercera persona singular que llevan como sujeto “el autor”. Además de este distanciamiento, hay aún otro problema de perspectiva señalado por Corral. El crítico, quien ha analizado este texto junto con el epígrafe de K’nyo Mobutu, parte de la misma oposición “dentro-fuera” para dar su interpretación de la perspectiva:

El problema, aparte de la obvia misantropía del primer texto, es de orden epistemológico. ¿Si es al animal a quien se quiere ver en los hombres por qué querer observar al animal en vez de al hombre? La implicación y tergiversación de la función-autor son nítidas: su metamorfosis no es sorprendente ni amenazantemente nueva. Es decir, es una vuelta a la problemática de la perspectiva: al enjaulado, mientras más se le acerque a la jaula el que está libre, más similarmente enjaulado que le parece. Esto obedece a la manera única en que el autor va a acatar la tradición en las fábulas que componen la colección (Corral 1985: 107).

La transformación, no sólo del hombre en animal, sino de un animal en otro, es efectivamente uno de los temas principales del fabulario de Monterroso, como lo será también en la siguiente fábula que analizaré.

Es en la primera frase de “El Perro que deseaba ser un ser humano” (ON71) donde se encuentra ya la referencia al espacio geográfico, pero a fin de tener una mejor comprensión de la fábula, la cito en su totalidad:

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 a la luna (ON75).

El deseo de ser otro, la metamorfosis, aunque incompleta y fracasada, es el motivo central que inspira toda la fábula. La introducción que recoge datos espacio-temporales escuetos es típica de una fábula, pero los pocos elementos descriptivos ofrecidos por el narrador son más que suficientes para visualizar la escena. Nos imaginamos una casa elegante en un barrio de clase alta, aunque es muy difícil adivinar la época. La palabra “mercader” es un arcaísmo (según María Moliner sustituido hoy por *comerciante*), que está en una relación anacrónica con la determinación temporal “no hace mucho tiempo”, a menos que el tiempo de la escritura también se sitúe en un pasado lejano. Se podría ver en esta expresión un juego con las fórmulas típicas de las fábulas. Se trata aquí de una inversión de la entrada clásica: “hace mucho tiempo”. El uso de la palabra “mercader” puede referir también al “Coloquio de los perros” de Cervantes, una de las *Novelas ejemplares* en la que Berganza también habla de un mercader muy rico (Cervantes 1973). La fábula se desarrolla entonces en un espacio único y bien delimitado, una casa en Ciudad de México, en la que observamos los movimientos del Perro. Sólo al final de la fábula se distingue cierta oposición topográfica, cuando resulta que, después de muchos esfuerzos, el Perro “estaba ya a punto de ser hombre, excepto por el hecho de que [...] por las noches se subía a una barda a gemir viendo largamente a la luna” (*ibid.*). La fábula se inscribe muy implícitamente en una dialéctica vertical, “arriba-abajo”. El Perro nunca será completamente hombre, porque al hombre, como por ejemplo, al jefe del Perro, un rico mercader, no le interesa mirar la luna, preocupado como está en mantener su riqueza terrenal, con sus “comodidades” y sus “máquinas”. La ciudad de México aparece como el aquí material terrenal, el espacio de los hombres. La luna, en cambio, representa para el Perro en particular, el allá elevado y etéreo, el espacio divino, también sugerido por las

campanas de la iglesia que llaman la atención del Perro. Su deseo de ser hombre termina siendo algo muy vulgar cuando se opone a un deseo mucho más profundo, no exento de cierta melancolía que se dirige hacia la luna, el más allá.

Como en la fábula tradicional, hay un narrador omnisciente, que concede a la fábula su carácter objetivo, aunque se introduce una interpretación muy subjetiva del fracaso del Perro, que dice mucho más sobre el ser humano que sobre la vida de los perros. Paradójicamente, el hombre es representado aquí como un ser que muerde. La percepción insólita del narrador, que va contracorriente, no sólo genera sorpresa en el lector, sino desasosiego y hasta rechazo. El narrador nos enfrenta aquí con la situación nada cómoda de que los hombres no somos mejores que los perros, al contrario: somos como los perros que muerden. La situación de la fábula en una casa en ciudad de México da cierto matiz de verosimilitud, que se rompe enseguida por el relato divertido de aquel Perro híbrido creyéndose hombre y caminando en dos patas. Sin embargo, la fábula alcanza de nuevo un nivel de veracidad, ahora mucho más serio y chocante, cuando el narrador salta hacia la esencia de la fábula: el carácter animalesco y cruel del hombre.

La tercera fábula situada en México se titula “Los Cuervos bien criados”, que por ser breve, también reproduzco en su totalidad:

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 especializaban 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 (*ON 93*).¹³⁸

¹³⁸ Al igual que en muchas otras fábulas, se percibe aquí un razonamiento retórico, que merece un estudio por separado y en detalle, que me llevaría demasiado lejos. Basta con referir al análisis hecho por Durán de esta “silogística muy personal” de Monterroso en sus fábulas.

Se revela aquí una de las temáticas propias de la fábula clásica, tal como lo analiza por ejemplo Leplatre en *La Fontaine*: la lucha por el espacio, es decir, por el poder. Los animales se pelean en las fábulas por sus reinos y sus territorios hasta la muerte: “Souvent épidermique à la présence de l’autre, le personnage lafontainien ne pense, par tous les moyens, qu’à faire disparaître celui à cause de qui et contre qui l’espace doit être disputé à mort” (Leplatre 1998: 87). Los cuervos, según el dicho “Cría cuervos y te sacarán los ojos”, no se enfrentan a otros animales, sino a su propio criador, pero se trata en el fondo de una lucha de poder análoga. En la versión monterrosiana, hay aún otro desplazamiento, ya que los cuervos no atacan a su criador sino a aquellos “mirones”. El castigo por crear una vulgaridad como la de aquel proverbio, es terrible. Vuelve a aparecer la misma oposición “dentro-fuera”, pero en este caso, son los enjaulados los que terminan ganando, porque logran atacar a los hombres libres. Esta inversión coincide con un cambio de perspectiva. Aquí son los animales enjaulados los que están observando y sobre todo escuchando a los hombres, aquellos mirones que por ser irreverentes pierden la vista, porque los cuervos les han sacado los ojos.

La precisión “cerca del Bosque de Chapultepec” es interesante, porque el narrador ya no se sitúa dentro de Chapultepec, ni en el zoológico, ni en el bosque, tal como lo sugirió en los “Agradecimientos”. Se coloca explícitamente fuera del mundo delimitado como propio de las fábulas, aunque tampoco se aleja mucho: la anécdota se desarrolla “cerca” del lugar inicialmente señalado. Además, los destinos de los cuervos serán precisamente los zoológicos y los parques del mundo entero. Seguimos pues en el mismo ámbito de los animales. Retomando el esquema de Gómez Redondo, aparece aquí la tercera

Durán afirma: “Esta forma de razonar silogísticamente es el punto clave del discurso crítico del narrador guatemalteco. Opera con cuatro premisas que alternadamente afirman y niegan” (Durán 1999: 27-28). La crítica ilustra este razonamiento por silogismos con la fábula “La Fe y las montañas”.

modalidad de organización textual: de la “unicidad espacial” de México, pasamos al “recorrido espacial” por el mundo entero. La fama de los cuervos excelentes se propaga por todos los zoológicos y los parques. Sin embargo, la situación espacial inicial en México en el fondo es ridícula, porque el motivo principal de la fábula no es la vida ni de animales, ni de hombres, sino un proverbio. Lo que se critica aquí es un problema del uso de la lengua: no hay que creer vulgaridades como éstas que se han aceptado convencionalmente.

Dos comentarios sobre el espacio en las fábulas, uno de Masoliver Ródenas y otro de González Zenteno, apuntan hacia interpretaciones muy válidas, precisamente a partir de las dos fábulas que aquí me ocupan:

Hay [en *La Oveja negra y demás fábulas*] referencias a los amigos, ahora no necesariamente escritores, y a México, ahora no necesariamente críticas sino de ambientación literaria: “Cerca del Bosque de Chapultepec...”, “En la casa de un rico mercader de la ciudad de México...”, etc., situando *nonsensically* a México, a través del estilo (aquí entre la fábula y el cuento infantil), en un contexto cultural “anacrónico” (Masoliver Ródenas 1984: 148).

El análisis de los tres textos de *La Oveja negra y demás fábulas* confirma esta interpretación del *nonsense* y del contexto “anacrónico” de México en las fábulas, aunque también se puede ver en esta topografía una función muy específica, tal como lo interpreta González Zenteno:

Las referencias al mundo exterior, a la historia, la topografía de las ciudades donde suceden las anécdotas, los conocimientos generales que comparten los lectores son un asidero de “saber comunitario” en el que los escritores realistas se apoyan [...] El propósito del narrador de Monterroso en la historia de los cuervos que no sacan los ojos de quien los cría sino de aquellos que se creen estas “vulgaridades” es revelar estos mecanismos de aceptación fácil de “verdades” que se imponen por herencia. Esta aparentemente inocente fábula se convierte, de esta forma, en un ejemplo de *transfiction*, definida como la narrativa que se dedica a desnudar convenciones literarias y transformarlas en “contraconvenciones” para romper la ilusión de la realidad [...] (González Zenteno 1997: 322).

Lo que González Zenteno observa respecto a la transformación del proverbio convencional, se aplica de la misma manera al uso de una topografía de países y ciudades existentes: también aquí se rompe la ilusión de la realidad. El efecto de realidad al mencionar México se logra en un primer momento de lectura para quebrarse enseguida. En el caso de las fábulas, hay una fricción evidente entre el género fabulístico y un lugar concreto como México, que, a diferencia de países como Grecia, Roma o Francia, está muy alejado del mundo tradicional de las fábulas. La ruptura de la ilusión de la realidad es comprensible en un autor contemporáneo como Monterroso. Para él, sólo existe un mundo, el literario, y el autor no tiene ninguna ambición de reflejar la realidad en sus detalles físicos. México sería sólo un pretexto entonces, sin otra función que la de situar una anécdota en algún lugar, que puede ser finalmente cualquier lugar.

Sin embargo, además de estas dos interpretaciones, el *nonsense* y la ruptura de la ilusión de la realidad, se percibe otra interpretación posible. Tomar a México como el referente espacial de fábulas, le concede a México un estatuto de lugar fabulístico. Tradicionalmente, conocemos a México en la literatura sobre todo como un espacio mágico (pensamos en Rulfo, Fuentes, Monsiváis, etc.), donde ocurren cosas improbables e irracionales. Ver a México como un espacio de fábulas, “fabuloso” en su sentido original, es algo muy distinto. Es ver a México como un lugar fuera del tiempo, cuyos habitantes se comportan como arquetipos con características muy determinadas, hasta estereotipadas, incluso cuando se invierten los papeles o se tergiversan las situaciones. Hablar de un México fabulístico es situarlo en otra tradición, la de las fábulas de origen occidental y oriental, sobre todo. Un México fabuloso evoca la imagen de un lugar alucinante donde los animales hablan y se comportan como hombres, un lugar donde la lucha por la supervivencia es central y donde la ley del más fuerte se ve una y otra vez puesta en tela de juicio. En resumen, y para decirlo en un lenguaje algo coloquial, el autor nos presenta aquí a un México “de fábula”, es decir, extraordinario y estupendo.

Tomar a México como el marco espacial para un fabulario, es verlo también como un refugio. Según Leplatre, el mundo de las fábulas, la

selva, la naturaleza entera, es un lugar de refugio (“retraite”), un lugar tranquilo que al fabulista La Fontaine le permite soñar:

Il est toutefois envisageable de rêver beaucoup plus à l’aise loin des lieux d’inquiétude. L’asile idyllique, comblé d’ombre et de frais, stimule des rêveries posées et douces [...]

“Que si je ne suis né pour de si grands projets,
Du moins que les ruisseaux m’offrent de doux objets!” (XI, 4, v. 31-32).

[...] L’endroit de la retraite, dernier coin du monde où l’on rêve bien et où l’on a le loisir oisif et essentiel de réfléchir comme dans un cabinet de verdure, est une image essentielle qui ne signifie donc pas une dérobade (Leplatre 1998: 92-93).

Este texto de Leplatre parece ser el eco del ensayo de Monterroso “Vivir en México”, analizado en el capítulo anterior. Cuando el autor considera a México como “el mejor [sitio] para vivir, trabajar y soñar” (LV 148), para un exiliado como él, México se manifiesta como el lugar ideal para refugiarse. Se confunden ahora totalmente el mundo referencial y el mundo de ficción. Sin embargo, no hay duda de que México aparece en Monterroso como el lugar fabulístico por excelencia, porque es un lugar de refugio que, en términos de Leplatre, le provee un “asilo idílico”. Por la misma razón, Guatemala —que no tiene nada de asilo idílico— queda totalmente excluida como posible lugar de fábulas, lo que puede explicar su ausencia en el fabulario de Monterroso.

Relaciono esta temática de las fábulas como refugio con el concepto de “espace-refuge”, con el que Genette se refiere a la función de ciertos tipos de literatura de dar un sentido de estabilidad y protección (Genette 1966: 101-102). Con esta hipótesis del mundo de las fábulas como refugio, probablemente no esté tan lejos de la verdad. El mismo Monterroso es muy consciente de este significado particular de las fábulas con su selva (tanto maravillosa como oscura), ya que es a esta característica a la que se refiere Eduardo Torres en su supuesta “reseña” de *La Oveja negra y demás fábulas*. No ha de sorprender que sea precisamente uno de los aspectos que Torres critica en Monterroso, porque

interpreta el “refugio” en su sentido peyorativo como escape irresponsable del mundo real de los seres humanos:

A riesgo de pasar por escéptico, pero convencido sin duda de que los seres humanos no valen nada, y de que tampoco, por tanto, vale la pena ocuparse de ellos ni de sus problemas al parecer insolubles como la sal en el agua, el autor de este libro singular en su misma pluralidad ha preferido buscar *refugio* en el vasto mundo de los animales y otros seres mitológicos igualmente despreciados [...] Así, en diversas ocasiones nuestro curioso escritor se internó [...] en la Selva oscura de un lejano país¹³⁹ (*LDS* 152-153; el subrayado es mío).

Esta ingeniosa “autocrítica” no cambia nada al hecho de que las fábulas siempre ofrecerán un refugio, tanto a los fabulistas, La Fontaine y Monterroso en particular, como al lector de las fábulas. El que México se preste magníficamente a este papel de refugio, en su calidad de lugar fabulístico, sólo le añade a México un valor suplementario para un escritor exiliado como Monterroso.

4.2.3 *Los cuentos*

Selecciono del cuadro general inicial los ocho cuentos en cuestión. Por razones metodológicas, opto por analizar los ocho cuentos en su totalidad: “Uno de cada tres”, “Leopoldo (sus trabajos)”, “El centenario”, “No quiero engañarlos”, “Obras completas”, de *Obras completas*;

¹³⁹ Eduardo Torres lo dice de manera acertada cuando habla de un “lejano país”, porque así es por ejemplo como empieza la fábula de “La Oveja negra”: “En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra” (*ON* 25). Esta ubicación en un “lejano país”, típica de la fábula tradicional, se opone a la cercanía de la ciudad de México, cuyo jardín y zoológico supuestamente han sido de gran ayuda para escribir el fabulario (*ON* 9).

“Movimiento perpetuo”, “El informe Endymion”, de *Movimiento perpetuo*; y “De lo circunstancial o lo efímero”, de *La palabra mágica*.¹⁴⁰

Empezando por las modalidades de organización textual establecidas por Gómez Redondo, he repartido los ocho cuentos en tres grupos. México, tanto el país como la ciudad, se manifiesta como unicidad espacial en “Uno de cada tres”, “Leopoldo (sus trabajos)” y “De lo circunstancial o lo efímero”. Es decir, México es allí el único referente espacial, lo que no impide que dentro de este espacio único se pueda establecer un recorrido, como es el caso en “Uno de cada tres”. En este cuento irónico, el narrador persigue y espía al protagonista durante todo el día, hasta en el autobús, y pretende tener la solución para acabar con el “incesante deambular” (OC 26) del que sufre este personaje. El narrador confiesa que la persecución de sus “clientes” es lo que más le gusta: “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” (OC 24). En segundo lugar, México aparece en una relación de dualidad espacial en los tres cuentos siguientes. En “No quiero engañarlos”, México se relaciona con Europa: los protagonistas de una película acaban de llegar de Francia al festival de cine italiano en México. En “Obras completas”, también se trata de la relación México-Europa, aunque de manera más implícita: en el final sorprendente y anticlimático del cuento, llega a México el gran hispanista francés, Marcel Bataillon. La visita del “distinguido visitante” y “maestro” Bataillon es tan determinante que significa el fin trágico del poeta en ciernes Feijoo, y el principio del nuevo erudito Feijoo, “especialista en Unamuno” (OC 133). En “Movimiento perpetuo”, finalmente, se opone México a Estados Unidos en un fragmento que refleja un diálogo muy confuso, e imaginado por otro, entre un

¹⁴⁰ La mayoría de estos cuentos ya han sido analizados desde otras perspectivas. Para “Uno de cada tres”, “No quiero engañarlos”, “Leopoldo (sus trabajos)”, “Obras completas” y “El informe *Endymion*”, véanse por ejemplo Corral (1985: 39-99) y Noguero Jimémez (1995: 104-137).

“joven (nacional, de los nuestros)” y Julia, una mexicana rubia, a quien el joven nacional confunde con una norteamericana:

[...] y se reiría ahora desconcertado de veras cuando ella le dijera que sí, que en efecto era norteamericana, y pasaría aún otro rato cohibido, toda vez que a estas alturas resultaba obvio que ella vivía desde muchos años antes en el país, lo que convertía en francamente ridículo cualquier intento de reiniciar la plática sobre la manoseada base de si llevaba mucho tiempo en México y de si le gustaba México (*MP* 28).

Estas conversaciones son efectivamente muy “manoseadas” y no hay duda de que el mismo Monterroso ha tenido que contestar innumerables veces estas dos preguntas, que a menudo son mero pretexto para entablar una conversación. En los dos últimos textos, finalmente se trata de un recorrido espacial. El escandinavo Orest Hanson de “El centenario”, después de haber realizado “una meritoria gira por Europa exhibiendo su estatura de dos metros cuarenta y siete centímetros” (*OC* 107), termina su recorrido en México. México no sólo significa el fin de los viajes, sino también de su vida:

[...] 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 chihuahueño y oscuro Silvestre Martín, esbirro de don Porfirio Díaz (*OC* 109).

Según Delgado, Monterroso recurre en este cuento a “ciertos elementos de la picaresca” (Delgado en Campos 1988: 37), probablemente por las vueltas al azar por el mundo. En el cuento “El informe Endymion” se describe un recorrido de cinco poetas latinoamericanos, en el que México sólo aparece como un lugar de paso. Siendo el lugar de partida la ciudad de Panamá, y el destino la Feria Mundial de Nueva York, los poetas pasan por Costa Rica, Nicaragua, Honduras, El Salvador,

Guatemala y México: “en México asistieron a un encuentro continental de poetas que se celebraba allí en esos días [...] pero en el que no obstante lo pasaron de lo mejor discutiendo en el suntuoso Club de Periodistas y leyéndose unos a otros sus cosas en el bosque más bello de la ciudad” (*MP* 58).

Veamos ahora el nivel topográfico. Si bien no hay descripciones, los cuentos aquí analizados se sitúan en un lugar específico, México. Es lo que Villoro llama la “territorialidad”:

Distinguiría entre la territorialidad y la decoración de esa territorialidad. Es decir, en Monterroso, naturalmente, todos los cuentos suceden en un espacio definido [...] entonces, él arroja una mirada furtiva a un espacio que existe, y muchas de las cosas que ocurren, dependen de ese espacio (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

Las diferentes modalidades de organización textual ya nos han revelado algunas de las oposiciones topográficas, en particular el segundo grupo coincide con la pareja dialéctica “aquí-allá”: México frente a Europa o Estados Unidos. Cabe advertir que en el autor, guatemalteco exiliado en México, no se oponen ni se comparan México y Guatemala en estos textos ficticios. Sólo aparecen juntos en la lista de países por donde pasan los poetas en “El informe Endymion” (*MP* 55-62), pero aparte de esto, México y Guatemala no se relacionan. Eso implica que México, en estos cuentos, no aparezca como país de refugio, de acogida, y que por consiguiente, tampoco aparezca el tema del exilio, excepto en “El informe Endymion”, ya que cuatro de los cinco poetas están “fuera de su respectivo país por razones políticas” (*MP* 55). Así que no sorprende que en México estos poetas no tengan problemas con las autoridades, a diferencia de los otros países por donde pasan, y que en México se lo pasen de maravillas en el Club de Periodistas, en el bosque de la ciudad.

En los cuentos con recorridos, “El centenario” y “El informe Endymion”, se observa la oposición “movimiento-descanso”. Si se consideran los ocho cuentos en su totalidad, se pueden señalar otras

oposiciones, a modo de ejemplo: “dentro-fuera”, es decir “casa-ciudad” en “De lo circunstancial o lo efímero”, “ciudad-campo” en “Leopoldo (sus trabajos)” (OC 87), “alto-bajo” en “El centenario”... Estas oposiciones son bastante superficiales, lo que no es sorprendente en Monterroso. No dan información fundamental, y a menudo se refieren a otros niveles espaciales del texto, como el Orest Hanson alto, por lo que me alejo del tema principal, la visión de México. En cambio, quiero detenerme en un fragmento particular por ser típicamente monterrosiano, que se refiere a la oposición “arriba-abajo”. En “Leopoldo (sus trabajos)”, Leopoldo está pensando en un tema para un cuento y su mente se para en el ingeniero que vive en el mismo edificio que él: “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” (OC 89). No me atrevo a decir que se trata de proyectos absurdos, porque la realidad ya le ha dado la razón respecto al primer proyecto imaginado, y eso que el cuento fue escrito en los años cincuenta.

Por lo que concierne a la descripción, ya sabemos que en los cuentos de Monterroso no se describe a los personajes en detalle, al igual que los escenarios, lo que no impide que el lector los sienta muy presentes. Bastan unos trazos determinados y veloces para captar la esencia. Sin embargo, algunas veces, el narrador parece ponernos en el mal camino y crea una ilusión de realidad, al darnos una descripción física y hasta cierto punto bastante detallada de calles, clubes, cafés, bosques... La visión espacial que Serrano Limón observó ya en 1967 respecto a *Obras completas (y otros cuentos)* se aplica a todos los cuentos situados en México:

En algunos de sus cuentos Monterroso señala claramente el país, el día, la calle y, en algunos, hasta la hora en que se desarrolla la acción, lo que inicialmente parece indicar que se trata de un autor que gusta situar a sus personajes en escenarios detallados, pero en seguida percibe el lector que esta precisión no es sino para causar un desconcierto mayor en él (Serrano Limón 1967: 72).

El desconcierto se debe a la incomodidad que siente el lector al ser confrontado con un evento extraño, al ser sorprendido por algún efecto insólito del comportamiento humano. El espacio parece pasar entonces al segundo plano. Sin embargo, resulta que también en el caso de los cuentos, el espacio no es tan secundario como parece a primera vista. El texto “Obras completas” (OC 127-133) lo demuestra. La primera vez que aparece la referencia al café “Daysie’s”, es en una nota a pie de página, como aclaración de la palabra “café”: “El Daysie’s en la calle de Versailles, cerca de Reforma” (OC 127). La inclusión de una nota a pie de página en este contexto es absurda,¹⁴¹ pero responde perfectamente a la manera en que Monterroso concibe el espacio, es decir, como información secundaria, útil aunque no necesaria. No hay mejor manera de insistir en el carácter secundario, hasta insignificante, del espacio, que desplazarlo al lugar donde le corresponde: la nota a pie de página. Es como si la información sobre el espacio fuera “exiliada” del texto hacia el margen: el espacio no importa, no es esencial para la narración. Sin embargo, el segundo fragmento del texto donde aparece una referencia al mismo café, es verdaderamente sorprendente e hilarante. El narrador declara que no vale la pena detenerse en la descripción “ingrata” del café (declaración nada sorprendente de un narrador monterrosiano), pero al decir esto, y al decir qué es lo que no vale la pena describir, ya lo está describiendo todo en detalle, y muy en particular a los diferentes personajes del café:

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,

¹⁴¹ No es la única vez que el narrador de *Obras completas (y otros cuentos)* acude a esta estrategia humorística de la nota a pie de página. En “Sinfonía concluida”, se da la traducción de una palabra alemana, “*Leiermann*”: “*Organillero” (OC 31). En “Diógenes también”, un personaje dice: “Mi primera víctima [...] fue nuestro propio perro, cuyo nombre, demasiado denigrante, demasiado perruno,* no quiero declarar aquí”. Paradójicamente, aparece entonces en una nota a pie de página: “*Diógenes” (OC 64), aludiendo al perro del que iba acompañado Diógenes.

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 (OC 129-130).

Podemos interpretar este párrafo asombroso como una preterición (o *paralipsis*), “una figura retórica que se produce cuando aparentemente se da la impresión de que no se va a hablar de un asunto, del que, sin embargo se está dando, como de pasada, información sobre aspectos importantes del mismo” (Estébanez Calderón 1999: 876). Se observa aquí el sutil juego de cómo Monterroso describe un ambiente. El narrador parece desgarrado por el dilema entre la negación explícita frente a las descripciones y la imposibilidad de resistirse a ellas. Da la impresión de que el espacio no importa para el cuento y menos aún si es un “ambiente banal”, pero a pesar de esto, incluye una descripción que además nos da información fundamental sobre otros temas claves como la melancolía, en este caso descrita con ironía. El cuento “Obras completas” comprueba que, en vez de tener un papel secundario, el espacio se convierte en un tema conflictivo y es cuestionado profundamente, de la misma manera que en los textos analizados en el capítulo “El espacio en la literatura”.

En cuanto al punto de vista o la focalización, el cuadro hace ver una primera curiosidad. El México de estos cuentos, ya sea enfocado por un narrador o por un personaje, es un México de fiestas, un México feliz, por lo menos en tres de los ocho cuentos. En “Uno de cada tres” se refiere a la fiesta nacional: “la poblada noche de un 15 de septiembre” (OC 28). En “El centenario” se trata de las “Fiestas del Centenario” (OC 109), es decir, la conmemoración, en 1910, de la Independencia de México en 1810, y el grito “¡Viva México!” (OC 113) es el que se escucha en cualquier evento mexicano, oficial o no, sea fiesta o simple reunión, y en el que se celebra la identidad mexicana. La imagen festiva de México es una imagen muy cliché, y si no es un México de fiestas, se trata en los otros cuentos de un México bello y elegante. Esto se deduce

de las tres referencias a la avenida Reforma, eje central y una de las calles más importantes y más bellas de la ciudad de México, si no, la más importante por razones históricas, políticas, arquitectónicas... La misma imagen de un México hermoso es evocada por “el bosque más bello de la ciudad” (*MP* 58). Este carácter festivo por un lado, y refinado por otro, de la ciudad de México, está en fuerte contraste con las temáticas generales de estos cuentos: la soledad, la tristeza y el constante quejarse (“Uno de cada tres”, *OC* 21), la trágica muerte de Orest Hanson durante las fiestas del Centenario (“El centenario”, *OC* 105), la situación de extrema incomodidad y vergüenza (“No quiero engañarlos”, *OC* 111), y el trauma del escritor fracasado (“De lo circunstancial o lo efímero”, *PM* 53). Esta asociación entre fiesta y tristeza es la que Octavio Paz ha analizado en *El laberinto de la soledad* (Paz 1991). Más en detalle todavía, la fiesta nacional se convierte en un escenario dramático para “una mujer minuciosa que extravió a su único hijo en la poblada noche de un 15 de septiembre” (*OC* 28). Las fiestas nacionales, los gritos patrióticos y las avenidas centrales aparecen entonces como objeto de burla y de ironía. De ahí que, en el fondo, se trate siempre de una descentralización, es decir, que estos cuentos terminan por derrocar los centros privilegiados, que son las fiestas, la avenida Reforma y hasta el grito “Viva México”, que refleja el fondo del ser mexicano. Irónicamente, este grito ni siquiera es lanzado por un mexicano, sino por un extranjero,¹⁴² por lo que se convierte además en un grito vacío: “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” (*OC* 113).

Si consideramos el punto de vista a un nivel general, es en los cuentos de Monterroso donde mejor se observan las dos características señaladas por Villoro y ya analizadas en el capítulo sobre el espacio:

¹⁴² Aunque el texto no es muy claro al respecto y no se explicita la nacionalidad, por el contexto se puede interpretar que el actor es un italiano, ya que se trata de la inauguración de un festival de cine italiano (*OC* 118).

la “visualidad restringida” y la “mirada fragmentaria” (citado en Van Hecke 2002: s.p.). Si comparamos la visión literaria de México, en particular de la ciudad de México, de Monterroso con la de otros autores que han escrito sobre México, comprobamos que en estas dos características está la singularidad de Monterroso. En una entrevista en *La Jornada Semanal*, Villoro explica que “ya no es posible escribir novelas como *La región más transparente* de Fuentes”, que sería una “novela totalizadora” en la que “el personaje principal es la ciudad” (Villoro 1991: 23). El mismo Villoro, en *El disparo de argón*, y en *Materia dispuesta*, ve a la ciudad de México más bien como muchas ciudades distintas. En la entrevista que le hice en 2002, profundiza mucho más esta diferencia entre Monterroso y los otros autores:

Carlos Fuentes, en el 58 cuando escribió *La región más transparente*, trató de que la ciudad fuera el protagonista absoluto de la novela. Creo que fue el último intento de captar la ciudad —fue el único en realidad— en su conjunto [...] Entonces, en esta visión totalizadora de la ciudad, Carlos Fuentes trataba, muy a su manera, de captar el cosmos, la totalidad [...] Desde el punto de vista de ética literaria y de estética —creo que van unidas la ética y la estética del autor— Monterroso es la apuesta contraria, o sea es la fragmentariedad, la imposibilidad de contarlo todo, la imposibilidad de capturar el mundo en su conjunto. El es un escéptico; hay como una lección de humildad moral en Monterroso. El hombre no puede conocerlo todo, ni describirlo todo [...] Entonces, Monterroso, yo creo que una de sus lecciones es que en la fragmentariedad hay la posibilidad de captar un mundo que nunca podemos ver en su conjunto, pero que podemos ver cabalmente, por sorpresa, de manera original, en algunos lugares y momentos significativos (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

A pesar de esta diferencia fundamental —la visión totalizadora frente a la visualidad restringida—, se observa una semejanza entre Monterroso y sus contemporáneos respecto a una temática particular. En su ensayo arriba citado, Hölz llama a la última etapa en la literatura mexicana (Yáñez, Fuentes y los nuevos cronistas) “El reinado del anonimato”. Basándose en el final de la novela de Carlos Fuentes, Hölz escribe:

El pasado ya no es una autoridad que salva a la capital. En lugar de esto se transmite en él un elemento de anonimato que es víctima del ocaso y que pide su supervivencia mediante un llamamiento moral. Lo que se perfila en las novelas de Yáñez y Fuentes, hoy día se pone de manifiesto con mayor insistencia en un género que recoge la tradición de la crónica (Hölz 1992: 73).

Este anonimato de la gran ciudad es un tema muy presente en el cuento “Uno de cada tres” (OC 21-28), en el que el narrador se dirige a una persona anónima bajo la forma de “usted”. En este cuento, se trata de la necesidad del hombre de comunicarse con sus semejantes, lo que el narrador llama irónicamente “una de las dolencias más normales en el género humano” (OC 25). El protagonista de este cuento, el “usted”, sufre de una “enfermedad” común, la de quejarse todo el tiempo con todo el mundo y de pedir compasión. Se revela aquí una distorsión entre el individuo alienado y su entorno, entre los que la comunicación está completamente alterada.

Finalmente, dentro de este aspecto del punto de vista, es importante señalar el fragmento del cuento “Movimiento perpetuo”, porque parece ser el único, o por lo menos el más explícito, en manifestar una mirada subjetiva. Esta mirada no sólo observa los objetos en el espacio, sino que los interpreta. Es decir que la percepción espacial se funda en una conciencia individual, ligada incluso a la psicología del personaje:

Meditaba pálidamente que Acapulco ya no era el mismo, que acaso tampoco él fuera ya el mismo, que sólo su mujer continuaba siendo la misma y que lo más seguro era que en ese instante estuviera acariciándose con otro hombre detrás de cualquier peñasco, o en cualquier bar o a bordo de cualquier lancha (MP 25).

Este personaje, que se llama Juan, tiene una concepción del espacio muy determinada por los sentimientos de aquel momento. Es un procedimiento no muy común quizá en Monterroso, pero conocido en la literatura, en el que hay un paralelismo entre la visión espacial y el mundo emocional, que en este caso se expresa incluso de manera literal por la triple repetición de la misma frase, aunque con leves variaciones.

Se trata además de una percepción espacio-temporal en la que se vislumbra la nostalgia por el pasar del tiempo, aún más perceptible al hablar de Acapulco, ciudad de inigualable belleza, conocida como la “Perla del Pacífico”, lugar exclusivo y paradisiaco, sobre todo en la primera mitad del siglo veinte. Típico de Monterroso es aquí la oposición clara entre el cambio (Acapulco y Juan) y la inmovilidad (la mujer, Julia), tema que desarrollaré en detalle en el capítulo “Movimiento e inmovilidad”.

4.2.4 *La novela*

San Blas S.B., la ciudad que constituye el marco espacial de la novela *Lo demás es silencio*, es un caso aparte, en todos los aspectos. A diferencia de las descripciones espaciales breves en las fábulas y los cuentos de Monterroso, los diferentes narradores de *Lo demás es silencio* nos proporcionan bastante información detallada sobre la ciudad donde vive el intelectual polifacético y extravagante, Eduardo Torres, y sobre la provincia también llamada San Blas. La razón principal, lógicamente, es que el género de la novela permite digresiones mucho más amplias con descripciones vastas del lugar. También a diferencia de las fábulas y de los cuentos, sobre los que los comentarios críticos son escasos, disponemos de varias observaciones críticas sobre San Blas. La ciudad de esta novela paródica apela a la imaginación, sobre todo por la confusión que el mismo Monterroso ha creado alrededor de la supuesta existencia real, tanto de su personaje Eduardo Torres como de la ciudad de San Blas. En una entrevista de 1969, es decir, mucho antes de la publicación del libro en 1978, Monterroso, muy pícaro, habla del erudito Torres como de un hombre de carne y hueso, y no habla en absoluto de una novela sino de una biografía:

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. Los viajes a San Blas son caros y fatigosos (debido a mi falso temor al avión tengo que ir

en autobús, yip o mula). Pero esto no importaría. 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 (VC 35).

En cambio, en una entrevista de 1976, Monterroso admite el carácter ficticio de Torres al hablar de él como de un “personaje”. Aclara que antes de la publicación del libro aparecieron partes en la *Revista de la Universidad de México*, firmadas por Eduardo Torres, y que esto “creó un principio de polémica” (VC 29), y añade que muchos amigos suyos “lo citan ya como existente” (VC 30). Sin embargo, en 1979, un año después de la publicación de la novela, Monterroso vuelve a crear confusión y entra ahora completamente en el juego de realidad y ficción al confundir a su público en un congreso de escritores, cuya anécdota es recordada por Moreno-Durán:

Lo de Canarias [Congreso de Escritores en 1979] fue memorable, pues Monterroso intervino con 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 (Moreno-Durán 1995: 224).

A partir de entonces, parece que Monterroso siempre se refiere a Torres como a un intelectual existente. En 1980, por ejemplo, cuenta: “Me costó trabajo encontrarlo [al Dr. Torres], familiarizarme con él (no soy muy dado a las confianzas) y decidirme a hacerlo” (VC 67). Al mismo tiempo, al igual que sus amigos, el mismo Monterroso empieza a citar a Eduardo Torres en entrevistas y obras posteriores, como si fuera un escritor real. Las citas no sólo provienen de *Lo demás es silencio*, sino que a veces se trata de nuevas creaciones de Monterroso. González Zenteno ve en estas citas un procedimiento particular: “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” (González Zenteno 2003: 11). Hasta en su libro póstumo, *Literatura y vida*, aparece una cita de Torres como epígrafe del ensayo “La literatura fantástica en México”.¹⁴³ Aquí, de una manera genial, parece cerrarse el círculo, porque por un lado, Torres aparece claramente como autor de una cita, y aunque es una seudocita, se crea un efecto de realidad. Por otro lado, el contenido de la cita está destinado a sembrar la duda en el lector sobre la existencia del autor: “Con frecuencia estamos más dispuestos a creer en lo fantástico que en lo real. ¿Quién me cree a mí real, por ejemplo?” (*LYV* 67). En el mismo libro, en “Plática con Antonio Marimón”, una entrevista, Monterroso habla incluso de “Algunos colegas de San Blas” que “se escandalizaron con [su] osadía” al publicar su diario, “uno de nuestros géneros tabú” (*LYV* 60).¹⁴⁴

Las señoras argentinas del congreso de Canarias seguirán buscando en vano, porque todos sabemos ahora, sin vacilar, que San Blas es un nombre inventado por Monterroso, al igual que el nombre del pseudo-intelectual Eduardo Torres. Si hay algo de referencialidad en el nombre de San Blas, lo más probable es que haya que buscarla en México. Conviene entonces justificar la razón por la que incluí San Blas bajo las referencias explícitas a México. En sentido estricto no encontramos en San Blas una referencia explícita a alguna ciudad mexicana, y tampoco existe un estado de San Blas en México. Este nombre podría referir de hecho a cualquier ciudad española o latinoamericana. Según Ruffinelli existen en América Latina y en España “no menos de 800 pueblos llamados con este nombre” (*LDS* 58, nota 3). Sin embargo, hay en la novela tantas indicaciones directas e indirectas a México que

¹⁴³ Cuando Monterroso publicó este ensayo (con el mismo título) en 1991, en un libro de actas de un congreso editado por Morillas Ventura, no incluyó ningún epígrafe.

¹⁴⁴ El libro *Literatura y vida* fue publicado en 2004, pero no aparece ninguna fecha en que se realizó la entrevista. Ya que Monterroso habla de su diario, *La letra e*, publicado en 1986, y tomando en cuenta que el escritor Antonio Marimón murió en 1998, la entrevista debe de haberse realizado en este período.

nos dan suficientes argumentos para aceptar el carácter mexicano de la ciudad de San Blas. El propio Monterroso se refiere a esta posibilidad de representar cualquier ciudad del mundo hispánico, aunque la comparación con San Ángel en México es muy evidente: “No es gran cosa, pero elegí a San Blas porque es un buen nombre genérico que representa a innumerables comunidades de todo el mundo hispánico que tienen nombre de santos. Podría ser un barrio como San Ángel en el Distrito Federal” (citado en Bach 2002: 45), es decir el barrio donde vivía Monterroso. También Masoliver Ródenas asocia San Blas con San Ángel y la ciudad de México (Masoliver Ródenas 1984: 148). Aunque el autor ha sido siempre muy vago respecto a la situación precisa de la ciudad, los críticos coinciden en situarla en México. Las referencias a la *Revista de la Universidad de México* (LDS, *passim*), a *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!* (LDS, *passim*) —revistas existentes que reproducen casi siempre artículos del supuesto Suplemento Literario de *El Heraldo de San Blas*—, las remisiones a la editorial mexicana Joaquín Mortiz (LDS 150, 184, 197) y a varios escritores mexicanos en la sección de “Aforismos, dichos, etc.” (LDS 157-179), van en el mismo sentido. Sin embargo, no todos los críticos han leído *Lo demás es silencio* como una novela “mexicana”. Me topé con una visión muy original y sorprendente desde Guatemala, de Arturo Arias, quien incita a los guatemaltecos a leer la novela desde su propia perspectiva: “[...] es de esperarse [...] que los guatemaltecos aprendan también a reconocerse en lo samblasense y, sin refunfuñar, darle a Monterroso el sitio que 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” (Arias 1998: 159). Arias tiene toda la razón al decir que es una “novela guatemalteca” y los guatemaltecos se reconocerán probablemente en lo samblasense. Sin embargo eso no excluye que San Blas se parece mucho más a una ciudad mexicana, un hecho sobre el que la crítica suele estar de acuerdo.

En cambio, lo que seguirá siendo un tema ambiguo, es el estatus de San Blas: ¿pueblo de provincia o capital? Ruffinelli apunta que varios críticos asumen que “San Blas no es otro que la ciudad de México”, entre otras razones, por la descripción de Luis Jerónimo

Torres, quien habla del Metro, de Bellas Artes y de la corrida de toros (*LDS* 70, nota 23). Además, en las iniciales S.B., que refieren a una federación, resuena el DF de la ciudad de México. Otro argumento para identificar San Blas con la capital de México es la amplia descripción de Luis Jerónimo de la fundación de San Blas, arriba de una pirámide, hace cuatrocientos cincuenta años, por los conquistadores (*LDS* 70-71). Es una imagen que evoca la fundación de la ciudad de México arriba del antiguo Tenochtitlán destruido por los españoles. Sin embargo, las referencias al carácter provinciano de la ciudad son probablemente más frecuentes. Bonifaz Nuño llama San Blas una “fantástica provincia enquistada en la tradición” (Bonifaz Nuño 1979: 9), Parsons lo considera “a fictional Mexican center of provincial culture” (Parsons 1989: 938), y también Masoliver Ródenas se refiere al “provincianismo” de la novela (Masoliver Ródenas 1984: 148), una característica que efectivamente encontramos en varios fragmentos. Dice Luis Jerónimo al hablar de su hermano: “sólo quien ha sido provinciano de veras es capaz de ponderar la lucha que la provincia libra día y noche por una o por otra de las dos culturas. La provincia es la patria, dijo Eduardo. Sólo una patria así, añadió, puede ser fiel a sí misma” (*LDS* 72).¹⁴⁵ También Carmen de Torres llama a San Blas un “lugar chico (pues digan lo que digan San Blas aunque sea grande sigue siendo un pueblón)” (*LDS* 104), y se considera a sí misma “una persona de provincia” (*LDS* 107). El mismo Monterroso habla en *Viaje al centro de la fábula* de Eduardo Torres como “un sabio, un prócer de provincia” (*VC* 30), pero en una entrevista con Evelina Gil complica aún más las cosas, aunque quizá sea lo más cercano a la verdad: “Eduardo Torres yo lo concebí como un sabio de provincia —y cuando digo ‘de provincia’

¹⁴⁵ En el marco general de este estudio sobre el exilio y la identidad nacional, es muy importante aquí la nota que Ruffinelli incluye respecto a “fiel a sí misma”: “La fidelidad al *ser* provinciano como sinónimo de patria es un tópico recurrente en la literatura latinoamericana, a veces tratado en forma genial como en el poema ‘La suave patria’, del mexicano Ramón López Velarde (1888-1921)” (*LDS* 72, nota 31).

no quiero decir de provincia mexicana o provincia sudamericana, sino provincia mental— que se empeña en cambiar las cosas de su pequeña ciudad, sin estar verdaderamente preparado para hacerlo” (citado en Gil, s.f.: 3). Finalmente, Luis Jerónimo resume la ambigüedad en la siguiente frase: “San Blas, ciudad grande con los encantos de un pueblo chico y al revés” (*LDS* 70). Esta visión es probablemente la que mejor refleja el estatuto de San Blas. Opto también por esta interpretación de San Blas como ciudad grande con un ambiente provinciano. No es porque haya un estilo de vida de provincia, que efectivamente esté situado en la provincia.

El San Blas literario de Monterroso ha alcanzado proporciones míticas y varios críticos lo han asociado con razón con otras ciudades literarias de la literatura latinoamericana. González Zenteno concede al San Blas monterrosiano un carácter “cósmico” y lo interpreta de hecho como parodia de aquellas ciudades literarias:

El público como crítico, y éste como un grupo heterogéneo de intelectuales, pero de intelectuales de “pacotilla” puebla el espacio cósmico de San Blas. Esta ciudad se presenta en la obra de Monterroso como la capital de la cultura provinciana, centro mítico de la intelectualidad, integrando así una sabia y cómica parodia de otros cronotopos míticos de la Gran Literatura Hispanoamericana: el Macondo de García Márquez, la Santa Rosa [*sic*: María] de Onetti, la Santa Mónica de los Venados de Carpentier, la Comala de Juan Rulfo, etc. (González Zenteno 1997: 344).

Villoro ve aún otra relación con un autor latinoamericano. San Blas tendría mucho en común con el Cuévano de Ibargüengoitia (siempre asociado con Guanajuato), sobre todo por su provincianismo:

San Blas es un espacio, desde el punto de vista de la imaginación de Monterroso, que permite ubicar a sus personajes, como una ciudad de provincia, con la pompa de la provincia, etc. Se acercaría un poco al Cuévano de Jorge Ibargüengoitia. Se acercaría en el sentido en que Cuévano es un lugar de provincia, católico, donde la gente es pretenciosa, donde hay uno que es el segundo hombre más culto de Cuévano en donde hay cuatro personas que han leído....,

cosas así, bastante ridículo el lugar. Entonces hay correspondencias, aunque son autores muy distintos (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

Sin embargo, al igual que González Zenteno quien ve en San Blas una “parodia” de aquellas ciudades literarias, Villoro añade enseguida que San Blas es muy distinto de aquellas ciudades míticas, incluso del Yoknapatawpha de Faulkner:

Ahora, si comparamos eso con el condado de Yoknapatawpha de Faulkner o con Macondo de García Márquez, cumplen funciones equivalentes estos territorios imaginarios para situar a los personajes, pero por ejemplo, evidentemente, en Faulkner y en García Márquez hay un gusto por describir una topografía que le es ajeno a Monterroso. Monterroso no necesita describir todas las casas de San Blas, ni todos los ríos, ni las estatuas de los próceres, ni nada. Necesita el lugar, para que ocurran las cosas. Entonces, necesita el escenario (citado en Van Hecke 2002: s.p.).

Si bien es cierto que no hay descripciones detalladas en Monterroso comparables a las de Faulkner o García Márquez, me parece que San Blas es más que un mero escenario. Tiene una función clave en la novela, muy ligada a la figura de Eduardo Torres, su intelectual más notable. La ciudad de San Blas y Eduardo Torres son inseparables y esta relación ya la ha captado nítidamente Bonifaz Nuño en el mismo momento de la aparición de la novela. El reseñista opina que, a pesar de ser una ciudad moderna, la vida intelectual de San Blas está dominada por un solo hombre: “[La ciudad de San Blas] vive suspensa de los golpes geniales de Eduardo Torres y mentalmente sujeta a él. El intelectual que espera sobresalir o sobresale allí, piensa y actúa y escribe igual que Eduardo Torres. La tierra de ciegos donde éste estaba predestinado a ser el rey, eran la ciudad y la provincia de San Blas” (Bonifaz Nuño 1979: 10). Este mecanismo particular del impacto de un individuo sobre su entorno, o al revés, del entorno sobre el individuo, coincide con lo que ha observado Nogueroles Jiménez: “La sátira se extiende a toda la ciudad de San Blas, siendo el personaje de Torres una excusa para denunciar el provincianismo de sus habitantes” (Nogueroles Jiménez 1995: 168).

Hay aún otra diferencia fundamental con las ciudades literarias mencionadas anteriormente. Al abrir los libros de García Márquez, Rulfo, Onetti, Carpentier, Ibarguengoitia o Faulkner, donde aparecen estas ciudades imaginarias, el lector sabe a ciencia cierta que lo que tiene en la mano es una novela. En aquella “broma literaria” (*ibid.* 9) de Monterroso que es *Lo demás es silencio*, la duda nunca desaparece completamente. El lector no puede estar cien por ciento seguro de estar frente a una novela. Muchos elementos llevan a pensar que no es una novela y el autor ha hecho todo lo posible para que su libro no lo parezca. Lo presenta como una biografía de un personaje real desde el subtítulo, *La vida y la obra de Eduardo Torres*, hasta la estructura del libro que incluye varios testimonios de amigos y familiares. Y esta broma afecta también la representación de San Blas. El efecto de realidad se observa hasta en la *Bibliografía* al final, en la que, muy al estilo de Monterroso, se incluye un libro de Luis Jerónimo Torres, titulado *San Blas, S.B., y sus alrededores* (LDS 202).

En cuanto a las oposiciones topográficas, hay dos que resaltan. En primer lugar es evidente la oposición entre centro y periferia, que de hecho se puede considerar como uno de los temas principales de la novela. No sólo se trata de una lucha entre la provincia y la capital, sino que el carácter periférico de Eduardo Torres y de San Blas se extiende a todos los niveles. Torres representa al intelectual provinciano que dedica su vida al arte y la cultura, que supuestamente es muy reconocido por su entorno, pero que vive finalmente en la pobreza y la marginalidad. Según el crítico Arturo Arias la novela “es una burla desmitificadora del intelectual provinciano latinoamericano [...] Es una parodia de la construcción de los personajes públicos parroquialmente marginados del centro, e inconscientes de su propia existencia en la periferia” (Arias 1998: 154). La otra oposición concierne a la pareja movimiento e inmovilidad. Llama mucho la atención la caracterización de un personaje sedentario como Torres en San Blas, frente a la inquietud y el movimiento nómada de su creador. La inmovilidad de San Blas y su habitante más famoso se puede interpretar de varias maneras. En primer lugar, a un nivel figurado, se puede ver un estancamiento de la vida intelectual en la provincia, o sea, la ausencia del dinamismo que caracteriza la vida intelectual de la

capital. Sin embargo, quizá hay otra manera de acercarse a esta inmovilidad de San Blas, más positiva. La creación de un pueblo fantástico, que tiene todo lo que uno puede imaginarse, que tiene su metro, sus bares, su Bellas Artes, sus museos, su corrida de toros, su Opera, su Ballet, su periódico oficial (“El Heraldo de San Blas”), etc., responde probablemente a una doble motivación. Se trata de un lado de una ciudad tal como conocemos muchas: San Blas es, como dice el autor, un nombre genérico, y representa así muchas ciudades idénticas en América Latina. De otro lado, San Blas es único. No hay ninguna ciudad como San Blas, y esta unicidad la consigue solamente por la impronta que deja aquel individuo, del que no sabemos qué es: “un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto”, tal como caracteriza el (inexistente) Lic. Efrén Figueredo al Dr. Torres en la solapa del libro. Monterroso necesitaba crear este lugar ficticio de la nada para tener un espacio propio, único, donde pudiera dar rienda suelta a sus ideas más ingeniosas, locas, absurdas y contradictorias, porque San Blas se lo permite. San Blas se convierte entonces de aquel lugar concreto en un espacio abstracto, donde pueden desarrollarse las ideas libremente. El espacio novelesco de San Blas no sólo es un lugar del “estar” sino del “ser”. En términos más precisos, “el *estar* determina parte del *ser*” (Aínsa en Covo 1997: 39). San Blas aparece entonces como una ciudad ideal. Es ideal también porque puede ser para el Monterroso inquieto, exiliado y viajero, un lugar de descanso, de tranquilidad y de estabilidad, que lleva en sí la ilusión de la inmovilidad, del silencio. En este sentido se puede entender quizá el título de *Lo demás es silencio*. El que esta ciudad ideal tenga muchas características mexicanas y que parezca inspirarse en una ciudad mexicana, sólo confirma una vez más la imagen de México como “el mejor [lugar] para vivir, trabajar y soñar”.

4.2.5 Conclusión

Este capítulo sobre el México imaginario aportó mucho más de lo que se podría haber sospechado al inicio. En particular, el México fabulístico,

de refugio, tiene implicaciones muy amplias, la perspectiva de un México festivo en los cuentos sorprende, y también el carácter mexicano de la ciudad de San Blas es más decisivo en la obra de Monterroso de lo que se podría pensar. Sin embargo, sigue siendo difícil formarse una idea de México a partir de estos pocos textos, aunque hay que decir que esto nunca era el objetivo de Monterroso. No sólo la brevedad monterrosiana explica estos huecos en la visión fragmentaria del espacio mexicano, sino que, además, el autor parece estar siempre en conflicto con el espacio que lo rodea. Tal vez el conflicto no es tanto con el espacio real, sino con la representación de aquel espacio: no sólo parece haber un desinterés por las descripciones, sino que el autor explícitamente se niega a describirlo, incluso lo cuestiona, como en el cuento “Obras completas” (OC 125-133). Siempre nos enfrentamos a alguna fricción, a alguna imperfección. Es aquí donde entra probablemente el mundo de la literatura, el espacio literario, que de alguna forma es complementario del espacio real y que puede constituir quizá una salida. Allí donde parece “fallar” el espacio real, aparece el mundo literario. Pienso que de una manera comparable al caso de Guatemala, la visión de México en Monterroso será sobre todo una visión literaria, una visión por medio de sus autores. Abro otra vez la puerta hacia la intertextualidad, que entiendo particularmente en su sentido de “comentario” de textos. Monterroso ve a México sobre todo a través de sus autores.

El problema con el que nos topamos aquí puede explicarse quizá por algo que Corral ya percibió en 1985: el desplazamiento. Corral lo observa en el caso de las fábulas, pero quiero extender su observación a todos los textos ficticios de Monterroso. Según Corral, durante la lectura de las fábulas los “supermarcos se rellenan sucesivamente con datos específicos o submarcos (por ejemplo, dónde tiene lugar la fábula)”. Es algo que en algunas fábulas se efectúa de manera bastante tradicional, pero hay otras fábulas mucho más problemáticas, por lo que Corral se pregunta: “¿qué hace el lector con el *incipit* ‘Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta’ (ON, 33), o con el ‘Cerca del Bosque de Chapultepec’... de ‘Los Cuervos bien criados?’” (ON, 91). Es decir que casi siempre surge algún desplazamiento de estos marcos

en Monterroso: “Pero al encontrarse ese mundo y marco desplazados en las fábulas de Monterroso éstos encajarían, para su recepción, en la noción de marcos intertextuales que Umberto Eco cree ser *topoi* literarios y esquemas narrativos” (Corral 1985: 138). Es importante esta conexión establecida por Corral, que interpreto de esta manera: debido a los desplazamientos a varios niveles, específicamente a nivel espacial, el lector está obligado a buscar una salida por el camino de la intertextualidad. Cuando la ubicación de los textos de Monterroso se vuelve problemática, hay que acudir a Borges, Kafka, y Cervantes, por ejemplo, para encontrar respuestas. En el caso del espacio mexicano me dirijo, pues, a Reyes, Rulfo, Arreola, Bonifaz Nuño y muchos otros autores. Ellos serán el objeto de estudio en el siguiente capítulo.

4.3 MONTERROSO Y LOS AUTORES MEXICANOS

No es mi objetivo estudiar aquí una eventual influencia de la literatura mexicana en Monterroso, que de hecho no es muy pronunciada. Además, si existe tal influencia, no es fácil de comprobar. El tema de las influencias en Monterroso (al igual que en otros autores) es algo complicado, como se deduce de sus entrevistas (VC 86) o de un ensayo como “Influencias” (LV 43-47), textos que ya analicé en el capítulo sobre la intertextualidad. Veamos aquí muy brevemente la problemática en el caso de los autores mexicanos. En los textos críticos aparece de vez en cuando una comparación con Julio Torri, por el estilo humorístico y la brevedad de los cuentos (Koch 1981: 124), o se sitúa a menudo en la misma tradición del microrrelato (o como quiera llamarse) en la que Julio Torri ocupa un lugar central (Zavala s.f.: 2). En las cuatro ocasiones en que Monterroso habla de Torri, expresa o bien su admiración (“Julio Torri era un lujo mexicano que muy pocos gozaron o siguen sin gozar” (VC 40)), o se refiere a él en la discusión sobre la dificultad de definir textos breves que participan de varios géneros a la vez (LYV 107). Por estos comentarios se percibe cierta afinidad

entre ambos escritores, pero no necesariamente una influencia directa. También se ha situado a Monterroso en la tradición de Reyes “por la extrema lucidez de quien hace cuentos, que reflexiona a la vez sobre la escritura” (Fernández en Corral 1997: 99) y se le ha comparado a veces con Rulfo (O’Donnell 2002: 2), también por la brevedad. A Fernández le parece que Monterroso ha seguido “la literatura mexicana que se llamó de la escritura”,¹⁴⁶ que culmina en Salvador Elizondo (Fernández en Corral 1997: 99), y a Villoro le gusta comparar a Monterroso con Ibargüengoitia (Van Hecke 2003b: 5). Tal vez se han hecho más suposiciones sobre la influencia de otros autores mexicanos, pero no recuerdo haberlas leído. Lo que hay indudablemente, por parte de Monterroso, es un claro deseo de aprender de los autores, en particular de los mexicanos:

Cuando vine a México trataba de aprender de los mayores: Bernardo de Balbuena,¹⁴⁷ Juan Ruiz de Alarcón, los poetas de esta *Antología [Poesía modernista. Una antología general, de J.E. Pacheco]*, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes; pero en unos cuantos años comencé a aprender también de los más jóvenes, quienes vivían con más intensidad su propio presente (“Cyril Connolly”, *LE* 145).

¹⁴⁶ Fernández define esta corriente como “esta especie de literatura en la literatura lo que (*sic*) importa es la reflexión sobre la escritura más que la necesidad de contar” (Fernández en Corral 1997: 99).

¹⁴⁷ Llama mucho la atención el hecho de que Monterroso mencione aquí a Bernardo de Balbuena (y es además la única referencia en toda su obra). Aunque Balbuena (1568-1627) nació en España, Menéndez y Pelayo lo considera como “el primer poeta genuinamente americano” (citado en Cella 1998: 26). Mencioné a Balbuena en el capítulo anterior, en el estudio de Hölz (1992) que me permitió comparar la visión de México en Monterroso con la de otros autores. *Grandeza mexicana* (1609) es considerada como una obra barroca, en la que Balbuena describe minuciosamente la ciudad de México. Es interesante que Monterroso empezara su aprendizaje de los autores mexicanos con Balbuena, cuando sabemos que no hay nada más alejado que estos dos autores, por la distancia en el tiempo y por consiguiente también por su visión de un México muy distinto en cada época.

Después de esta primera etapa de aprendizaje, el autor entra en la fase de un constante movimiento de acercarse y alejarse de sus modelos. Esta ambigüedad se nota claramente en el caso de Rulfo. En una ocasión, Monterroso parece negar su influencia, o por lo menos no le parecen válidas las comparaciones: “Los problemas que trataba Rulfo son tan opuestos a los míos que no cabe la comparación. Sin embargo, nos veíamos todos los días, intercambiábamos ideas y cada uno hacía lo que buenamente podía” (citado en Corral 1997: 100). En cambio, en *La letra e* explica que intentó recibir su influencia, incluso que deseaba “imitarlo”:

No creo que en cuanto a mí pueda hablarse de influencia de libro a libro.¹⁴⁸ 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”, *LE* 140-141).

En la última frase, Monterroso le da vuelta al asunto. Es evidente que, en el fondo, no quiere ni puede imitar a Rulfo. Lo que sí hace Monterroso en esta respuesta es proponer un desplazamiento de “influencia” a “coincidencia”. Si, por un lado, es difícil hablar de influencias, por otro lado, no hay duda de que Monterroso tenía una gran conciencia de estar rodeado de autores extraordinarios en México, una sensación que lo ha marcado profundamente y que repite a menudo en sus ensayos. El objetivo de este capítulo consiste entonces en tratar de entender la visión monterrosiana de la literatura mexicana. Me dedico una vez

¹⁴⁸ Esta frase implica que no haya una intertextualidad específica entre Rulfo y Monterroso.

más al Monterroso crítico y lector. Tal como lo observé respecto a la literatura guatemalteca, el tono con el que Monterroso habla de los autores mexicanos se caracteriza siempre por la admiración, el respeto, e incluso el asombro.

Seleccioné a diez autores mexicanos cuya frecuencia es mayor. Un aspecto que tengo que señalar desde el inicio es que gran parte de las referencias tratan de encuentros personales. Salvo en el caso de Ramón López Velarde, ya fallecido en 1921, Monterroso conoció personalmente a cada uno de los autores aquí estudiados. Siempre insiste en estos contactos, que parecen ser muy importantes para él, tanto a nivel profesional, siendo escritor, como a nivel personal, por la amistad. Sin embargo, de una manera muy original, estos encuentros en la vida real casi siempre suelen conllevar también alguna referencia directa o indirecta a los textos literarios.

La información que junto por autor está muy dispersa en toda la obra de Monterroso, en textos de temas y estilos muy diversos. Hay algunas excepciones. Se trata de cuatro textos fundamentales que se dedican exclusivamente a un autor o a la literatura mexicana en general: un fragmento sobre Juan Rulfo en *La letra e*, titulado “Rulfo” (LE 139-142), otro sobre Rubén Bonifaz Nuño, titulado “La naturaleza de Rubén”, el ensayo “Los fantasmas de Rulfo” (LV 89-91), y otro ensayo titulado “La literatura fantástica en México” (LYV 67-87). A estos cuatro textos prestaré especial atención en los diferentes capítulos, en particular los dedicados a Rulfo y Bonifaz Nuño. Me propongo entonces juntar y ordenar esta información dispersa, y destilar de estos fragmentos lo esencial. Intentaré descubrir y recrear la imagen global que puede haber tenido Monterroso de cada uno de estos autores. Así se han ido formando estas diez viñetas o retratos literarios.

4.3.1 Ramón López Velarde (1888-1921)

Un gran poeta: así es como aparece López Velarde en los textos de Monterroso. En el ensayo sobre Quiroga, se incluye a López Velarde,

como el único mexicano, en una lista de autores coetáneos de Quiroga, que con él compartieron “uno de los períodos más ricos de la literatura hispanoamericana” (*PM* 11). Una primera característica que destaca es la originalidad de López Velarde. Cuando le preguntan a Monterroso si hay originalidad posible, contesta que la aportación de los escritores consiste “—En mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes” (*VC* 70), y añade entonces a López Velarde a una serie de autores “originales”: “Darío, Vallejo y López Velarde eran diferentes entre sí, pero no creo que porque lo hayan buscado sino porque *eran* diferentes, es decir, originales. Buscar la originalidad debería consistir en ser uno mismo” (*ibid.*). Muy ligada a este tema de la originalidad, me parece la discusión sobre el supuesto “estilo inimitable” (*PM* 111). En el ensayo sobre Borges, “In illo tempore”, Monterroso dice: “Cada vez que un escritor logra crear un estilo, se dice de éste que es inimitable. El inimitable estilo de Fulano de Tal. Lo que no es cierto” (*ibid.*). Borges, por ejemplo, ha sido muy imitado, según Monterroso:

Lo que no tiene nada de raro, ni siquiera de malo. Este fenómeno se da siempre que alguien consigue reunir novedosamente las palabras, como en el caso de Lugones en la Argentina y de López Velarde en México. Nos sentimos incapaces de no tratar de hacer lo mismo, atraídos por su insospechable brillo (*ibid.*).

Este “insospechable brillo” de López Velarde se debe probablemente a la buena prosodia de sus poemas: “al dejar de leer buenos sonetos o buenas décimas muchos dentro de este oficio han olvidado que los idiomas tienen una prosodia, y que sin el sentido de esa prosodia no se va a ninguna parte ni en prosa ni en verso”, y como ejemplos, se refiere una vez más a Darío, Lugones y López Velarde (*VC* 60).

La poesía de López Velarde aparece aún en otro contexto interesante, el de la poesía popular. En “Lo folclórico-oculto”, Monterroso comenta un artículo de Gabriel Zaid en *Vuelta* sobre una recolección de juegos infantiles. Zaid se refiere entonces a esta poesía popular como “versos de una rara perfección” (citado en *LE* 236), y “cita a López Velarde a propósito de la introducción de una máquina *de* Singer en

un endecasílabo” (LE 236). El verso viene del poema “Vacaciones”, de *El son del corazón*:

De tu pueblo a tu hacienda te llevabas
la cabellera en libertad y el pecho
guardado por cien místicas aldabas.

Metías en el coche los canarios,
la máquina de Singer, la maceta,
la canasta del pan ... Y en el otoño
te ibas rezando leguas de rosarios

(López Velarde 1971: 201).

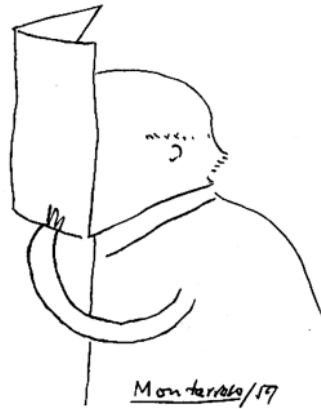
Todo esto le sirve de introducción a un poema de Eduardo Torres, “Canción”, con el inicio “ACE lavando/tú descansando”, del que Monterroso estima que forma parte de “un corpus folclórico-culto, o, en este caso, folclórico-oculto” (LE 237-238).

En un fragmento de *La letra e*, “Proximidades”, Monterroso reflexiona sobre la recepción de un primer libro. En el capítulo sobre Rulfo hablaré en detalle sobre el tema, ya que Rulfo es el personaje principal en este fragmento, pero está también el caso de López Velarde. Monterroso compara una reseña de 1916, año en que salió el primer libro del poeta, *La sangre devota*, con una crítica de 1966. En la primera, la valoración positiva del libro es ambigua: “Nuestros parabienes al autor de *Sangre devota*, obra en que se han ocupado los críticos de varias publicaciones periódicas, suceso que nos ha sorprendido muy gratamente. *Esto nos quita el placer de dedicar mayor espacio al libro de López Velarde*” (citado en LE 258; las cursivas son de Monterroso). En cambio, la crítica de 1966 es puro elogio: “su poesía es irrepetible: no podemos volver a ella porque es nuestro único punto de partida” (citado en LE 259). Monterroso concluye diciendo: “Para los grandes poetas siempre es mejor tener cuarenta y cinco años de muerto que veinticinco años de vida y amigos de la misma edad” (LE 259). Se ve que el reconocimiento es un tema muy sensible en Monterroso.

Finalmente, por una feliz coincidencia, Monterroso y López Velarde terminan juntos en una serie de autores hispanoamericanos que tuvieron la suerte de que se publicaran traducciones al latín de sus obras. En *La letra e*, Monterroso menciona de paso que Tarsicio Herrera Zapién, el traductor de sus fábulas de *La Oveja negra* al latín, también tradujo “al latín, igualmente en verso, a Sor Juana Inés de la Cruz, a Neruda, a López Velarde” (“En latín”, *LE* 31). Estar en esta compañía de tan alto prestigio, por medio de un traductor, no puede ser sino un gran honor para Monterroso.

4.3.2 Alfonso Reyes (1889-1959)

Por lo que podemos deducir de los textos, Monterroso conoció a Reyes y probablemente lo ha visto en algunas ocasiones, pero no ha tenido ningún trato personal con él. En *La letra e*, lo formula vagamente así, hablando de la Capilla Alfonsina: “En México muchos damos por supuesto que este nombre de Capilla Alfonsina se entiende fácilmente porque conocemos su historia, *tratamos aunque fuera de lejos a Alfonso Reyes*” (*LE* 23; el subrayado es mío). En la entrevista con Ruffinelli, confiesa su miedo de hablar con la gran autoridad: “Nunca me atreví a ver personalmente a don Alfonso por el temor de que de pronto me preguntara: ‘Oiga, Fulano, ¿se acuerda de tal verso de Tirso de Molina?’, y yo naturalmente no lo supiera” (*VC* 19). Sin embargo, de alguna forma deben de haber tenido un contacto, porque en “Mi primer libro”, Monterroso aclara que fue “becario del Colegio de México gracias a la generosidad de Alfonso Reyes” (*LYV* 34). Además, según Bach, Monterroso “ha gozado [...] de la amistad y la admiración de numerosos celebrados escritores como Juan Rulfo, Alfonso Reyes, Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez” (Bach 2002: 40). Si de los otros autores son bien conocidas la amistad y la admiración que tenían por Monterroso, la inclusión de Reyes en esta lista es más sorprendente, porque poco se sabe de su relación. La imagen que tenemos de Reyes en *Esa fauna* (*EF* 17) refleja esta relación ambigua:



Por un lado, lo representa muy escondido en un libro: se lo imagina siempre leyendo. Por otro lado, el libro, muy contradictoriamente, forma una especie de barrera que impide ver la cara de la persona. Allí donde en todos los otros casos de escritores mexicanos, el libro es precisamente lo que les hace comunicar entre ellos, el libro leído por Reyes es algo que bloquea, como el Tirso de Molina, por ejemplo, al que Monterroso no domina perfectamente. Monterroso no puede representar la cara de Reyes, porque no lo conoce bien y tiene miedo de conocerlo. Además, resulta difícil conocer a alguien que siempre está metido en su biblioteca. Si no hay testimonios publicados de que lo conoció en persona, no hay duda de que Monterroso conoció muy bien la obra de Reyes, aunque fuera tan sólo por el hecho de que trabajó “en la edición de las *Obras completas* de Alfonso Reyes corrigiendo las pruebas de galera” (VC 19). Como ya señalé en la introducción, considera a Reyes como uno de los “mayores” de quien quería aprender (“Cyril Connolly”, LE 145).

Monterroso no esconde su admiración por los ensayos de Reyes: “entre los de Salvador Novo y Alfonso Reyes hay obras maestras” (VC 59). Al comparar a Reyes con Borges, se ve enseguida el sumo lugar donde lo sitúa en la literatura: “Ambos son, sin duda, los escritores más rigurosa, más amorosamente entregados al lúcido desentrañamiento

de problemas literarios, a la creación de estos problemas, al estudio de la literatura, a ser ellos mismos materia de este estudio” (“In illo tempore”, *PM* 106). Borges y Reyes se unen aún en otro contexto muy atractivo en Monterroso: el de la mezcla de personajes reales y ficticios en los relatos. Borges incluyó a Alfonso Reyes en sus relatos, lo que, según Monterroso, contribuyó a lograr un “efecto de autenticidad” (“Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, *MP* 69).

Reyes no sólo aparece en los ensayos sobre Borges, su nombre surge también en ensayos sobre Miguel Ángel Asturias. En “Novelas sobre dictadores 1”, Monterroso habla de las tremendas dificultades que tuvo Asturias en publicar *El señor Presidente*. En los años cuarenta en una “buena” editorial mexicana, “muy conocida”,¹⁴⁹ “Daniel Cosío Villegas la había rechazado categóricamente, con recomendación de Alfonso Reyes y todo” (*PM* 46). Reyes es aquí el paradigma del hombre erudito que tiene buenas relaciones con las editoriales. En el otro ensayo, “Entre la niebla y el aire impuro”, Monterroso profundiza el concepto de la jitanjáfora: “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” (*PM* 72).¹⁵⁰

Cabe señalar también la importancia de la Capilla Alfonsina. En “Las niñas de Lewis Carroll”, Monterroso aclara que el mismo Reyes “la llamaba gustoso en esta forma” y se pregunta: “en broma o en serio, esto será siempre un enigma para mí” (*LE* 23). Se refiere también a Borges a quien no le sonaba eso y que se reía de aquel nombre raro para una biblioteca. Durante un tiempo, Monterroso impartió en ella un taller de

¹⁴⁹ No puede ser sino el FCE, editorial de la que Cosío Villegas era director en aquella época.

¹⁵⁰ La jitanjáfora es un término usado por Alfonso Reyes en su libro *La experiencia literaria*, en su ensayo “Las jitanjáforas” (Reyes 1994: 178-218). El primer creador de la jitanjáfora es supuestamente el poeta cubano M. Brull, aunque ya existía antes en la poesía popular. A Asturias apenas lo menciona brevemente entre los muchos otros ejemplos (*ibid.* 187).

cuento y esta curiosa circunstancia le llevó a Villoro a comparar a ambos escritores tan distintos entre ellos (Van Hecke 2002: s.p.).

La gran erudición de Reyes vuelve a aparecer en un fragmento de *La letra e*, sobre una sesión especial de la Academia Mexicana de la Lengua, en la que Tarsicio Herrera Zapién, investigador de filología clásica, hace su discurso de entrada. Monterroso comenta: “Discurso lleno de sabiduría literaria de Herrera Zapién: ‘Lengua y poetas romanos en Alfonso Reyes’, en el que rastrea las opiniones de Alfonso Reyes sobre Horacio, más bien contrarias en favor de Virgilio (¿qué diría Pound?,¹⁵¹ me pregunto; a Herrera tampoco le parece bien, hasta donde yo entendí)” (“Rosa, rosae”, *LE* 79). Favorecer a Virgilio, por más importante que sea, en contra de Horacio, es algo que también para Monterroso es un tema sensible, porque Horacio es crucial para Monterroso, en particular por sus sátiras. Otro texto donde vemos a Alfonso Reyes como maestro de la erudición es en el texto titulado precisamente “Los juegos eruditos”, sobre la estrofa número XI del *Polifemo* de Góngora, que Reyes llamó “la estrofa reacia”:

Erizo es el zurrón de la castaña;
Y entre el membrillo o verde o datilado,
De la manzana hipócrita, que engaña
A lo pálido no: a lo arrebolado;
Y de la encina, honor de la montaña
Que pabellón al siglo fue dorado,
El tributo, alimento, aunque grosero,
De el mejor mundo, de el candor primero

(citado en *PM* 61).

¹⁵¹ La lista de autores latinos importantes para Ezra Pound incluye a Catulo, Ovidio, Propertio y Horacio. Parece que Pound no estaba a favor de Virgilio (Pound 1973). El comentario “¿qué diría Pound?” es una manera de decir en el fondo “¿qué diría Monterroso?”. En esta complejidad intertextual que va de Horacio y Virgilio a Reyes y Zapién, Monterroso saca a colación aún a otro erudito de la literatura clásica, Ezra Pound.

Aquel Monterroso, que como joven tenía miedo de ver personalmente a Reyes, no retrocede ahora ante una polémica erudita sobre Góngora. Monterroso escribe: “Reyes asegura que el poema estaba terminado a mediados de 1613. Góngora tenía entonces cincuenta y dos años y —dice Reyes, como quien desea dejar claro que el poeta no estaba loco— ‘era dueño de todos sus recursos poéticos’” (*ibid.*). Retoma la larga lista de intérpretes modernos a los que se refiere Reyes en *El Polifemo sin lágrimas*, una lista a la que Monterroso añade el nombre de Bonifaz Nuño. Luego, se pone a analizar en detalle el poema para llegar a una interpretación personal de la estrofa, que, a final de cuentas, para Monterroso ya no parece ser tan “reacia”. Según Monterroso “tributo” significa “carga” y así, según él, se entiende perfectamente la estrofa (*PM* 66).

El último texto en el que Monterroso dialoga con Reyes, es “La literatura fantástica en México”, en particular con el libro *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, de 1944. Monterroso se asombra ante el hecho de que “Alfonso Reyes no [mencione] ni una sola vez, en forma concreta y definida, el concepto de ‘literatura fantástica’, ni como una parcela de la literatura, ni como corriente estética establecida [...]” (*LYV* 72-73). A continuación Monterroso cita varios párrafos de Reyes sobre Bioy Casares, Borges y otros, y concluye: “Los cuentos de Borges, pues, tienen para Alfonso Reyes ‘un valor de verdaderas investigaciones’ y son algo más que ‘humorismo’; y las obras de Carroll son libros ‘para los niños’” (*LYV* 74), y aquí dice Monterroso algo bastante insólito:

[...] lo que es digno de señalarse es que, en 1944, una de las máximas autoridades literarias de nuestra lengua rodeó todas las posibilidades de una definición, y en ningún momento se refirió a lo que en otras latitudes se había establecido ya como “literatura fantástica”. Y precisamente Borges, Bioy Casares y Ocampo habían titulado su *Antología*, en 1940 y con toda claridad, como de literatura fantástica (*ibid.*).

Muy sutilmente vemos aquí que Monterroso, sin querer criticar abiertamente, está diciendo de una manera muy elegante que aquella gran

autoridad de la que tanto miedo tenía antes, no vio lo que era tan evidente en su época: la existencia de la llamada “literatura fantástica”. Y sin embargo, el mismo Reyes escribió el cuento “La cena”, que Monterroso llama un “precursor cuento fantástico” (*ibid.*).

Reyes no sólo aparece en contextos serios. En la reunión de amigos que se divierten creando palíndromas, Reyes termina siendo objeto de un palíndromo “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’” (“Onís es asesino”, *MP* 88). Otro texto humorístico en el que Reyes es mencionado es “Estatura y poesía” (*MP* 141-145), un texto muy conocido en el que Monterroso se burla de su propia estatura baja, y que retomó en *Pájaros de Hispanoamérica*, bajo “Monterroso, ornitólogo” (*PH* 211-213), siendo entonces el texto que escogió como el más representativo de su propia persona. Dice: “Cuando en la calle o en una reunión encuentro a alguien menor de un metro sesenta, recuerdo a Torres, a Pope o a Alfonso Reyes, y presiento o casi estoy seguro de que me he topado con un poeta” (*MP* 143). La inclusión del ficticio Torres es ya tan común en Monterroso que ya no sorprende, ni siquiera en un ensayo como éste. Además, como alter ego de Monterroso me parece lógico que sea bajo también. A Pope, lo vuelve a mencionar aún dos veces en el texto, ya que es como el poeta más famoso por su baja estatura. Reyes, también de estatura baja, era muy admirado por Monterroso, y en este sentido lo consideraba “grande”. Monterroso habla también de Leopardi, todos “grandes” poetas con los que parece compararse, y en algunos casos incluso identificarse.

4.3.3 Fernando Benítez (1912-2000)

Los cinco fragmentos sobre Benítez, antropólogo y escritor prolífico, son muy breves. Así, por ejemplo, en “Encuentros y desencuentros” Monterroso recuerda una “lectura reciente en labios de Fernando Benítez de un poema [...] de José Emilio Pacheco” (*LE* 74). En “Los

polacos” aparece en una lista de autores mexicanos traducidos al polaco por María Sten, traductora y profesora de la UNAM (LE 223). La información aquí queda muy reducida. En cambio, lo que sí nos aporta algo más son las referencias a Benítez como director del suplemento cultural del periódico *El Nacional*, donde trabajaba también Luis Cardoza y Aragón (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón”, LV62) y como director del suplemento dominical de *Novedades*. Monterroso cuenta que ahí hizo publicar la foto de José Durand, de 1.90 m., al lado de sí mismo, de 1.60 m., con una leyenda que decía: “Augusto Monterroso retratado al lado de un hombre de estatura normal”. Continúa Monterroso:

“¿Cómo puede hacerte eso Benítez?”, me preguntaban mis amigos, incapaces de creer que yo lo había fraguado. Desde entonces, y gracias a otras autodenigraciones parecidas, la mayoría de los críticos, cuando se ocupan de un libro mío, comienzan por señalar que soy un escritor bajito, lo cual, una vez aclarado, les permite elogiar mi libro, mi estilo, y hasta mis ideas, sin peligro de que la gente los tome en serio (“Manatés en México”, LE 215-216).

En “El humor de Tolstói”, Benítez le aconseja a Monterroso que lea *La guerra y la paz* de Tolstói en francés, al no encontrar una buena edición en español. A lo que Monterroso añade: “Y yo lo haría con gusto, si la simple perspectiva de leerlo en castellano no fuera ya de por sí lo suficientemente temeraria”¹⁵² (LV 49). Lo importante de este fragmento me parece el hecho de que Monterroso llame a Benítez su amigo. Benítez era un personaje muy apreciado en el mundo cultural de México, aunque no por todos, como lo reveló Carlo Coccioli, escritor italiano incomprendido y no reconocido en México. El periodista Romero refleja la versión de Coccioli, probablemente inspirada por rencor:

¹⁵² Se puede percibir cierta ironía en esta observación, ya que Tolstói es precisamente uno de los predilectos de Monterroso.

La clave de su marginación fue que a los pocos años de su llegada a México, en 1966, se peleó con “*la mafia de intelectuales*” que a su juicio dominaba el arte nacional, encabezada por el escritor y animador cultural Fernando Benítez y a la que pertenecía una constelación de figuras, entre ellas el premio nobel Octavio Paz pero sobre todo Carlos Fuentes (Romero 2003: 1; el subrayado es mío).

Al leerlo, sorprende cómo un autor tan tímido como Monterroso, que también estuvo al margen de muchos movimientos como Coccioni, lograra tener como amigos a las figuras más grandes de la literatura mexicana, y que pudiera incorporarse, más bien “infiltrarse” en la “mafia” intelectual de México.¹⁵³ Esta observación se comprobará a lo largo de este capítulo, en su relación con otros autores, que quizá puedan ser llamados “mafiosos” por otros, aunque nunca por Monterroso.

La amistad con Benítez se ve explícitamente comprobada en una “Carta” que Monterroso publicó en *La Jornada* con ocasión del 90 cumpleaños del autor:

Carta a Fernando:

Este domingo 16 de enero del 2000 cumples 90 años, que tus verdaderos amigos hemos sospechado siempre que son 95. Pero ya sea que te falten diez o cinco para cumplir los cien, sabemos con seguridad que los dedicarás, como lo has hecho toda tu vida, a engrandecer la cultura mexicana, que te dedica, como te lo dedicamos todos tus discípulos, un permanente homenaje de afecto, agradecimiento, y admiración.

Augusto Monterroso (Monterroso 2000a).

¹⁵³ El concepto de “mafiosos” ha sido aplicado particularmente a los autores latinoamericanos del *boom* de los sesenta y setenta. Para más información véase Vanden Berghe (2000: 45-63).

El tipo de texto, el homenaje, implica que haya elogio, pero Monterroso mezcla alegremente la admiración con una ligera burla por la confusión de edades. Monterroso se considera claramente “discípulo” de Benítez, término que no usa frecuentemente. Es posible que lo haya tenido como profesor en la Facultad. Además, como dice en la última frase, es un maestro por quien siente afecto, a quien agradece y a quien admira.

Una coincidencia curiosa es el hecho de que ambos parecen haberse inspirado en el mismo libro de Julio Verne, *Viaje al centro de la tierra*, para elaborar los títulos de sus obras. Benítez publicó en 1975 *Viaje al centro de México*, una crónica del México contemporáneo y un clásico ya en los estudios sobre México, y en 1981 Monterroso publica *Viaje al centro de la fábula*. Al mismo tiempo estos dos títulos son muy representativos de los campos de interés de cada uno de ellos: Benítez y México, el mundo real e histórico; Monterroso y la fábula, el mundo imaginario.

4.3.4 Juan Rulfo (1917-1986)¹⁵⁴

La gran importancia de Rulfo para Monterroso se deduce ya desde el diseño de la cubierta de uno de sus libros, *La vaca*, en la edición de Alfaguara. Vemos un tren en movimiento, y en el camino, Cervantes, Tolstói, Kafka, Borges, Cardoza y Aragón, y Rulfo. Es como si el tren de la vida dejara las obras de estos grandes autores, todos muy admirados por Monterroso. No puede ser lo bastante enfatizado el lugar único y excepcional que ocupa Rulfo en la literatura mexicana

¹⁵⁴ Rulfo siempre decía que nació en 1918. Por consiguiente, es también la fecha que aparece en documentos biográficos y diccionarios de autores (p.ej. Cella 1998: 251). También Monterroso adopta la fecha de 1918 (LYV 81). Sin embargo, sabemos hoy que Rulfo mintió sobre su fecha de nacimiento, que en realidad es 1917, y también sobre su lugar de nacimiento. Se quitó un año por razones hasta ahora no muy claras. Reina Roffé dedica un capítulo entero al tema, “El nacimiento controvertido”, en su biografía sobre Rulfo (Roffé 2003: 20-37).

e incluso universal. Monterroso también lo sabe, empezando por el simple hecho de los tirajes descomunales. Cuando René Avilés Fabila le pregunta: “¿Por qué en México los tirajes son tan raquíuticos? Aquí un *best seller* es apenas de seis o siete mil ejemplares [...]”, Monterroso discrepa de él, dando como ejemplo a Rulfo: “Ya no son tan raquíuticos. He visto ediciones de Juan Rulfo de cien mil ejemplares que suceden a otras de cien mil ejemplares” (VC 51-52). Pero también por el valor literario, Rulfo “es un caso único”, y Monterroso lo compara con otros grandes: “Se puede detectar una escuela o una corriente kafkiana o borgiana; pero no la rulfiana, porque no tiene imitadores buenos [...] ¿Cómo imitar algo tan sutil y evasivo sin caer en la burda repetición del lenguaje o las situaciones que presentan *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*?” (LE 141). Esta idea de que Rulfo sería inimitable contradice hasta cierto punto lo dicho anteriormente por Monterroso respecto a López Velarde, en un fragmento donde se refiere también a Borges. Allí, Monterroso dijo que todos los grandes autores originales han sido muy imitados. Parece que en el caso de Rulfo, Monterroso quiere hacer una excepción, y separarlo una vez más de los otros autores, al darle un lugar único en la literatura.

Rulfo era muy amigo de Monterroso, y en varias ocasiones Monterroso comenta esta circunstancia particular de ser muy familiar con un escritor famoso y de tener la inmensa suerte de ser su amigo. En “Premio Juan Rulfo”, expresa su gran emoción al recibir “este Premio [otorgado en 1996], que lleva el nombre y sobre todo el sello personal de ese genial escritor surgido de la entraña más profunda de México, de aquel hombre silencioso por sabio y naturalmente hosco por indignación, de cuya amistad gocé desde mis primeros años en este país hasta el día de su muerte” (LV 130). Si la primera característica, “silencioso por sabio”, es muy conocida en Rulfo, la segunda, en cambio, “hosco por indignación”, es algo más sorprendente, aunque sin duda igualmente cierta. En una entrevista con Castro, Monterroso retoma la imagen de su amigo como “un hombre sombrío, silencioso” (citado en Castro 1998: 4).

En “Proximidades”, fechada en 1985, después de una conversación con Juan, reflexiona sobre esta amistad con Rulfo desde una perspectiva

algo extraña: “todos esos, íntimos y amigos cercanos, corren siempre el riesgo de equivocarse sobre el verdadero valor de lo que hace su prójimo más próximo: ese desconocido” (*LE* 256).¹⁵⁵ Y continúa: “Esa cercanía, esos nombres de confianza, esos apodos [como “Don Panchito” para el escritor mexicano Francisco Monterde] y alias capaces de acabar con la verdadera personalidad del así apelado” (*LE* 256-257). Es como si Monterroso tuviera miedo de que él y otros amigos no sepan apreciar completamente la altura de Juan Rulfo en el mundo literario, de que se equivoquen en él, porque sólo son capaces de verlo como este amigo muy cercano. Y no sorprende que para aclarar su punto, Monterroso se apoye en un cuento de Chéjov y lo haga en un comentario entre paréntesis entre las dos frases arriba citadas: “(En la Antología de los cuentos más tristes del mundo que B. y yo preparamos, se encuentra el de Chéjov titulado ‘Una mujer insustancial’, basado en este mismo tema: la mujer del joven médico Dímov se entera de la importancia del trabajo de su esposo únicamente el día de la muerte de éste.)” (*LE* 256). Monterroso alude aquí a esta inmensa tristeza, no sólo por darse cuenta de haber perdido a alguien realmente grande, sino sobre todo, por cierto sentimiento de culpa de no haber visto antes el verdadero valor del fallecido (añado aquí que Rulfo murió en 1986, apenas un año después de estos apuntes de Monterroso en su diario). Sin embargo, el asunto no termina aquí. Después de hablar brevemente de otro amigo que llegó a ser presidente de su país, y que les prohibió a sus amigos que lo siguieran llamando con “el cariñoso diminutivo” (*LE* 257) con el que se dirigían a él (ambos dejaron de ser amigos), Monterroso lleva el tema aún a otro nivel. Incluye entonces una reflexión sobre el escritor francés, Charles du Bos, gran intelectual según Monterroso, que vivió de 1882 a 1939. Todos lo llamaron cariñosamente “Charlie”, algo que el mismo Charles du Bos

¹⁵⁵ La temática parece preocuparle bastante a Monterroso. En “Exposición al ambiente”, dice (y reproduzco el texto completo): “No te muestres mucho ni permitas demasiadas familiaridades: de tanto conocerte la gente termina por no saber quién eres” (*LE* 129).

“permitió mansamente” (*LE* 258). El resultado trágico de todo esto es que “el pobre Charlie” está hoy “completamente olvidado” (*ibid.*), todos sus libros están agotados y no se imprimen más.¹⁵⁶ Ahora, quizá me lo imagino, pero no puedo evitar la impresión de que todas estas digresiones, pasando por Rulfo, Chéjov, el amigo presidente y Charles du Bos, terminan finalmente en Monterroso. A final de cuentas Monterroso apunta estas reflexiones en un diario, un género que por definición gira alrededor de la propia vida. Monterroso también tenía un apodo, Tito, y, a diferencia de los cuatro casos comentados, no sólo sus amigos lo llamaban Tito, sino que gran parte de los críticos literarios así lo llamaban, y así sigue apareciendo en muchos textos críticos, incluso en actos oficiales: “Homenaje a Tito Monterroso, en el Casa de las Américas” (Anónimo 1997: 1). También se han hecho juegos de palabras con su apodo, como se ve en los siguientes títulos de artículos: “Tito, Tito, Capotito”¹⁵⁷ (Trejo Fuentes 1993), “La importancia de llamarse Tito” (Barrios Carrillo 2001). El palindroma, creado por Samperio a modo de homenaje, “¿Yo seré *Tito*, o títere soy?” (Samperio 2000: 1), también muestra el impacto de su nombre de cariño. Muy pocos autores han tenido un apodo tan difundido, y hasta existen anécdotas sobre él, tal como lo relata Juan Cruz. A la pregunta, “Tito, ¿y desde cuándo te llaman Tito?”, Monterroso contesta: “Fueron mis padres: les daba apuro llamarme Monterroso” (citado en Cruz 2000: 1). ¿Será cierto entonces que, muy en el fondo, todas estas reflexiones de “Proximidades” giren alrededor de la propia angustia de no ser

¹⁵⁶ Tal vez en los años ochenta, época en que Monterroso escribe, no se conseguían fácilmente las obras de Charles Du Bos. Hoy en día, en cambio, se consiguen muy fácilmente varias de sus obras y, basándome en toda la información que junté (ediciones sobre el autor, homenajes etc.), tengo la impresión de que no es un autor olvidado en absoluto. Aparece además en *Le nouveau dictionnaire des auteurs, I (A-F)*, de Laffont y Bompiani (1994: 941-942), pero es mejor dejar a Monterroso en la ilusión de que “el pobre Charlie” está olvidado, para que tenga sentido su argumentación en “Proximidades”.

¹⁵⁷ Alusión al dicho popular “Tito, tito capotito, sube al cielo y pega un grito”. Es al mismo tiempo una adivinanza cuya respuesta es “un cohete”.

comprendido como escritor por su entorno, y peor aún, de que su obra literaria esté condenada al olvido después de la muerte? ¿Y todo esto, sólo por el uso de un apodo, un nombre de cariño? No excluyo esta hipótesis. De todos modos, sabemos ahora que esta angustia no es justificada, ya que las obras de Monterroso se siguen editando y no hay duda de que seguirá siendo así en el futuro.

En otros textos, Monterroso habla sobre su amistad con Rulfo desde otro enfoque. Hay veces que, cuando surge el nombre de Rulfo, se percibe claramente un tono de asombro hasta de incredulidad de conocer a alguien tan famoso, a un “clásico” de la literatura. Casi lo escuchamos decir: “¿Cómo es posible que yo conozca a un escritor tan extraordinario?”. Este asombro se mezcla siempre con cierto orgullo, que no hay que interpretar como presunción. Más bien lo siente como un honor conocer a Rulfo o haberlo conocido. En un comentario de *Biblioteca personal* de Borges, escribe:

Me llaman la atención grata y especialmente sus juicios sobre las obras de Julio Cortázar y Juan Rulfo, estos clásicos nuestros que uno ve y saluda —o hasta hace poco saludaba y veía— con la misma familiaridad con que alguien, en su tiempo y en otros lugares, intercambiaba bromas en la calle con Chesterton, Wells o Bernard Shaw (“Encuestas”, *LV77*).

Me parece muy típico de Monterroso que establezca una vez más un paralelo entre una situación en la que él está implicado personalmente y un episodio de la historia literaria universal, en este caso la literatura inglesa de los siglos XIX y XX. La referencia a Chesterton, Wells y Shaw se explica además porque son autores estudiados por Borges, en *Otras inquisiciones* (Borges 1985: 86, 90, 157).¹⁵⁸ Rulfo y Cortázar, amigos

¹⁵⁸ Curiosamente estos tres autores ingleses no aparecen en *Biblioteca personal* (Borges 1996), lo que hubiera sido más lógico en este contexto.

íntimos de Monterroso, comparten el mismo espacio literario con los grandes autores de la literatura universal.

Relacionado con todo esto, aparece el orgullo de explicar a otros el carácter humano de Juan Rulfo:

¿Cómo es Juan Rulfo?, me preguntan a veces esos lectores suyos lejanos, y yo trato de describirlo como el ser humano natural 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 calmarlos, ya que no de convencerlos (“Rulfo”, *LE* 140).

Se ve claramente que para los lectores, y sospecho que también para Monterroso, Rulfo no es un “ser humano natural”, sino sobrenatural, y nadie, ni el propio Monterroso quizá, puede ser convencido del carácter humano de Rulfo, porque siempre será sobrehumano, es decir, que excede a lo humano: lo escrito por Rulfo es el resultado de un esfuerzo superior. El que Monterroso aparezca aquí como el que tiene que “calmar” a todos los lectores de Rulfo, es, además de humorístico, señal de que Monterroso controla hábilmente la situación. Monterroso se mueve como un personaje intermediario entre los dos mundos, el de los seres comunes y corrientes, como somos la mayoría de los lectores, y el de los autores sagrados e intocables. Curiosamente, al igual que se preocupa por los lectores inquietos de Rulfo a los que tiene que tranquilizar, se preocupa afablemente por su amigo. En una comida, Monterroso escucha a Rulfo, quien tiene “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” (“Rulfo”, *LE* 140). Monterroso advierte: “los problemas están allí, irrespetuosos, indiferentes a la fama y el prestigio literarios” (*ibid.*). Se trata aquí de la incompatibilidad de la vida real y la vida literaria. Si bien ambos espacios se superponen constantemente, hay momentos que entran en conflicto o que la distancia entre ambos se vuelve insuperable.

La amistad con Rulfo es para Monterroso de un valor inestimable. Sin embargo, es muy consciente de que para autores como Rulfo la

amistad no siempre tenía el mismo valor, por lo que se relativiza bastante el concepto. Al hablar de sus compañeros, José Durand, Juan José Arreola y Rulfo, aclara lo que para ellos significaba la amistad:

Fui muy afortunado al contar con el trato diario de estos primeros interlocutores y lectores, para quienes, tal vez sea duro decirlo, la amistad era algo que se hallaba muy por debajo de la exigencia literaria. Estoy seguro de que el afecto amistoso dependía para ellos, sobre cualquier otra cosa, de que uno pudiera responder en todo momento a aquella exigencia (“Mi primer libro”, *LYV* 37).

Es cierto que Rulfo llevaba una vida retirada con pocos amigos, y no había encontrado información sobre su amistad con Monterroso en biografías sobre su vida, hasta la reciente publicación, *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*, de Reina Roffé, que confirma la amistad entre ambos. A lo largo de esta biografía, cuyo título es una alusión explícita a la fábula de Monterroso, “El Zorro es más sabio” (*ON* 101-102), Monterroso aparece varias veces como uno de los “cuates” que pasaban por el café literario El Ágora, donde siempre estaba Rulfo (Roffé 2003: 20, 207).

Aparte de la amistad con Rulfo, Monterroso se dedica también a su obra. El tema principal de muchos cuentos de Rulfo, y de *Pedro Páramo* en particular, es la muerte. Se observa implícitamente en el aforismo “Muerte (lucha contra la)”, absurdo como la mayoría de los aforismos, que Torres supuestamente ha publicado antes en *El Heraldito*, en un artículo titulado “Dos o tres textos de Juan Rulfo” (*LDS* 171). Sin embargo, el tema que más destaca en los fragmentos sobre Rulfo es el debate sobre el carácter fantástico de su obra. En “Vivir en México” Monterroso aborda el tema por medio de un concepto según él muy discutible: la supuesta literatura fantástica mexicana, que es casi inexistente:

Hace poco me pidieron en España que hablara de la literatura fantástica mexicana. Y la he buscado y perseguido: en la mía y en bibliotecas públicas y privadas, y esa literatura casi no aparece, porque lo más fantástico a que pueda llegar aquí la imaginación se desvanece en el trasfondo de una vida real y de todos los días que es, no obstante, como un sueño dentro de otro sueño. Lo mágico, lo

fantástico y lo maravilloso está siempre a punto de suceder en México, y sucede, y uno sólo dice: pues sí (LV 149).

Monterroso no se limita a lo fantástico. Al mismo tiempo menciona lo mágico, lo fantástico y lo maravilloso. Estos tres conceptos, que a los teóricos de la literatura les ha costado tanto ya en definir y delimitar,¹⁵⁹ son para los mexicanos, según Monterroso, lo más natural y evidente de la vida cotidiana. No la literatura, sino la vida es un “sueño dentro de otro sueño”. Sin embargo, el paso de la vida a la literatura es inevitable y, así, Monterroso vuelve a Rulfo: “En medio del ruido de la ciudad inmensa hay un gran silencio en el que pueden oírse voces, voces altas y voces apagadas como los murmullos que emitía mi amigo Juan, Juan Rulfo, antes de desaparecer en su propio silencio. Y entre esas voces vivo y persisto [...]” (LV 149). El otro ensayo, “Los fantasmas de Rulfo” (LV 89-91), es muy esclarecedor para el análisis del ensayo anterior sobre México. La asociación entre la literatura fantástica mexicana y Juan Rulfo, que en “Vivir en México” es muy implícita, es precisamente el tema del ensayo sobre Rulfo. Monterroso sale en defensa de Rulfo y quiere hacer justicia a su obra al considerarla como literatura fantástica. Monterroso cuenta que cuando hizo una pequeña “encuesta entre conocedores del género fantástico, varios de ellos opusieron fuerte resistencia a considerar fantástica esta literatura de Rulfo, sustentada en seres no venidos del más allá, sino en pobres almas” (LV 89). La argumentación que Monterroso desarrolla en contra es bastante insólita: “En

¹⁵⁹ Mi posición respecto a esta discusión se basa en la definición de Seymour Menton, quien define lo fantástico como un género que se caracteriza por lo sobrenatural y que contiene elementos “imposibles”, a diferencia del realismo mágico, cuyos elementos son más “improbables” (Menton 1998: 37). Para más información sobre las características de la literatura fantástica, véanse por ejemplo: T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París: Seuil, 1970; E. Rodríguez Monegal, “Borges: una teoría de la literatura fantástica”, *Revista Iberoamericana* 95 (1976): 177-189; A.B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*, N.Y., 1985.

México no hay hombres-lobo, ni seres reconstruidos en una mesa de operaciones, ni vampiros. Pero abundan los fantasmas que se pasean en los cementerios y en las calles de los pueblos perdidos por la miseria, o por la violencia de la Revolución de 1910” (*ibid.*). La idea de que en México la literatura fantástica “casi no aparece”, tal como lo dice en “Vivir en México”, se rebate con la afirmación de que Rulfo es un autor de literatura fantástica: “En pocas palabras, lo que ocurre con los fantasmas de Rulfo es que son fantasmas de verdad. ¿Significa eso que les neguemos también este último derecho, el derecho de pertenecer al glorioso mundo de la literatura fantástica?” (*LV* 90).¹⁶⁰ En la entrevista con Castro aparece el mismo tema, aunque con cierta ambigüedad. Monterroso sostiene que “la literatura de Rulfo es fantástica” (aunque no al estilo de la literatura inglesa) y que no pertenece al realismo tradicional, ni a la novela del campo. “Para mí es otra cosa”. Sin embargo, Monterroso no rechaza completamente el carácter realista de Rulfo: “Partimos de que siendo un escritor realista sus fantasmas tenían que ser reales, pero sin duda fantasmas” (citado en Castro 1998: 4).

Hay aún otro tema de debate: la dicotomía entre ciudad y campo. Monterroso ya lo explica en *La letra e*:

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 rascacielos y se puso tercamente (tercamente es la palabra, me consta) a escribir sobre fantasmas del campo (“Rulfo”, *LE* 141).

¹⁶⁰ En *Pájaros de Hispanoamérica*, Monterroso califica a Rulfo de “fantasmólogo” (*PH* 9, “Índice”). El ensayo ahí incluido es el texto “Rulfo” de *La letra e* (*LE* 139-142).

Al separar a Rulfo de tres gigantes de la literatura como Joyce, Kafka y Borges, máximos representantes de la literatura urbana, se acentúa aún más el lugar único del escritor mexicano. En “Los fantasmas de Rulfo” vuelve sobre el tema: “en algunos sectores había como la necesidad de escoger tajantemente la ciudad en oposición a los problemas del campo, demasiado usados ya: la ciudad o nada. Rulfo resistió heroicamente esa demanda absurda y, para bien, se dedicó a escribir lo suyo” (LV 90-91). De ahí que sea muy llamativo que en “Vivir en México”, Monterroso sitúe las voces de Rulfo en la ciudad, y no en cualquier ciudad, sino en la “ciudad inmensa” que es la ciudad de México (LV 149). La oposición entre el ruido de la ciudad y el silencio en el que se oyen las voces de Rulfo es muy grande. A un nivel simbólico se puede interpretar como una invasión de la ciudad por las voces del campo. A pesar del ruido del espacio urbano, se escuchan las voces del campo lejano.

Respecto a los temas principales del presente libro, el desplazamiento y la transgresión, es fundamental subrayar también la manera en que Monterroso percibe el carácter universal de la obra de Rulfo, al unirse con otros grandes de la literatura latinoamericana:

[...] las voces apagadas de los fantasmas de *Pedro Páramo* y de los personajes igualmente fantasmales de *El llano en llamas* recorren nuestros caminos y saltan nuestras fronteras artificiales para ir a unirse a esos otros espíritus desolados que salen por las noches de los libros del uruguayo Horacio Quiroga, del venezolano Rómulo Gallegos, del argentino Roberto Arlt, del peruano José María Arguedas, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias o del salvadoreño Salvador Salazar Arrué, Salarrué (“Premio Juan Rulfo”, LV 130-131).

Como ya lo ha revelado la lectura de *Los buscadores de oro*, un día Monterroso reconoce las fronteras, otro las niega. En esta imagen eloquente sobre Juan Rulfo, aparece la perspectiva de una literatura que siempre las traspasa. Curiosamente, el tema de las fronteras vuelve a surgir en una anécdota sobre Rulfo que Monterroso cuenta en *Los buscadores de oro*: “Juan Rulfo me decía siempre lo mismo cuando viajábamos juntos y en los aeropuertos me veía sacar mi documento

guatemalteco. ‘¿Por qué viajas con eso?’, añadía acentuando el eso, ‘yo te puedo conseguir uno mexicano’. ¿No daba igual?’ (BO 67-68). Lo primero que llama la atención en este fragmento, es que es la única vez que Monterroso cita a Rulfo. Monterroso nunca cita frases de la obra de Rulfo (¿será porque la percibe como “intocable?”), en cambio, esta cita, que tiene su origen en una conversación cotidiana, nos hace ver un Rulfo muy humano, como en aquella comida arriba comentada. Además de la amistad que se enfatiza aquí, se percibe muy sutilmente un nivel simbólico en este fragmento. Ya que en esta autobiografía se mezclan totalmente la realidad y la ficción, lo dicho por Rulfo tiene inevitablemente un impacto mucho más grande: es como si Rulfo se comprometiera personalmente a proteger y así adoptar a Monterroso en el universo literario mexicano. Para Rulfo, Monterroso sería mexicano, y pertenecería entonces por definición a la literatura mexicana. Si bien Monterroso dice que “da igual” y que seguirá usando su pasaporte guatemalteco, en el fondo se trata de un reconocimiento fundamental, aunque implícito, por parte de uno de los autores más grandes de México. Pasa aquí lo mismo como en el “diploma” de “Mexicano Honorario” otorgado a Monterroso en 1964, en el que, sin embargo, no logro detectar la firma de Rulfo (AA.VV. 2000: 84).

Finalmente, quiero detenerme en un paralelismo que se revela entre Monterroso y Rulfo. Como ya señalé al inicio de este capítulo respecto al tema de las influencias literarias, se ha comparado mucho a ambos escritores, en primer lugar por la brevedad de la obra. Es el tema principal de la fábula “El Zorro es más sabio” (ON 101-102), que, como ya dije anteriormente, se ha interpretado como una alusión a Rulfo. Hay aún otro paralelismo o coincidencia. En “Proximidades” Monterroso toca el tema de la primera recepción de un libro y retoma algunas de las primeras críticas sobre *Pedro Páramo* tal como las cita Rulfo en un artículo publicado en *Excélsior*, treinta años después de la primera publicación de la novela:

“Es una porquería” había dicho de ella uno de sus compañeros; “debes leer más antes de meterte a esto”, otro; y, cuando el libro comenzó a ser comentado en

revistas: “No te preocupes por mi crítica negativa, de todos modos no se venderá”, otro (LE 255-256).

Aunque los escritores no siempre lo quieran admitir, estas críticas negativas les afectan mucho. Sobre todo cuando más tarde el libro es recibido muy favorablemente, los escritores vuelven a estas primeras críticas como si tuvieran que mostrar las injusticias que han sufrido, o como si tuvieran que defenderse una vez más. Movido por la misma sensibilidad, Monterroso hace exactamente lo mismo en “Se cierra un ciclo”: “Cuando publiqué mi primer libro, en 1959, un crítico tituló así su nota de una cuartilla: ‘Un humorista sin humor’, y la terminó afirmando un poco enojado que yo no tenía nada que decir, ni ameno ni interesante; que era, precisamente, lo que yo temía que se descubriera” (LE 54).¹⁶¹ Termina el fragmento con otra crítica negativa, ahora sobre *La palabra mágica*, de Sergio González Rodríguez (crítico mexicano conocido sobre todo por su obra *Huesos en el desierto*, sobre los feminicidios): “En *La palabra mágica* el bostezo mata el juego; la esterilidad se traga a la brevedad y las risas predecibles al golpe ingenioso”. Con humor, Monterroso añade que copia esta nota “quizá por masoquismo o con el ánimo perverso de que su autor [lo] acompañe inpercederamente [*sic*] en el olvido” (LE 55). Sin embargo, todos los paralelismos que se observan entre Monterroso y Rulfo no impiden que, en el fondo, se trate de dos escritores muy distintos, tanto por el estilo como por los temas que trabajan en sus obras.

¹⁶¹ En “Mi primer libro” revela el nombre del crítico Rubén Salazar Mallén, a quien llama el “inolvidable novelista” (LYV 33). Muchas historias literarias parecen haber olvidado a Salazar Mallén (1905-1986), ya que no aparece ni en el *Diccionario de escritores de México*, ni en Castañón (1995), ni en Cella (1998). Paz habla de él como “inteligente y atrabiliario [...] un inocente que anda por el mundo disfrazado de lobo y que no asusta a nadie salvo a sí mismo” (Paz 1987: 89). Por lo demás sabemos que militó en el Partido Comunista Mexicano y que fundó junto con Siqueiros la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Era autor de novelas “proletarias” que tuvieron poca difusión. Monterroso habla de “inolvidable” en sentido irónico.

4.3.5 Juan José Arreola (1918-2001)



El porqué de la doble presentación, muy estilizada, de Arreola en *Esa fauna* (EF 21) no queda muy claro. Según Bárbara Jacobs, se trata de “dos versiones” (comunicación personal). La admiración por la obra de Arreola es una constante y culmina en el “Premio Juan Rulfo”, donde lo llama “maestro indiscutible de la palabra y la imaginación” (LV 132). A menudo Monterroso menciona a Rulfo y Arreola a la vez. Primero, porque ambos eran sus amigos y en los cincuenta “eran desconocidos, pero no para nosotros” (“Para lo alegre o lo triste”, LE 118). Segundo, porque en la historia literaria de México sus nombres suelen ir “emparejados” (Mora en Arreola 1986: 11) y también Monterroso los llama al mismo tiempo “clásicos hoy de la literatura mexicana y de nuestro idioma” (“Mi primer libro”, LYV 37). Al igual que con Rulfo, lo que más destaca en los comentarios sobre Arreola, es la amistad con él. Vemos a Arreola en las reuniones de los que Monterroso llama amistosamente “un grupo

de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez [...]” (“Onís es asesino”, *MP* 84). En la creación de palíndromas, el “inocente juego” al que estos amigos se entregan, Arreola aporta también el suyo: “Etna da luz azul a Dante” (*MP* 86). La amistad con Arreola difícilmente puede separarse de la creación literaria, porque le permitió a Monterroso ver nacer la obra de Arreola desde sus primeros orígenes. Arreola es para Monterroso el “autor de cuentos prodigiosos que en buena parte tuve la oportunidad y la suerte, gracias a nuestra fraternal amistad, de ver nacer tema por tema, casi línea por línea” (“Premio Juan Rulfo”, *LV* 132). Este profundo interés por el proceso creativo en la obra del amigo, presenta a Monterroso como un testigo, hasta diría un cómplice, de la obra de Arreola. Sin embargo, ser observador tan cercano del nacimiento de los textos arreoleanos no significa en absoluto que haya una influencia directa de Arreola en Monterroso. Cuando se le preguntó a Monterroso sobre esta influencia, en particular del bestiario de Arreola en sus fábulas, Monterroso contestó que sus fábulas no deben nada a la tradición del bestiario, ni de Arreola ni de otros como Plinio el Viejo, Fournival, Lulio o Borges:

Mis animales son puros pretextos para hablar de la gente y sus aspiraciones y derrotas. Nunca describo un animal, pues todos los que aparecen en mis fábulas son enteramente familiares. En los bestiarios de que hablas la descripción del animal es fundamental y, sobre todo, lo que tiene de edificante y de raro y de ominoso o maligno. En cambio, mis animales son todos como mi vecino, buenas gentes (*VC* 99).

Estoy de acuerdo con Monterroso de que, por lo menos en el caso del bestiario de Arreola, no hay semejanzas. Lo que hace Monterroso en sus fábulas es algo muy diferente, porque no describe al animal por “lo que tiene de edificante y de raro”, sino que los animales, como en las fábulas tradicionales, adoptan características humanas y siempre hay un cuento, una anécdota en la que los animales aparecen como los protagonistas. Si hay una tradición es más la de las fábulas de Esopo y La Fontaine que la del bestiario.

Si es complicado, incluso sin mucho sentido, hablar de influencias de Arreola en Monterroso, lo que, en cambio, sí se puede confirmar claramente, es que ambos se inspiraron en los mismos modelos. Veamos el ejemplo de Kafka, autor fundamental para ambos. Es bien conocida la importancia de Kafka para Arreola —Carmen de Mora lo llama incluso “heredero de Kafka” (Arreola 1986: 48)—, por lo que es lógico que en “Kafka”, el primer fragmento de su diario, Monterroso evoque el nombre de Arreola:

Este año se celebra el centenario del nacimiento de Franz Kafka. Durante meses rehuí invitaciones para escribir o hablar sobre el asunto, por pereza o, más seguramente, por timidez, pues la verdad es que Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo, y que me gusta recordar que allá por 1950 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Juan José Arreola, más tarde su admirador incondicional, habíamos instituido un premio de 25 pesos (moneda nacional) para quien fuera capaz de leer *El proceso*, y de demostrarlo (LE 19).¹⁶²

En “La literatura fantástica en México”, Monterroso vuelve sobre el lugar esencial que ocupaba Kafka en su generación (LYV 71). Es en este ensayo además donde se encuentra el fragmento más amplio sobre Arreola. En este fragmento se reiteran los elogios (“uno de los prosistas más notables de la literatura mexicana”), aparece el carácter universal de la obra arreoleana, y una explicación de cómo entender el concepto de lo fantástico en el caso de Arreola, ya que no hay fantasmas ni horror, sino “incursiones a situaciones extrañas” y “el buceo a profundidades en los terrenos del resentimiento, la duda o la complejidad de las relaciones humanas” (LYV 80). Sin embargo, lo importante en este texto, es la aparición de una cita. Como en el caso de Rulfo, Monterroso es extremadamente reservado a la hora de citar directamente a sus compañeros autores de México. Lo mismo ocurre con Arreola. La cita es brevísima, pero se trata de algo fundamental para

¹⁶² En “La literatura fantástica en México”, cuenta una vez más la anécdota del “Premio”, pero además de *El proceso* añade *El castillo* (LYV 72).

Monterroso, a saber, las influencias. Monterroso extrae una cita de su prólogo autobiográfico de *Confabulario total*: “Los principales fundadores de mi estilo, Papini y Marcel Schwob” (citado en LYV 80). Antes Monterroso ya había referido a Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, Charles Lamb y Aloysius Bertrand. Estos nombres son los que le interesan a Monterroso, porque el conocimiento de estos autores es lo que más le ayuda a entender la obra de Arreola.

Tal como lo he señalado en la introducción de este capítulo, sólo me dedico a lo que Monterroso dice sobre los autores mexicanos, y no al revés. No averiguo lo que éstos han dicho o escrito sobre Monterroso. Sin embargo, en el caso de Arreola, quiero hacer una excepción, porque en *El dinosaurio anotado*, la edición crítica sobre “El dinosaurio”, al cuidado de Zavala, se incluye un testimonio crucial de Arreola, “El origen de ‘El dinosaurio’”. Como acabo de señalar la complicidad de Monterroso al ver nacer los cuentos de Arreola, se revela aquí que la complicidad aparentemente fue recíproca hasta cierto punto, porque Arreola también estaba presente, incluso estaba implicado, cuando se crearon los primeros textos de Monterroso. En este texto de apenas una página y media, Arreola revela que “El dinosaurio” reproduce literalmente una anécdota que vivieron juntos a principios de los años cincuenta. Una noche, cuando Arreola se quedó alojado en el departamento de Ernesto Mejía Sánchez y José Durán (que ha de ser José Durand), éste último entró, ya casi de madrugada, y le empezó a contar a Arreola sus tragedias amorosas. Arreola se durmió, pero se quedó muy sorprendido y hasta fastidiado cuando al despertar, Durán seguía allí, en el mismo lugar. Arreola le contó lo sucedido a Mejía Sánchez, quien luego lo contó a Tito Monterroso: “Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí” (Grande era el sobrenombre de José Durán) (Arreola en Zavala 2002: 129-130). Al revelarnos el origen del cuento más famoso de Monterroso, Arreola casi lo presenta como si fuera una obra colectiva, escrita y reescrita por varios autores, y no el resultado de una creación individual.

La amistad con Arreola corre pareja con el apoyo que éste le dio a Monterroso en sus primeras publicaciones. Fue Arreola quien le editó en 1953 dos cuentos, “Uno de cada tres” y “El Centenario”, en la

colección Los Presentes, que Arreola dirigía entonces (Vidargas 1997a: 2). Este apoyo se refleja implícitamente también en un texto muy divertido en *La letra e*, “Lo folclórico-oculto”, en el que Monterroso incluye un poema atribuido a Eduardo Torres, cuyos primeros versos son: “ACE lavando/ y usted descansando”. Parece más bien un anti-poema, basado en un “anuncio de un jabón o detergente”, y hecho de una mezcla de ripios (“Tú me decías/ todos los días/ que me querías./ Tú descansando”), y de referencias a la literatura “alta” de Baudelaire, Molière, Mann, D’Annunzio y Pío. Monterroso apunta: “Recuerdo que Juan José Arreola disfrutaba mucho con la lectura de estos versos; pero o él no insistió lo suficiente para que yo los publicara, o un falso sentido ético me impidió a mí ‘traicionar’ ya desde aquellos días a Eduardo Torres” (*LE* 237-238). En este intercambio de textos, la literatura se presenta como un ente vivo, como un juego que se traspasa de un autor a otro. La importancia de Arreola para Monterroso se manifiesta por última vez con la muerte de Arreola en 2001. Monterroso comentó entonces a la prensa que con él tuvo “una amistad en momentos formativos. Nuestra comunicación era diaria; nos mostramos los textos, los discutíamos, vivíamos juntos esa iniciación. Recuerdo su enorme capacidad verbal, su percepción de la belleza a través de la palabra” (citado en Goicoechea 2001: 2).

4.3.6 Rubén Bonifaz Nuño (1923-)

Antes de estudiar la visión monterrosiana del poeta Rubén Bonifaz Nuño, me parece interesante verificar brevemente cómo lo ve el canon. En su *Diccionario de literatura latinoamericana*, Cella destaca en su poesía “un estilo clásico”, influido por los poetas que tradujo, pero “se vuelve posteriormente menos retórica y más coloquial” (Cella 1998: 41). También Octavio Paz, que admira mucho la poesía de Bonifaz Nuño, subraya esta evolución “de las formas neoclásicas al lenguaje coloquial, y de éste al barroquismo alucinante de su último libro, *Siete de espadas*” (Paz 1987: 161). Marco Antonio Campos, finalmente, le

otorga a Bonifaz Nuño un lugar principal en la literatura mexicana: “Creo que sólo dos libros de lírica mexicana en el siglo xx dieron nueva vida a la poesía de nuestros antepasados: *Águila o sol* de Paz y *Fuego de pobres* de Bonifaz” (Campos 2000: 1).

Los textos y fragmentos sobre Bonifaz Nuño se distinguen de aquellos sobre los otros autores mexicanos en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, es el único autor al que Monterroso cita relativamente mucho, tanto por sus poemas como por sus traducciones. En segundo lugar, es un autor que aparece como interlocutor de Monterroso en discusiones vivas de comentario de textos y de traducciones (Góngora, Nezahualcóyotl...). Finalmente, siendo Bonifaz Nuño el gran especialista en letras clásicas y traductor de textos de latín y griego al español, es para Monterroso el compañero por excelencia para compartir esta misma pasión. Al igual que a Rulfo, Monterroso le dedica un texto entero a Bonifaz Nuño en *La letra e*, titulado “La naturaleza de Rubén” (LE 100-105).



Para Monterroso, Bonifaz Nuño es en primer lugar el gran poeta. Así es como aparece calificado en el “Índice” de *Pájaros de Hispanoamérica* (PH 9),¹⁶³ y también en *Esa fauna: encima del retrato*, Monterroso añade “El poeta laureado” (EF 18) y lo interpreta literalmente, ya que el poeta aparece coronado con laurel, alusión clara a la tradición romana de la corona de laurel como símbolo de victoria o de premio.

En *La vaca* lo llama “el gran poeta mexicano” (“Encuestas”, LV78) y en dos ocasiones cita poemas suyos. En *Movimiento perpetuo*, uno de los epígrafes de la mosca, es de la pluma de Bonifaz Nuño. Los versos que aparecen al inicio del ensayo “La exportación de cerebros”, vienen del poemario *Siete de espadas*, de 1966:

Al tiempo que vivo estás viviendo.
Mosca, mi dueña, ya colmada
por sus bodas obscenas; ya en el muro
con su macho a la espalda. Y hierve y sube
un verano podrido, y ya prospera,
pañó de larvas, la familia
a quien soy herencia desde ahora
(citado en MP 46).

El poemita, numerado 29 en *Siete de espadas* (Bonifaz Nuño 1986: 317), no es el único del poeta que tiene como tema principal a la mosca. También escribió los poemas “Qué fácil sería para esta mosca” (*ibid.* 132) y “Mosca ardiente la noche, y luna” (*ibid.* 346), pero el poema “Al tiempo que vivo estás viviendo” toca dos temas que aparecen también en las moscas de Monterroso: por un lado, la obscenidad es la característica principal de las moscas que vuelan en la choza de Mr. Taylor (OC 12) y, por otro lado, la relación, incluso la identificación, entre la mosca y el yo poético, es fundamental en la mosca monterrosiana en general.

¹⁶³ El texto incluido en *Pájaros de Hispanoamérica*, “Rubén Bonifaz Nuño, poeta”, proviene de *La letra e: “La naturaleza de Rubén”* (LE 100-105).

En “La línea y el pájaro” (LE 166-168) Monterroso cita otro poema completo de Bonifaz Nuño, pero esta vez con una intención muy distinta: la de aclarar el título de una exposición de pintura, “El dibujo es la línea que come de una mano”, y de una vez publicar el soneto completo en el que se encuentra el verso en cuestión, ya que es un poema inédito. En el anuncio para la exposición, y refiriéndose al título, se añade el comentario: “si no lo entiende muy bien mejor vaya a la galería Sloane Racotta el miércoles venidero, donde se lo tratarán de explicar con sus cuadros [la lista de pintores]” (citado en LE 166). En letra pequeña se atribuye la frase a Bonifaz Nuño y aquí es donde interviene Monterroso, quien se empeña en explicar la frase, porque duda que alguien la entienda. Según Monterroso, el origen de esta frase se encuentra en el último verso de un soneto dedicado a la pintora Elvira Gascón, aunque en otra forma. Monterroso pretende ocuparse del asunto “porque quizá yo fui el primero que vio el origen de esa frase en su forma verdadera y en su primitiva intención, y en aquel tiempo la comenté con su autor” (LE 167). Se percibe aquí la misma complicidad en la primera creación de los textos entre amigos escritores, tal como lo observamos también en el caso de Arreola. Como el soneto no está publicado en ningún libro de Bonifaz Nuño, Monterroso lo cita en su texto “para que futuros editores lo incluyan en sus obras completas”. Para aclarar el contexto en el que aparece el último verso, cito el soneto completo:

Para Elvira Gascón

Como el rostro del aire cuando gira
establece la luz; como la helada
el agua móvil de la madrugada,
funda las cosas tu dibujo, Elvira.

Lo que quiere nacer, tiende y aspira
a la forma que mira tu mirada;
a que lo saque, aspira, de su nada
y vuelva verdadera su mentira.

Sólo tiene verdad lo que se finge.
Entre los cuatro aspectos de la esfinge
cobra peso y fulgor lo oscuro y vano.

Y las llamas, el mar, la tierra, el cielo,
existen, limitados por el vuelo
de la línea que come de tu mano.
(citado en *LE* 167).

La forma es efectivamente diferente: en el título de la exposición se ha añadido “el dibujo”, y se ha cambiado “tu mano” por “una mano”. Lo que dice el poema es, según Monterroso, algo muy diferente del título de la exposición.

En el poema se trata de la línea que “come de la mano de la artista, como un pequeño pájaro” (*LE* 168). Y concluye diciendo que de hecho es muy común la diferencia entre la intención del poeta y las interpretaciones. Por estas dos citas de poemas completos se manifiesta ya la gran admiración que tiene Monterroso por la poesía de Bonifaz Nuño, algo que se confirma explícitamente en “La naturaleza de Rubén”:

Admiro mucho su poesía, y creo tanto en su perdurabilidad y permanencia que en varias ocasiones le he pedido que me permita corregir las pruebas de sus libros con el fin de aparecer en el colofón e introducirme así en su viaje al futuro. Lo comentamos y lo hacemos, y esto podría tomarse como una broma de mi parte, pero no lo es tanto (*LE* 104).

El texto “La naturaleza de Rubén” no es el único homenaje al poeta. De una manera mucho más sutil Monterroso lo homenajea en *Lo demás es silencio*. Primero, su nombre aparece en una nota abajo del siguiente aforismo:

ESCRITOR, ¿NACE, ES, O SE HACE?, EL¹⁶⁴

Digan lo que dijeren, el escritor nace, no se hace. Puede ser que finalmente algunos nunca mueran; pero desde la Antigüedad es raro encontrar alguno que no haya nacido.

El Herald, “Rubén Bonifaz Nuño y el Lacio”¹⁶⁵ (LDS 165).

Hay claramente una asociación entre el aforismo y Bonifaz Nuño en la referencia a la Antigüedad, pero es posible que en este aforismo absurdo haya otras alusiones a la persona o la obra de Bonifaz Nuño. La segunda vez que hay un homenaje a Bonifaz Nuño es en el testimonio de Luciano Zamora (LDS 84-85) y sólo podemos saberlo porque Monterroso aclara la alusión muy velada en *La letra e* (LE 104-105). Se trata de un párrafo en el que Zamora describe a Eduardo Torres practicando esgrima, y mientras habla, da unos pasos hacia atrás y unos pasos hacia adelante y termina colocando la espada entre los ojos de Zamora “en posición de estocada de Nevers” (LDS 84). En *La letra e*, Monterroso revela que “esa imagen es un homenaje a Bonifaz Nuño, que naturalmente y entre multitud de otras cosas sabe también esgrima” (LE 105).

Además de poeta, Bonifaz Nuño es sobre todo el gran conocedor de la literatura clásica y como tal ha traducido innumerables obras del latín y del griego al español. Es sobre todo en “La naturaleza de Rubén” (LE 100-103) y en “Encuestas” (LV 78-79) donde Monterroso explica en detalle la labor de su amigo en esta área. Sus traducciones “lleen miles de páginas” (LV 78) de la *Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana* de la Universidad Nacional Autónoma de México, un “serpenteante nombre de tirabuzón o de tornillo sin fin”

¹⁶⁴ El artículo “el” está colocado después del aforismo. Es un detalle humorístico en esta lista de aforismos que aparecen por orden alfabético.

¹⁶⁵ El Lacio antiguo (*Latium*) es la región en la que habitaron los antiguos latinos.

(LE 102-103). A Monterroso le impresionan muchísimo sus traducciones de Tito Lucrecio Caro, Virgilio, Catulo, Propercio y Ovidio entre otros, y se detiene en una característica particular de éstas:

Bonifaz Nuño prefiere [...] usar hasta donde le es posible los términos españoles que ajustándose más a los latinos sigan siendo español, y de esta manera los *Carmina* de Catulo en su versión original continúan siendo *Cármenes* en la traducción de Bonifaz, y no “poemas” o “poesías”. Para él pues, *De rerum natura* es la *natura* de las cosas, y el español, su español, es tan rico que puede ser latín y español al mismo tiempo (LE 102).

En “Encuestas” Monterroso incluye entre los cinco libros más interesantes que leyó el año anterior la *Antología de la lírica griega* de Bonifaz Nuño. Según Monterroso, la traducción por parte de Bonifaz Nuño, de poetas griegos de los siglos VI y V a.C. “los convierte en nuestros contemporáneos” y para ilustrarlo cita versos de cinco de estos poetas (LV78-79).

Otro aspecto clave en la relación con Bonifaz Nuño son las discusiones en las que ambos entran respecto a comentarios de textos y de traducciones. En primer lugar, Bonifaz Nuño se añade, según Monterroso, a la larga lista de intérpretes modernos que se han dedicado a explicar la “estrofa reacia” de Góngora que ya discutí al hablar de Reyes. En el ensayo “Los juegos eruditos”, Monterroso presenta a sus dos amigos poetas, Ernesto Mejía Sánchez y Rubén Bonifaz Nuño, que en los años cuarenta “querían ser eruditos”. El primero leía a Góngora,¹⁶⁶ el segundo a Garcilaso. Bonifaz Nuño y Monterroso se propusieron “jugando con la erudición cada quien a su manera, fijar de una vez por todas el sentido de la estrofa reacia” (PM 64). Ya di la interpretación de Monterroso en el capítulo sobre Reyes. En cambio, no sabemos cuál ha sido el sentido final dado por Bonifaz Nuño.

¹⁶⁶ Su interés por Góngora se debe probablemente, y entre otras cosas, al estilo latinizante del culteranismo gongorino.

También interviene Bonifaz Nuño en la discusión de traducciones problemáticas. En “Poesía quechua”, Monterroso tiene dudas respecto a las traducciones en español de textos prehispánicos. Bonifaz Nuño, gran especialista también del México antiguo, le pasa dos estrofas del rey-poeta mexicano Nezahualcóyotl, en “formas líricas tradicionales españolas” (PM 87), que le sirven de buen ejemplo para demostrar su punto de vista:

No bien hube nacido
y entrado en la morada de dolores,
cuando sentí mi corazón herido
del pesar por los dardos punzadores.

Crecí en afán prolijo
y al verme solo prorrumpió mi labio:
¿Qué hace en la vida desvalido el hijo
si no lo sabe guiar consejo sabio?
(citado en PM 87).

Monterroso comenta irónicamente: “Uno puede imaginar a Nezahualcóyotl buscando con aflicción en su *Diccionario de la rima* estas difíciles consonancias en *ido* en *ijo* en *abio* y en *ores*” (PM 87). Se trata, por supuesto, del eterno conflicto de cada traductor que siempre traiciona, en menor o mayor grado, lo que en el caso de la traducción de Nezahualcóyotl se manifiesta de una manera extrema. Obsesionado con los mismos problemas de traducción, Monterroso (traductor él mismo) se pone a comparar traducciones, como por ejemplo de la *Eneida* de Virgilio: la traducción en prosa de Eugenio de Ochoa, frente a la traducción en verso de Rubén Bonifaz Nuño. Incluye un fragmento completo de cada traducción a fin de poder comparar ambas en detalle. Monterroso concluye que la traducción de Bonifaz Nuño es más sencilla, sin muchos adjetivos, pero añade: “A mediados del siglo diecinueve Ochoa necesitaba ese ritmo y ese ritmo requería esos adjetivos, pero, con todo, su trabajo ya era una ganancia, en cuanto a fidelidad, sobre las bien trufadas traducciones en octavas reales del

Siglo de Oro” (“Al paso con la vida”, *LE* 242). Aquí está: la “fidelidad”, objetivo final para los traductores, y a menudo inalcanzable, es algo que le sigue preocupando a Monterroso. Al mismo tiempo se revela en estos comentarios la idea de que las traducciones difieren entre ellas según la época.

Bonifaz Nuño es también el amigo de Monterroso con quien compartió muchas cosas. No sorprende que aparezca en la reunión de los “ociosos” donde resulta que también tiene cierto talento de palíndromo: “Odio la luz azul al oído”, un palíndromo que Monterroso llama una “declaración antisinestésica” (*MP* 85-86). La amistad se sitúa a varios niveles: desde la “afición a reírnos epicúreamente de cantidad de cosas” hasta la toma de decisiones sentimentales y el compartir las lecturas de la *Divina Comedia*, el *Quijote*, Garcilaso y *Los tres mosqueteros* (*LE* 103-104). En “Mi primer libro” la lista aún se completa por “la predilección por los clásicos latinos y españoles, de Catulo a Góngora, de Horacio a Virgilio a Cervantes y Garcilaso de la Vega” (*LYV* 37). Se están dibujando líneas de lecturas distintas entre los amigos por lo que estamos aquí frente a autores muy diferentes que el Kafka y el Borges que Monterroso compartía con Arreola. Cada vez más vemos que las obras literarias no son documentos aislados que van de un solo autor a un solo lector, sino que son bienes que circulan, se intercambian, se evalúan y se discuten. Las obras literarias se convierten en bienes colectivos que están a la base de redes sociales entre amigos lectores.

Ahora, Bonifaz Nuño es mucho más que un amigo y un compañero en las lecturas de los clásicos. Monterroso lo considera casi como asesor de su propia obra, tal como lo confiesa en *La letra e*: “Hasta hace poco yo le mostraba cualquier página mía antes de darla a la imprenta; ya no, porque respeto cada vez más su tiempo” (*LE* 105). En “Mi primer libro” cuenta que cuando en 1957 Enrique González Casanova le sugirió reunir sus cuentos para publicarlos como libro, huyó primero asustado por la idea de “convertir[se] en autor en serio” (*LYV* 31) y finalmente aceptó, poniendo como condición de que Rubén Bonifaz Nuño “dictaminara si el volumen debía publicarse o no, y que [se] atendería a su juicio sin causar más problemas” (*LYV* 32). El resultado era el siguiente: “Pero un día después el poeta, siempre generoso, lo

aprobó sin más” (*ibid.*). Llama mucho la atención el respeto al llamar a Bonifaz Nuño con distancia “el poeta”.

4.3.7 Jaime García Terrés (1924-1996)

Jaime García Terrés, además de poeta, ensayista y traductor, es sobre todo conocido como gran promotor de la vida cultural de México. Desempeñó muchos cargos: director de revistas muy prestigiosas como *Revista de la Universidad de México* (1953-1965) y *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, director del Fondo de Cultura Económica (1982-1989), director de la Biblioteca de México (1989-1996), etc. Es entonces en estas funciones como lo vemos en la obra de Monterroso. Sólo hay una referencia a sus textos: “La Feria de los Días” (“La primera fila”, *LE* 282), que era el título de la columna mensual que García Terrés mantuvo durante más de doce años en la *Revista de la Universidad de México*, y que fue compilada finalmente en un libro (García Terrés 2000). En la segunda mitad del siglo xx, García Terrés era un personaje fundamental y muy reconocido en el mundo cultural de México, por cuya oficina ha pasado probablemente casi cada autor en México o con quien cada uno ha tenido algún contacto o correspondencia. Lo mismo pasó con Monterroso. Por los datos biográficos sabemos que Monterroso trabajó como redactor en la *Revista de la Universidad de México* en los años cincuenta (Ruffinelli en *LDS* 14) y que entonces colaboró con García Terrés, director en aquella época. Esta colaboración alcanzó niveles particulares en el mundo ficticio de Monterroso. En *Lo demás es silencio*, se incluye un texto titulado “Carta censoria al ensayo anterior” (*LDS* 124-126), firmada por un tal “F.R.” y dirigida al “Señor Director Jaime García Terrés”. El ensayo en cuestión es “Una nueva edición del *Quijote*” (*LDS* 121-123), escrito por Eduardo Torres. Ambos textos, el ensayo y la carta, aparecieron en la *Revista de la Universidad de México*, en 1958 y 1959, respectivamente, período en que García Terrés era director de la revista. Indudablemente estaba implicado en la broma al editar estos textos de Torres en su

revista. Si Monterroso no hubiera tenido la suerte de contar con un cómplice como García Terrés en el mundo de las revistas, el destino de Torres probablemente habría sido otro. Según aquel lector crítico, “F.R.”, el ensayo de Torres está “tan plagado de errores garrafales” que no es “digno de ser reproducido en una revista del prestigio de la de ustedes” (*LDS* 124) a lo que sigue una enumeración de todos los errores del ensayo.

En los otros fragmentos se trata una vez más de García Terrés como director de la revista de la *Universidad de México* (“Cyril Connolly”, *LE* 145) y también como traductor, especialmente de las fábulas de Thurber, aunque Monterroso confiesa que no admira tanto a Thurber como fabulista, sino sobre todo como ensayista, caricaturista y cuentista (*VC* 28). Aparte de todo esto, resulta que García Terrés y Monterroso comparten la misma pasión por los palíndromos: “Jaime García Terrés me adelantó la otra tarde que en una próxima *Gaceta del Fondo* vienen palíndromos suyos (de Jaime) y comentamos de paso el libro reciente, *Palíndromía*, del veterano en esta manía, Miguel González Avelar” (“Las almas en pena”, *LE* 98). El tema de los palíndromos ya surgió al hablar de Arreola y Bonifaz Nuño, por lo que empieza a funcionar como uno de los hilos conductores en este capítulo que conectan los autores entre ellos. Sin embargo, lo que en “Onís es asesino” (*MP* 84) Monterroso llamaba un “inocente juego”, aparece en “Las almas en pena” como algo mucho más serio. Al hablar del libro *Palíndromía*, Monterroso se refiere al “acucioso prólogo en que [González Avelar] denodadamente trata de establecer leyes que rigen [...] estos viajes de ida y vuelta de las palabras, con algunos atajos y hasta con callejones sin salida, como sucede, no faltaba más, con cualquier ley” (*LE* 98-99).

Finalmente, la imagen de García Terrés que más apela a la imaginación, es la que Monterroso esboza en “La primera fila” (*LE* 282). En este fragmento de 1985, Monterroso describe un acto muy formal; a saber, una presentación de un libro del dibujante y caricaturista Abel Quezada, *La comedia del arte*, en el Museo de Arte Moderno. Monterroso describe entonces la aparición sorprendente de García

Terrés: “Emergiendo del público en el mejor estilo pirandelliano, Jaime García Terrés lee, como introducción a lo que por lo visto será una especie de mesa redonda, una de sus columnas “La Feria de los Días” que publicó en la *Revista de la Universidad*” (LE 282). Monterroso describe el momento de la inesperada aparición como si estuviera en una obra de Pirandello, probablemente su obra más famosa, “Seis personajes en busca de un autor”, en la que un actor surge de repente del público. Es quizá una de las mejores imágenes que se pueda dar de García Terrés, la de un actor, además actor principal, en el mundo teatral de editoriales y revistas. En este caso, el texto que leyó como introducción era un elogio de Abel Quezada, publicado en 1958 (García Terrés 2000: 99-101), cuando era director de la revista, y veinticinco años después, este mismo García Terrés publica el libro *La comedia del arte*, como director del Fondo de Cultura Económica. De este tipo de “actores principales”, de carácter y personalidad aparentemente muy distintos de Monterroso, dependen los otros autores, como el propio Monterroso, sea para sobrevivir, sea para poder alcanzar cierto reconocimiento en el mundo literario.

4.3.8 Carlos Fuentes (1928-)

Fuentes aparece por primera vez en *La palabra mágica* en el ensayo “Novelas sobre dictadores 2” (PM 49-52), como uno de los autores que iban a participar en el proyecto propuesto con “entusiasmo contagioso” por Mario Vargas Llosa en 1968, que consistía en un libro de cuentos sobre dictadores hispanoamericanos. A Monterroso, Vargas Llosa le había pedido en una carta que se encargara del nicaragüense Anastasio Somoza padre. En la lista completa de los autores incluidos en el proyecto figuraba también Fuentes quien se encargaría del mexicano Antonio López de Santa Anna (PM 51). El libro se quedó en proyecto por lo que forma parte ahora según Monterroso de la “invencible *Historia literaria de lo que no se escribió*” (PM 52). Sin embargo, Monterroso sospecha que el proyecto fue el origen de

Terra nostra de Fuentes, junto con dos otras “grandes novelas hispanoamericanas”: *El recurso del método* de Carpentier, y *Yo, el Supremo* de Roa Bastos (*ibid.*).

Luego, el nombre de Fuentes surge en un pasaje de *La letra e* que me parece fundamental en cuanto a la (des)ubicación y la marginalidad ambigua de Monterroso que comenté en otros capítulos. En “Bumes, protobumes, subbumes”, Monterroso aclara un malentendido a partir del libro de José Donoso, *Historia personal del boom*: “nunca asistí, como podría desprenderse de un pasaje del libro, a las fiestas de Carlos Fuentes, entre otras razones porque nunca fui invitado; pero la memoria de los escritores es así y ahora yo parezco formar parte de aquellos alegres veintes mexicanos que no viví en 1965” (*LE* 83).¹⁶⁷ Carlos Fuentes es mencionado aquí como personaje central del *boom* de la nueva novela latinoamericana en México, fenómeno en el que Monterroso no participó.

En “La metamorfosis de Gregor Mendel”, Monterroso se divierte con descubrimientos de errores y confusiones en la literatura. En particular, su propio dinosaurio sufrió varias metamorfosis cuando Vargas Llosa lo llamó equivocadamente “unicornio” y Carlos Fuentes lo convirtió en “cocodrilo”, y Monterroso cita el pasaje completo de *Valiente Mundo Nuevo* de Carlos Fuentes, a quien llama además “admirado escritor y querido amigo” (*LV* 144):

¹⁶⁷ El pasaje al que se refiere Monterroso insinúa efectivamente su presencia en las fiestas de Fuentes: “Toda la picaresca literario-plástica-cinematográfica-teatral-social de México, además de internacional, desfilaba por la casa de Carlos Fuentes y Rita Macedo. Pasaban editores de los Estados Unidos, agentes literarios [...] Jorge Ibarguengoitia y Augusto Monterroso hacían chistes irreverentes acerca de la pesada carga épica de la historia y de la literatura latinoamericana” (Donoso 1983: 82). Sin embargo, Monterroso aparece aún en seis pasajes más en la *Historia personal del boom*, y en un momento dado, Donoso lo coloca explícitamente en la lista de autores al que llama “el grueso del *boom*” (con e.o. Roa Bastos, Puig, Garmendia, Benedetti...), que se distingue, por un lado, del “*gratin* del famoso *boom*” (Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa), y por otro lado, de la generación más joven, a la que llama el “*boom-junior*” (Donoso 1983: 90-92).

Entre los dos [Scheherezade y Oliveira], para salvarse de la muerte común que les acecha, de esa vida que “se agazapa como una bestia de interminable lomo para la caricia (Lezama), de ese cocodrilo que al despertar *sigue allí*, según la breve ficción de Augusto Monterroso, inventan esta novela y la ofrecen al mundo desnuda, desamparada, la materia de múltiples lecturas, no sólo una: un texto que puede leerse de mil maneras” (citado en *LV* 144).¹⁶⁸

Fuentes parece enredarse aún más en este cuento, porque en un artículo de felicitaciones con motivo de la entrega del Premio Príncipe de Asturias en 2000, Fuentes lo vuelve a citar, esta vez sin la palabra “todavía”: “Cuando despertó, el dinosaurio estaba allí” (citado en Fuentes 2000: 1). El que “el cuento más breve del mundo” tal como lo anuncia Fuentes, originalmente de siete palabras, termine acortado en una nueva versión de seis palabras, sólo puede haberle divertido aún más a Monterroso. Cabe precisar aquí que ambas referencias tratan de la admiración de Fuentes por Monterroso, y no al revés.

El pasaje más largo dedicado a Fuentes, específicamente a su obra, se encuentra en “La literatura fantástica en México”. Al lado del siempre señalado cosmopolitismo de Fuentes, Monterroso destaca la intensa presencia de México en su obra, “que va mucho más allá del simple nacionalismo”, y como ejemplo menciona el cuento “Chac Mool”, “quizá el mejor logrado” de Fuentes (*LYV* 83). Para comprobar la relación que tiene Fuentes con lo fantástico universal cita un texto de Fuentes en el que aparecen gran cantidad de autores de literatura fantástica que le inspiraron: “Monk Lewis, la señora Radcliffe, Walpole, Maturin, Sheridan Le Fanu, Stevenson, Bram Stoker, Arthur Machen” (citado en *LYV* 83). Monterroso concluye que “es uno de los pocos

¹⁶⁸ La cita proviene del capítulo sobre Cortázar (Fuentes 1992: 279), con tres leves cambios/erratas: las comillas finales en el hipotexto vienen después de “caricia” (y no “maneras”), porque es la cita de Lezama, de su ensayo sobre *Rayuela*; “breve” en el hipertexto, era “brevísima” en el hipotexto; se realizó una substracción: entre “leerse” y “de mil maneras”, aparece en el hipotexto, entre comillas: “como lo indica su tabla de instrucciones”.

autores mexicanos que han asumido abiertamente y con entera claridad su relación directa con la literatura fantástica” (LYV 84).

En resumen, son relativamente pocas las referencias a Fuentes, y, aunque lo llama “querido amigo”, se percibe una distancia en el trato. Hay cierta ambigüedad, porque, finalmente, Monterroso “no fue invitado” a las fiestas de Fuentes. Además, el único texto en el que Monterroso se dedica un poco más detenidamente a la obra de Fuentes, es el de “La literatura fantástica en México”, y, hay que decirlo, es un texto que escribió por encargo para una charla en la Universidad Complutense de Madrid (LYV 68). Es muy probable que si no le hubieran impuesto el tema, no habría escrito el texto, o por lo menos no en esta forma, y no se habría dirigido a la obra de Fuentes. La amistad es de un nivel muy diferente de la que Monterroso tuvo con Rulfo, Arreola y Bonifaz Nuño. Sin embargo, hay indudablemente un gran respeto, incluso admiración por Fuentes.

4.3.9 Salvador Elizondo (1932-2006)

Parto de una imagen muy monterrosiana de Salvador Elizondo en *Esa fauna* (EF 18):



Vemos a un Elizondo muy despabilado, contra el fondo de una librería. Justamente encima del escritor, en un estante, aparece un busto muy pequeño. Aunque Bárbara Jacobs confirma que el busto en el librero “no corresponde a nadie” (comunicación personal), me gustaría pensar que se trata de algún autor que ha sido señalado como modelo de Elizondo: Poe, Beckett, Mallarmé o Rimbaud. En *La letra e*, Monterroso se refiere a Elizondo como una de las “figuras principales” de un coloquio de escritores hispanoamericanos en la Universidad de Windsor, Canadá, al lado de Manuel Puig, Ernesto Mejía Sánchez, Vicente Leñero, Alfredo Bryce Echenique (y probablemente él mismo) (“Yo sólo corrijo”, *LE* 49). Sobre una posible influencia de Elizondo en su obra, Monterroso es interrogado en las jornadas de Madrid en 1991, por Fernández. Es algo que Monterroso no confirma; en cambio, menciona claramente la importancia de la amistad con él: “Elizondo es un amigo sumamente cercano mío [...] A mí me tocó la inmensa suerte de ser amigo de Elizondo, pero, también, antes, de Juan José Arreola, de Juan Rulfo” (citado en Corral 1997: 99-100). No sorprende entonces que Elizondo tenga también su lugar en la broma literaria que es *Lo demás es silencio*. Uno de los aforismos de Eduardo Torres, titulado “Fondo y forma”, proviene supuestamente de una “Carta a Salvador Elizondo”. El fragmento es muy breve: “No hay fondo sin forma ni forma sin fondo. Sólo cuando ambos desaparecen dejan de existir el fondo y la forma” (*LDS* 166). La indicación “Carta a Salvador Elizondo”, puede interpretarse en realidad como una dedicatoria del texto a Elizondo. La asociación entre este aforismo y Elizondo se explica probablemente de dos maneras. Por un lado, como los textos de Elizondo “se caracterizan por una fuerte elaboración formal” (Cella 1998: 99), el aforismo “Forma y fondo” es muy apropiado en el caso de Elizondo. Por otro lado, en cuanto al estilo, este aforismo pertenece claramente a lo absurdo, procedimiento empleado también por Elizondo (Castañón 1995: 147). También se podría percibir el aforismo como surrealista, lo que igualmente coincide con Elizondo que según Ruffinelli “deriva del surrealismo” (*LDS* 166: nota 138). En cambio, según Corral, el estilo de Elizondo deriva más de Bataille (Corral 1985).

Asimismo disponemos de una visión crítica de la obra de Elizondo, en dos contextos muy diferentes. En primer lugar, en “La literatura fantástica en México”, Monterroso sitúa a Elizondo en un grupo de autores junto con Francisco Tario, Elena Garro, José Emilio Pacheco, Sergio Pitol y otros, que probablemente no tenían como objetivo escribir una literatura fantástica. Sin embargo, Monterroso está convencido de que “en muchos de sus cuentos ninguno de ellos ha sido precisamente realista al uso, ni ajeno a la producción del asombro, ya que no del espanto” (*LYV* 85). Esta observación me parece particularmente cierta respecto a *Farabeuf*, de 1965, que trata de un asesino y de la tortura, y si bien no es un cuento sino una novela corta, respira este mismo ambiente fantástico. *Farabeuf*, por el que Elizondo ganó el Premio Xavier Villaurrutia en 1965, es un juego de constantes desdoblamientos, a partir de una sola fotografía: el asesino es una mujer, y ésta es Cristo, que a su vez se convierte en la amante de Farabeuf, doctor y protagonista de la novela. Igualmente interesante es la apreciación por los cuentos de Elizondo sobre los que Monterroso opina que están “hechos de penetración, inteligencia y causticidad” (*LYV* 84). En el segundo texto, “Los escritores cuentan su vida” (*PM* 97-101), Monterroso se acerca al autobiógrafo Elizondo. Me parece un ensayo magnífico, escrito con mucha ironía, lo que no impide que aparezca la misma admiración por Elizondo. En resumen, el ensayo trata de “toda una generación de jóvenes escritores mexicanos [que] salieron contando sus vidas” (*PM* 97). Monterroso dice estar alarmado por el hecho de que la mayoría de estos escritores ni siquiera haya publicado un libro, que otros sólo hayan publicado libros malos, y que todos ellos sean muy jóvenes. No quiero dejar de citar la comparación con la Unión Soviética por la originalidad de la inversión ideológica: “el caso de Evtuchenko en la Unión Soviética fue un caso aislado, individual, y viéndolo bien, casi capitalista; el nuestro, colectivo, organizado, y como de costumbre, casi socialista” (*PM* 98). Luego pasa a una clasificación de estos autores en ocho categorías, todas igualmente irónicas. Es en este contexto finalmente donde aparece Elizondo. En la octava categoría Monterroso coloca a “los que habiendo aceptado escribir su autobiografía para esta serie observan que difícilmente podrán superar

las ya aparecidas de Gustavo Sainz, Salvador Elizondo y Juan García Ponce” (PM 99). Elizondo publicó efectivamente una autobiografía en 1966 titulada *Salvador Elizondo (Autobiografía)*. Copio aquí el párrafo entero dedicado a Elizondo, no exento de la misma mirada irónica de los párrafos anteriores:

Elizondo (autor de cuentos y ensayos y del difícil y extraño relato *Farabeuf*, y seguidor de una corriente ilustre que inauguró Poe) cuenta los hechos en forma de historia absolutamente personal, es decir, como no podían haberle sucedido más que a él o a Edgar Allan Poe, en una atmósfera amenazada siempre por la locura, la pasión o el miedo, en la que una posible mirada es la única deseable entre todas las miradas torturadoras, el color de una cabellera la eterna permanencia de lo bello, y la belleza perfecta del Mal la idea persecutoria por excelencia (PM 100).

Si esta crítica puede desorientar por su ambigüedad, incluso cierta oscuridad en la presentación, la conclusión respecto a los tres autores señalados es muy clara y no deja lugar a dudas: “Lo importante es que en estas pequeñas obras los tres hayan convertido los hechos reales o imaginarios de su vida en buena literatura; Sainz en literatura de acción, *Elizondo en literatura de pasión*, García Ponce en literatura de reflexión; en literatura más que en autobiografía en el sentido de registro civil y curricular del término” (PM 101; el subrayado es mío).

4.3.10 José Emilio Pacheco (1939-)

El aprecio que Monterroso siente por Pacheco, a quien conoció desde 1958, se manifiesta explícitamente en una frase de *La letra e*: “siempre he admirado la decisión con que Pacheco adoptó la literatura” (LE 145). Es sobre todo al poeta Pacheco que Monterroso enfoca. No puede ser más claro el título del aforismo que proviene de una “Carta a José Emilio Pacheco” en *Lo demás es silencio*: “Poesía” (LDS 175). En cambio, el texto mismo del aforismo es mucho más oscuro: “Nuestra

poesía, como nuestro tenis y algunos aspectos de nuestro crecimiento demográfico, es ya afortunadamente una poesía madura (ver ilustración), de la que aún pueden esperarse magníficos partos, por dolorosos que éstos sean” (*ibid.*). Al igual que el texto, la ilustración de una mujer sentada en una mesa (*LDS* 176), tampoco deja interpretarse fácilmente, por lo que lo dejo en el campo de la literatura como juego y de las asociaciones absurdas.

Es en *La letra e* donde Monterroso más se dedica a Pacheco, a quien retrata como poeta y compilador de antologías de poesía. En “Encuentros y desencuentros”, Monterroso recuerda “la sátira de Juvenal sobre los inconvenientes de la vida en Roma hace dos mil años” (*LE* 74), una evocación que lleva a otra: un poema de Pacheco, una imitación del de Juvenal, del que cita una parte. Los primeros versos del fragmento ya son muy reveladores del tema principal: “No tendríamos la *Eneida* sin la casa de campo/ y los esclavos de Virgilio” (citado en *LE* 75).¹⁶⁹ La pobreza y la riqueza son factores que influyen en la literatura, así los escritores lo admitan o no. La cuestión vuelve a aparecer en varios textos de Monterroso, y muy en particular respecto a Shakespeare, el rico, y Cervantes, el pobre (Van Hecke 2000b: 65-80). El fragmento del poema sobre la *Eneida* es representativo aún de otra característica fundamental de Pacheco, y que a Monterroso le fascina: la traducción y, más precisamente en este caso, la imitación. La cita de este poema tiene aún otra función: le permite a Monterroso evocar a Juvenal, autor satírico importante para su propia obra.

En dos fragmentos seguidos de *La letra e*,¹⁷⁰ de 1984, Monterroso se detiene en la *Poesía modernista. Una antología general*, cuya selección

¹⁶⁹ Como no logré localizar el poema, me comuniqué directamente con Pacheco, quien me aclaró que los versos citados por Monterroso vienen del poema “Imitación de Juvenal”, de su libro *Los trabajos del mar*, de 1983. Le agradezco aquí al poeta su amabilidad de haberme revelado esta referencia.

¹⁷⁰ Monterroso juntó ambos fragmentos, “Cyril Connolly” y “Todo el modernismo es triste”, en un solo texto al incluirlo en *Pájaros de Hispanoamérica* bajo el título “José Emilio Pacheco” (*PH* 159-162).

ha sido efectuada por Pacheco. Según Monterroso, en “Cyril Connolly”, esta obra no sólo es interesante para conocer el fenómeno del Modernismo, sino también para conocer a “este poeta ya no modernista sino moderno, que por supuesto no es la misma cosa, llamado José Emilio Pacheco” (LE 144). A continuación, Monterroso cita un párrafo del “Prólogo”, que —ya no sorprende— trata del tema resbaladizo de las supuestas influencias, esta vez de la literatura europea en los modernistas (LE 144-145). En “Todo el Modernismo es triste”, Monterroso sigue con su lectura del “Prólogo” del que cita partes sobre las tiradas muy reducidas de las obras de los modernistas: “Por eso no se puede impugnar a quienes afirman que si lo que distingue al Modernismo es la voluntad de estilo, el empeño artístico, la idea ética y estética de que escribir bien es una forma de hacer el bien, su indiscutible fundador es Martí” (citado en LE 147-148). Esta frase hace vacilar a Monterroso: “¿escribir bien?”, y después de unas reflexiones sobre el “pensar y sentir, mezclados”, termina el fragmento con una cita del modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera de su poema *Non omnis moriar*, sobre el conflicto entre el fondo y la forma: “Era triste, vulgar lo que cantaba/ mas, ¡qué canción tan bella la que oía!” (citado en LE 148). Aquí está el sentido profundo de estos dos fragmentos en *La letra e*: la amistad con y la lectura de Pacheco le abre la puerta a nuevas lecturas, en este caso los modernistas, totalmente diferentes de los autores que leyó junto con Arreola o Bonifaz Nuño. El poema de Gutiérrez Nájera afecta mucho a Monterroso, porque toca la vena sensible de la tristeza en la literatura, lo que llevará entre otras cosas a la publicación de la *Antología del cuento triste*. Sin embargo, la intertextualidad no termina con Gutiérrez Nájera: *Non omnis moriar* viene de Horacio, del poema “Exegi monumentum” (Horatius 1977: 87, *Cármina*, Libro III, 30). No es casualidad entonces que Monterroso cite precisamente este poema de Gutiérrez Nájera, ya que implícitamente se refiere a Horacio, uno de sus modelos más importantes.

Monterroso nos hace conocer también al traductor Pacheco. En “Manatías en México”, comenta el libro *Aproximaciones*, que son traducciones de poetas. Aparecen ahí los *Two English Poems* de Borges, “nunca traducidos por éste al español” (LE 218). Monterroso cita a

Pacheco: “hay que poner la afrenta y osadía de traducir al castellano a un clásico de nuestra lengua. Valga como atenuante el hecho de que la tentativa se ha extendido a lo largo de casi veinticinco años” (citado en *LE* 218). A este comentario, Monterroso replica: “En lo personal, creo que se trata de excesiva modestia y/o reverencia a quien después de todo conoce bien este oficio y sus peligros” (*LE* 218). Finalmente, Monterroso se dirige hacia las “Notas sobre los autores” donde se detiene en “Acevedo Oliveira (1938-1981), el supuesto poeta brasileño que vivió exiliado en México de 1964 a 1966 y quien, habiendo ‘dedicado su existencia a los pobres, murió en Río de Janeiro al resistirse a un asalto callejero’” (*LE* 219). Además de que se revela aquí el gran interés de Monterroso por las vidas de los autores (algo que admitió en algunas ocasiones), se esboza un paralelismo entre Acevedo Oliveira y Monterroso, ambos exiliados en México. Las líneas intertextuales siguen multiplicándose. Al lado de Juvenal, los modernistas y Borges, aparece ahora el poeta trágico, Acevedo Oliveira.

En *Literatura y vida*, finalmente, se incluye todavía una referencia breve al cuentista Pacheco. Sus cuentos son, según Monterroso, “brillantes, precisos, como obras que son de una de las inteligencias literarias más relevantes del México actual” (*LYV* 84). Una vez más, Monterroso ha querido dejar constancia de un hombre de grandes méritos. Pacheco es otro de sus amigos y escritores muy admirados.

4.3.11 *Visión de conjunto*

Retomo aquí una de las hipótesis iniciales en el conjunto de la investigación sobre el espacio: pensaba que la visión de México en Monterroso se iba a revelar a través del estudio de la literatura mexicana. Esta hipótesis no puede confirmarse. Enseguida me di cuenta de que Monterroso se dedica relativamente poco a las obras mexicanas, por lo que es imposible recrear desde ahí una visión de México. Seguramente leyó mucha literatura mexicana, pero no se refleja tanto en su propia obra. Temas como la historia de México, o la búsqueda

de la identidad mexicana, temas claves de la literatura mexicana, casi no aparecen. Si el interés por las obras no es muy pronunciado, en cambio, el interés por los autores, por sus vidas, como amigos y compañeros, es llamativo. De ahí que durante la investigación tuviera que convertir el título inicial de este capítulo, “Monterroso y la literatura mexicana”, en “Monterroso y los autores mexicanos”. Además, hay un aspecto complementario: no hay una visión bien definida y delimitada de los autores mexicanos, como un conjunto separado, porque muchas veces aparecen en contextos donde son mencionados con otros autores no mexicanos, lo que tergiversa aún más la visión: Rulfo con Borges, Arreola con Kafka, para señalar los casos más claros, pero también en circunstancias más anecdóticas, como la de Elizondo que se menciona junto con Puig, Bryce Echenique, y otros. Aunque no se confirma la hipótesis sobre el espacio mexicano, el análisis sobre los autores llevó a muchos otros resultados y abrió nuevas pistas interesantes.

¿Qué es lo que pasa realmente? Si estos autores no aparecen en función de sus propias obras, ¿cuál es su función entonces? Al hablar de un autor, Monterroso casi siempre lo hace relacionándolo con otros autores: o bien se trata de las influencias, o bien de autores que leen juntos... Los autores mexicanos cumplen aquí un papel muy particular: el de intermediario o de compañero de lectura. Diría casi que son mensajeros, son *Hermes*, ya que funcionan como punto de articulación entre Monterroso y un gran número de otros autores. Por medio de estos intermediarios, en particular seis de los diez autores, Monterroso va ampliando su universo literario. Reyes lo lleva a Tirso de Molina, Góngora, Horacio y Virgilio. Su amistad con Arreola lo guía hacia Borges, Kafka, Papini, Schwob, Torri, Silva y Aceves, Lamb y Bertrand. Con Bonifaz Nuño comparte la lectura de Nezahualcóyotl, Cervantes, Góngora, Garcilaso, Dante y Dumas. La lectura de Fuentes lo orienta hacia los autores de literatura fantástica como Monk Lewis y muchos otros. Elizondo evoca a Poe, y Pacheco, finalmente, dirige a Monterroso hacia Acevedo Oliveira, Borges, Juvenal y los modernistas.

Lo que se nota es, de hecho, la visión de Monterroso de lo que es la literatura: una compleja red de relaciones intertextuales. Se manifiesta en él un desplazamiento fundamental: Monterroso no se sitúa

únicamente en el primer nivel, el de los autores mexicanos, sino que se desplaza a un segundo grado, el de los escritores clásicos, para quienes los primeros son mensajeros o vehículos. Los autores mexicanos son los que hacen hablar a los autores del pasado, los resucitan. Ellos representan para Monterroso la memoria de los autores clásicos. Eso se hace aún más evidente cuando estos autores se convierten en críticos literarios, como Reyes sobre Góngora y la literatura fantástica, o Pacheco sobre los modernistas, por ejemplo. Todos participan en este mismo movimiento llevados por el deseo de integrarse en la literatura del pasado. Finalmente, es en los clásicos donde Monterroso mejor se ubica.

Otro aspecto intertextual ligado al anterior, y que es preciso analizar en su totalidad, es la cita. Por el fenómeno de desplazamiento arriba explicado, las citas se distinguen entonces entre dos tipos: las citas de los autores mexicanos y las de los autores que se sitúan en el segundo nivel.

Primer nivel:

AUTOR MEXICANO	CITAS	GÉNERO DEL HIPOTEXTO
Ramón López Velarde	0	
Alfonso Reyes	2	Ensayos
Fernando Benítez	0	
Juan Rulfo	1	Diálogo diario (“¿Por qué viajas con eso?”)
Juan José Arreola	2	Palindroma / ensayo (sobre influencias)
Rubén Bonifaz Nuño	varias	Palindroma / poesía / traducciones
Jaime García Terrés	0	
Carlos Fuentes	2	Ensayo (<i>Valiente...</i>), ensayo (sobre influencias)
Salvador Elizondo	0	
José Emilio Pacheco	varias	Poesía / prólogos de antologías y traducciones

Segundo nivel:

AUTOR CLÁSICO	INTERMEDIARIO(S)	GÉNERO DEL HIPOTEXTO
Góngora	Reyes / Bonifaz Nuño	Poema (“El Polifemo”)
Nezahualcoyotl	Bonifaz Nuño	Poema (“No bien hube nacido”)
Manuel Gutiérrez Nájera	Pacheco	Poema (“Non omnis moriar”)

Si bien son relativamente pocas las citas, el esquema de Plett (1991: 9-12) permite ver algunas tendencias. Todas las citas son breves. Entre las más largas, destacan la de Fuentes sobre la literatura fantástica, de más o menos media página (LYV 83-84), las citas del prólogo de Pacheco de *Poesía modernista* (LE 144-148) y su poema “No tendríamos la *Eneida* [...]” (LE 75), y el poema de Bonifaz Nuño “Como el rostro del aire [...]” (LE 167). En cuanto a identidad o desviación, es imposible verificarlo en el caso del diálogo con Rulfo, y de los palíndromos. En cambio, los hipotextos que he podido consultar, como los de Bonifaz Nuño por ejemplo, muestran que Monterroso no cambia nada en los poemas ni en las traducciones. Hay una excepción: en la cita de *Valiente Mundo Nuevo* de Fuentes (LV 144), aparecen tres desviaciones respecto al hipotexto, de las cuales sospecho que la primera es una errata, tal como lo señalé ya en la nota a pie de página en el capítulo sobre Fuentes.

Las citas aparecen en todos los lugares de los textos, tanto al principio, como en medio y al final. Parece que no hay interferencia de códigos, ya que en todos los casos, se trata del mismo idioma, el español, incluso de los mismos registros de lengua, ya que constituyen un grupo relativamente “homogéneo” de escritores. Trabajo aquí exclusivamente con citas con marcadores explícitos. El punto de partida eran las referencias explícitas a autores y se trata de las citas que aparecen en estos contextos. Esto no excluye que en otros textos haya citas de estos mismos autores con marcadores implícitos, pero no las estudio aquí. En cuanto a la pragmática, si tomo al emisor como punto de partida,

llamaría las citas de los ensayos “eruditas”, porque tienen una clara función argumentativa. Las que provienen de poemas, como en el caso de Bonifaz Nuño y Pacheco, son ornamentales y poéticas, ya que su función es decorativa y estética, aunque en los poemas también interviene cierta erudición, como en el poema de Pacheco que es una imitación de un poema de Juvenal. En cuanto a las tres citas del segundo nivel, llama la atención que son tres poemas.

Destaco aquí brevemente los principales hilos conductores del análisis. En primer lugar, a excepción de López Velarde, tuve que dividir cada retrato en dos partes: los contactos personales y las obras. Gran parte del análisis se dedicó a estos contactos personales, que a su vez se distinguen entre ellos. Monterroso insiste mucho en la amistad con la mayoría de ellos. Fernando Benítez y Jaime García Terrés representan lo que se podría llamar el mundo de revistas y editoriales, con el que Monterroso tenía muy buenas relaciones, gracias a su amistad con ellos. Otro hilo conductor es lo fantástico, lo que se debe al gran ensayo “La literatura fantástica en México” (*LYV* 67-87), donde aparecen seis de los diez autores aquí estudiados: Reyes, Rulfo, Arreola, Fuentes, Elizondo y Pacheco. Lo fantástico se presenta así como un elemento fundamental de su generación. Monterroso termina usando el concepto de literatura fantástica en un sentido muy amplio: Reyes aparece como el precursor por el cuento “La cena”, Elizondo y Pacheco son colocados en un grupo de autores que no tenían como meta escribir cuentos fantásticos, pero que se acercan mucho a lo fantástico por los temas y los ambientes creados. Fuentes es el que explícitamente se sitúa en una tradición de literatura fantástica de lengua inglesa. Rulfo finalmente es el caso más raro en este género, porque por lo general la crítica no lo suele considerar como un autor fantástico. Monterroso quiere otorgarle este “derecho de pertenecer al glorioso mundo de la literatura fantástica” porque sus fantasmas, si bien difieren de los norteamericanos o los europeos, son “fantasmas de verdad” (*LYV* 82).

En el transcurso del análisis de los diferentes autores mexicanos, se ha ido revelando sutilmente una contradicción. Por más que insistan los críticos en situar a Monterroso en una tradición de la literatura mexicana, y por más que los entrevistadores vuelvan a preguntarle

sobre influencias específicas de varios de estos autores, hay en Monterroso una gran reticencia a situarse en esta tradición, y niega una y otra vez la influencia de los autores mexicanos aquí estudiados. En “Mi primer libro”, dice además, al hablar de Arreola, Rulfo y Durand: “No formábamos ni un ‘grupo’ ni una ‘generación’” (LYV 37). Es totalmente aceptable esta posición, porque como bien sabemos de sus discursos y ensayos, Monterroso se sitúa siempre explícita y claramente en la tradición de los autores guatemaltecos, desde el *Popol Vuh* y Landívar hasta Asturias y Cardoza y Aragón. En cuanto a la generación, se considera a sí mismo siempre miembro de la “Generación del 40” (citado en Méndez 2002: 2) y ésta es la generación que aparece ya sistemáticamente en artículos enciclopédicos (Liano 1994: 178) y textos biográficos. Incluso en su discurso con ocasión de la entrega del Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias, Monterroso expresa el siguiente sueño: “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” (Monterroso 1997: 2). Es en Guatemala donde él se quiere ubicar, allí es donde están sus raíces literarias. Así es, además, la manera en que proceden las historias literarias: se marcan tradiciones y generaciones literarias por criterios nacionales. Pizarro formula la problemática de la siguiente manera: “La literatura es, sabemos, patrimonio universal y la experiencia estética no conoce fronteras, pero las obras surgen de una determinada cultura, y se insertan en el tejido de la sociedad que las ve emerger” (Pizarro 1985: 18).

Sin embargo, la impresión general que da el análisis sobre los autores mexicanos es precisamente la de un autor que, si bien no busca situarse en esta tradición mexicana, dialoga constantemente con este grupo variopinto de autores mexicanos. Es muy comprensible este deseo de ubicación en un autor desarraigado, cuyos contactos con compañeros en la literatura guatemalteca, después de la Generación del 40, quedaron truncados. Asombra realmente la manera y la intensidad con que Monterroso presenta en sus textos sus múltiples contactos con escritores mexicanos. No hay duda de que las amistades que Monterroso valora tanto, van mucho más allá del simple contacto amistoso. Tienen

repercusiones en su literatura, sobre todo en el caso de Rulfo y Arreola, pero en vez de influencias, es mejor hablar de afinidades. Aunque no se autodenominen con un nombre particular, la imagen que nos esboza Monterroso es la de una generación literaria, porque, en el fondo, ¿qué es una generación literaria?¹⁷¹ No necesariamente un grupo que se distinga por influencias directas entre ellos, sino un grupo de contemporáneos que comparten los mismos intereses, la fascinación por los mismos autores (Kafka, Borges...), hasta la obsesión por los mismos juegos como los palíndromos, y sobre todo una característica básica para poder hablar de una generación literaria, que es la reacción común contra el predominio de una generación anterior. Si bien en un momento Monterroso dice: “No formábamos ni un ‘grupo’ ni una ‘generación’” (LYV 37), en otro momento afirma:

pertenezco a la misma generación de narradores a la que pertenece Juan José Arreola, la cual —junto con otros escritores centroamericanos y sudamericanos que por entonces vivían y publicaban en México sus primeros trabajos, impresionados todos por ese libro [*Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Ocampo], por las obras de Franz Kafka que en esos años cuarentas empezaban a conocerse en español y, no faltaría más, por la literatura de Borges— comenzó a liberarse del tradicional apego a los temas literarios realistas y circunscritos a lo autóctono, a los problemas de los campesinos y a la Revolución, para ir al encuentro de espacios más complejos en el mundo de la ciudad y de la imaginación (“La literatura fantástica en México”, LYV 72; el subrayado es mío).

¹⁷¹ El método generacional es un modelo de periodización en el estudio de la literatura (otros métodos serían por ejemplo el modelo político-institucional basado en la historia tradicional, y la periodización por movimientos literarios). Se suele definir las generaciones en períodos de treinta años, a veces quince. Para una discusión en detalle sobre la noción de “generación”, a veces problemática, ha sido fundamental, entre otros, el estudio de Pedro Salinas, “El concepto de generación literaria aplicado a la del 98” (Salinas 1972: 26-33). Para América Latina es preciso mencionar las teorías generacionales establecidas por José Juan Arrom (*Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*, 1977, 2a. ed.) y Cedomil Goic (*Historia de la novela hispanoamericana*, 1972). Asimismo refiero a la tesis doctoral inédita de Ricardo Cuadros Mercado (*Periodización literaria en el proceso de formación cultural: la narrativa chilena y su crítica*, Universidad de Utrecht, 1996).

Sin proponérselo quizá, Monterroso nos da en su obra un caleidoscopio del ambiente literario, sobre todo de aquellos años cuarenta y cincuenta, pero también de las décadas posteriores. Fue testigo de momentos magníficos de la vida literaria en México que se plasman en su obra en una mezcla de la historia de lo inmediato y las cavilaciones más profundas.

Resulta que la desubicación para Monterroso ya no es sólo una cuestión sentimental o emocional por no tener su lugar en el mundo, por estar entre dos mundos. No, el problema se desplaza a otro nivel, a saber, la ubicación en la historia de la literatura universal. Una pregunta que se divide en dos partes: ¿cómo se sitúa a sí mismo en el mundo literario?, y ¿de qué manera será reconocido y recordado por la historia literaria? Uno podría preguntarse ¿por qué un escritor no puede pertenecer a dos (o más) tradiciones? Pueden ser complementarias y la una no excluye a la otra, hasta pueden enriquecerse. En realidad no es así, y Monterroso lo sabe. Los historiadores de la literatura, los manuales de literatura, y en particular los “libros de escuela primaria” siguen encasillando a los autores y siguen sometiendo a esquemas nacionales. Se trata de una zona de tensión en la que Monterroso se mueve como una mosca con mucha habilidad, bajo la presión de dos fuerzas exteriores y opuestas que lo reivindican: la crítica mexicana y la crítica guatemalteca. Liano, desde su perspectiva de guatemalteco, lo expresa muy claramente:

The Mexican establishment would like to claim him as a Mexican writer, and it officially recognized him in 1975 with the Xavier Villaurrutia Prize, Mexico's most prestigious literary award. Nevertheless, Monterroso considers himself Guatemalan, and Guatemala continues to claim him (Liano 1994: 179).

La investigación sobre los autores mexicanos vistos por Monterroso abre aún otra pista de reflexión. Este análisis muestra una imagen muy personal, individual y subjetiva, la de Monterroso, pero al mismo tiempo es un reflejo casi perfecto de todo lo que Bourdieu, en *Le Marché des biens symboliques*, ha dicho sobre la estructura y el funcionamiento

del campo de producción restringida. Este campo, que tiene un público de productores, a diferencia del campo de gran producción destinado al gran público de no-productores, es un campo que produce sus propias normas de producción y criterios de evaluación. Es un campo cerrado y aislado en que hay una solidaridad entre el artista y el crítico. No importa el éxito en el gran público, sino el reconocimiento al interior del grupo (Bourdieu 1971: 54-57). Se hizo muy evidente que éste era el reconocimiento que buscaba Monterroso, sobre todo con Rulfo y Bonifaz Nuño, que se vuelven hasta cierto punto “críticos” de la obra de Monterroso. Ser reconocido por otros autores es fundamental en la vida de un escritor como Monterroso. Según Bourdieu, los escritores en este campo son al mismo tiempo iguales y rivales (*ibid.* 58). Monterroso da la impresión de que todos son iguales (incluso siempre “amigos”), aunque bien sabemos, como en el caso de Fernando Benítez, llamado por otros jefe de la “mafia de intelectuales”, que existe mucha rivalidad entre ellos. Una característica principal del campo de producción restringida moderna, debido a su circularidad, es la “interrogación axiomática”, que para Bourdieu consiste en que los productores explicitan sus propios principios de expresión. Así por ejemplo, el impresionismo en la pintura interroga los principios en la pintura misma (*ibid.* 64-66). Es lo que en la literatura se ha llamado la metarreflexión o la metanarrativa. Es exactamente lo que hace Monterroso en sus retratos de los autores mexicanos (y probablemente de otros también): en el diálogo con ellos, sea con los autores en persona, sea con sus obras, se trata en el fondo de una constante interrogación de los principios de su propia expresión artística. Hay aún otro aspecto señalado por Bourdieu que se aplica a mi análisis. En el campo de producción restringida cuenta la autoridad carismática de la persona, a diferencia de la enseñanza, por ejemplo, donde es central la autoridad burocrática e institucional. Los autores, como los profetas, imponen una “*auctoritas*” que no reconoce otro principio sino a sí misma (*ibid.* 74). Así es como Monterroso retrata a los autores mexicanos, como autoridades carismáticas que lo inspiran, lo forman y lo guían.

Finalmente, me atrevo a proponer que en futuros estudios críticos sobre cualquiera de estos autores mexicanos, se tome en consideración el retrato literario hecho por Monterroso, que en cada uno de los casos, es muy original, y a menudo extraño. Es al mismo tiempo una visión de adentro, de *insider* (por ser escritor como ellos), y de afuera, de *outsider* (por ser guatemalteco). Para los especialistas en literatura mexicana, este análisis sobre Monterroso les puede aportar quizá datos desconocidos, sobre todo porque la información, a menudo muy escueta, está muy dispersa en su obra. Lo que puede parecer un detalle insignificante en el marco de un solo texto, cobra sentido en el retrato completo del autor, visto a través de los diferentes textos.

5. MOVIMIENTO PERPETUO

5.1 MOVIMIENTO E INMOVILIDAD: HERÁCLITO Y ZENÓN

E pur si muove.

GALILEO GALILEI

5.1.1 Introducción

¿Qué es el movimiento? La pregunta ha preocupado a filósofos y científicos de todos los tiempos. No por ver las cosas moverse entendemos por qué se mueven. Desde Einstein disponemos ya de una respuesta matemática que explica el movimiento, pero como lo afirma el filósofo Juan Nuño, no ha sido fácil llegar a esto (Nuño 1993: 1). Podemos decir incluso que el problema del movimiento, y sobre todo de sus paradojas, sigue inquietando no sólo a filósofos y científicos, sino también a escritores como Monterroso. Enfocaré el estudio en dos filósofos presocráticos que aparecen en Monterroso precisamente por sus visiones sobre el movimiento: Heráclito de Éfeso (ca. 500-425 a.C.) y Zenón de

Elea (ca. 490-430 a.C.), discípulo de Parménides (que no aparece en la obra de Monterroso, pero cuya filosofía constituye la base de las paradojas de Zenón). Las referencias explícitas a ambos filósofos son relativamente reducidas —Heráclito aparece sólo dos veces, Zenón tres—, pero estas cifras no significan nada en comparación con la importancia de los fragmentos que aportan mucho a la comprensión del concepto de movimiento en la obra de Monterroso. Aunque el autor no confronta a Heráclito y a Zenón en los mismos textos, me ha parecido propicio reunirlos en este análisis porque representan dos visiones opuestas sobre el movimiento existentes en la antigüedad, que pueden resumirse en los siguientes dilemas: movimiento e inmovilidad, multiplicidad y unidad, alteración y esencia, duración y eternidad, devenir y ser.

Los textos de la antigüedad griega y latina constituyen un fondo intertextual fundamental en toda la obra de Monterroso, y muy en particular en el libro *La Oveja negra y demás fábulas*, que no sólo entra en diálogo con la tradición de fabulistas (Esopo, Fedro...), sino con toda la literatura clásica, dado los temas, los personajes y los estilos. La traducción al latín de su libro de fábulas lo llenaba de orgullo: *Ovis nigra atque caeterae fabulae* fue publicado en 1988 por la UNAM en México. Como autodidacta, Monterroso había aprendido latín y su fascinación por este idioma se observa por ejemplo en el ensayo “Mi relación más que ingenua con el latín” (LV 83-87). Y puede también observarse en el empleo de títulos en latín de algunos de sus textos: “*Gallus aureorum ouorum*” (ON 87), “*Homo scriptor*” (MP 79), “*In illo tempore*” (PM 106), “*Nulla dies sine linea*” (LE 73), “*Et in Arcadia ego y lo obvio*” (LE 87) y “*Tempus fugit*” (LE 219). De los filósofos y autores griegos, los más importantes para Monterroso son Aristófanes, Aristóteles, Diógenes, Epicuro, Esopo, Heráclito, Homero, Pitágoras, Platón, Plutarco, Sócrates y Zenón. Entre los romanos destacan Catulo, Julio César, Cicerón, Fedro, Horacio, Juvenal, Lucrecio, Ovidio, Séneca y Virgilio. Las referencias intertextuales a éstos y a otros suelen ser explícitas, pero encontramos también alusiones veladas a los textos antiguos. Con este estudio sobre Heráclito y Zenón sólo doy entonces una imagen muy reducida de la intertextualidad con los antiguos en Monterroso, aunque surgirán también los nombres de otros autores

como Séneca, Horacio y Ovidio, por ejemplo. Por otra parte, aclaro que no me limito a un estudio intertextual con los dos presocráticos, sino que más bien los tomo como punto de partida para desarrollar una problemática mucho más amplia: la dicotomía de movimiento e inmovilidad.

Monterroso no es un filósofo, ya muchos críticos lo han observado,¹⁷² puesto que se acerca a la realidad desde la literatura. Sin embargo, percibo en él una sensibilidad muy particular por los grandes temas filosóficos de todos los tiempos, por lo que me parece necesario enfocar su obra desde esta perspectiva. No se puede negar que la filosofía del movimiento y del cambio, desde la famosa expresión heraclítica “Todo fluye” (*Panta rhei*), ha penetrado toda su obra. Sin embargo, surge la interrogante sobre si todos estos movimientos no son sino una ilusión. En muchos textos, humorísticos o no, se entrevé un intento de salir del movimiento para llegar a la esencia, el ser, apoyándose en las tesis de la inmovilidad de Parménides y Zenón. ¿O será que el verdadero arte de Monterroso consiste en poder captar la esencia en el movimiento?

5.1.2 *El movimiento: Heráclito de Éfeso*

De la obra de Heráclito, *De la naturaleza*, sólo nos han llegado algunos fragmentos cuyo estilo es tan enigmático que el filósofo fue llamado *el Oscuro*. La admiración de Monterroso por Heráclito se deduce ya desde la primera referencia. En uno de los aforismos titulado “Fragmentos

¹⁷² Véanse p.ej. Prieto: “[Monterroso] no es un filósofo” (Prieto en Campos 1988: 127) o Liano: “No vivimos pensando en el Ser y el Tiempo, sino en nuestras ambiciones y nuestros defectos, o las moscas, las criadas y la estatura [temas favoritos de Monterroso]” (Liano 1992: 62). Se observa la misma idea en una cita de Jean Jaurès, que Monterroso incluye en *Movimiento Perpetuo*: “Entre la provocación del hambre y la sobreexcitación del odio, la Humanidad no puede pensar en el infinito” (MP 72).

(1)", Eduardo Torres considera que Heráclito fue "El autor antiguo que escribió los mejores fragmentos" y añade que "Algunos le salieron tan pequeños que se han perdido" (*LDS* 166). Esta observación es significativa en un autor que también cultiva el fragmento y se obsesiona por la brevedad de los textos. La fragmentariedad de la obra de Heráclito ha dificultado mucho la interpretación de los textos, pero su doctrina puede resumirse en las siguientes ideas: la materia primaria es el fuego que determina el orden cósmico y el cambio es la única realidad; todo se transforma constantemente y no queda nada de estabilidad (Popper 1998: 15). Esta idea se refleja en uno de los fragmentos más famosos de Heráclito: "No es posible bañarse dos veces en el mismo río". Una de las características de su doctrina del flujo es "la interpretación del cambio físico como un conflicto entre poderes elementales dentro de un orden periódico de reciprocidad y simetría reconocido como justo" (Kahn 1987: 18). A la visión heraclitana del cambio, Monterroso responde desde la literatura y se resiste a resignarse frente al flujo ineludible del tiempo y del espacio. Leamos otra vez a Eduardo Torres en el siguiente aforismo:

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 (*LDS* 167).

La respuesta humorística de Eduardo Torres al problema heraclitano parece ser un intento de salir del movimiento perpetuo. Torres entra explícitamente en diálogo con el filósofo y tergiversa el teorema de tal manera que ya no es válido. Lo que para Heráclito es teóricamente imposible —bañarse dos veces en el mismo río— se vuelve posible para Torres quien añade dos condiciones pragmáticas y absurdas al mismo tiempo: la lentitud del río y la disponibilidad de una buena bicicleta o un caballo. Otra ampliación de la cita original se encuentra entre paréntesis: no sólo dos veces, sino hasta tres veces es posible bañarse si las necesidades higiénicas así lo requieren. Esta última circunstancia es

aún más divertida, sabiendo que el verbo original en griego *embainein* significa literalmente “entrar en”, como se desprende también de las traducciones en inglés y neerlandés del fragmento (Kahn 1987: 168, Mansfeld en Heraclitus 1987: 54), pero una traducción común en textos españoles suele ser “bañarse”, lo que le permite a Torres desarrollar su argumentación dentro del mismo campo semántico: “de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién”.¹⁷³ Pasando por alto la digresión graciosa del baño, la conclusión implícita de Torres del problema básico parece ser que no hay cambio y que el hombre puede superar los límites impuestos por el fluir del tiempo y de las cosas. Torres invierte la doctrina del flujo de Heráclito y casi nos convence de la inmovilidad del universo, pero sus argumentos son tan ridículos que la duda persiste.

Efectivamente, en la obra de Monterroso, todo sigue en movimiento. No sólo lo dijo Heráclito, también Galileo Galilei lo confirmó: “E pur si muove”, “Y sin embargo, se mueve”. La frase, atribuida a Galileo al hablar de la tierra, es citada por Monterroso en “La vaca” (LV 16)¹⁷⁴ y expresa la contestación en contra del geocentrismo que propagaba que la Tierra, inmóvil, estaba en el centro del universo. El estudio del movimiento en los capítulos anteriores ha revelado que el desplazamiento parece ser incluso una opción muy consciente de Monterroso, movido por el “horror a la estabilidad”. Esta idea en Monterroso, la vemos confirmada incluso en una cita maravillosa que

¹⁷³ En las traducciones españolas se trata de variantes. En el *Diccionario Enciclopédico Espasa* (1978: 294) se adopta la variante común: “Nunca *bañas* dos veces tus pies en el mismo río”. En el *Diccionario de citas* de Señor se encuentra la traducción literal: “No es posible *meter* el pie dos veces en el mismo río”. (Señor 1999: 223; el subrayado es mío).

¹⁷⁴ El contexto en el que aparece la frase de Galileo en la obra de Monterroso, no tiene relación alguna con el tema del movimiento. Se trata de una discusión entre Monterroso y otros autores sobre la influencia de las obras que leyeron en la juventud y en particular del cuento “Adiós, Cordera” de Leopoldo Alas, Clarín. Monterroso cita la frase mucho después de aquella discusión, sólo para sí mismo. Interpreto la frase de la siguiente manera: “Y sin embargo, a mí me gusta la obra. A pesar de todo, yo sigo creyendo en ella, no importa lo que piensan los otros...”

aparece en “Mi primer libro” (LYV 21-49) y que el autor atribuye a un “personaje romano”. El autor habla de sus primeros años en México:

No formábamos ni un “grupo” ni una “generación”, pero nos gustaba repetir a cada instante, como una especie de lema común, la frase atribuida a un personaje romano, que aplicábamos con referencia a la literatura: “Porque vivir no es necesario; pero sí navegar”¹⁷⁵ (LYV 37).

A diferencia de la percepción común de la vida como un viaje, y de considerar ambos verbos, vivir y navegar, como sinónimos, la visión aquí es muy distinta, incluso algo enigmática. En cierta manera se sobrepone el navegar a la vida. Esta opción muy clara, tomada con mucha convicción, revela una actitud positiva respecto al cambio y el movimiento, incluso revela un deseo de viajar, de moverse, de no repetirse, de hacer algo nuevo en cada libro, de crear, etc. En este tipo de movimientos se puede observar la estrecha relación entre espacio y tiempo: Monterroso participa activamente en estos movimientos espacio-temporales. Lo que ahora quiero enfocar, en cambio, es una actitud más bien negativa o melancólica frente al movimiento causado por el pasar irreversible del tiempo, sobre el que el hombre no tiene control. Esta idea está presente en la frase heraclítica a la que Monterroso hace alusión en *Lo demás es silencio* (167): “No es posible bañarse dos veces en el mismo río”. Una de las interpretaciones del fragmento, dada por Plutarco, se refiere precisamente al

¹⁷⁵ Es curioso que Monterroso se refiera vagamente a “un personaje romano” sin mencionar el nombre. Se trata de Pompeyo, citado por Plutarco en *Vida de Pompeyo*. El verso en latín es “Navigare necesse, vivere non necesse”. Consulté la obra en francés, *Pompée*, donde se da una traducción libre: “Il est nécessaire que je parte; il ne l’est pas que je vive.” (Plutarco s.f.: 42). Aparentemente el verso figuraba también como inscripción en una nave griega, y es citado asimismo por Ernesto Cardenal (que pertenecía al mismo “grupo” del que habla Monterroso), en su introducción a *Nueva poesía nicaragüense*: “porque vivir no es necesario, pero sí navegar” (Cardenal 1949: 14).

“carácter transitorio de la existencia humana” (Kahn 1987: 169). La gran popularidad de esta interpretación se explica probablemente por la simbología tradicional del río que representa “el transcurso irreversible del tiempo” (Pérez-Rioja 1971: 367). Seleccioné algunos textos de la obra de Monterroso donde se manifiesta claramente esta visión afligida del hombre, y del escritor en particular, frente al pasar del tiempo y la brevedad de la vida.

Empiezo con dos aforismos de Eduardo Torres que, detrás de su estilo humorístico, hacen ver que se trata de un tema recurrente que parece preocuparle mucho al autor. El título del primer aforismo anuncia una verdad sobre la que no cabe ni la menor duda: la vida es breve. Pero la propuesta de Torres sobrepasa cualquier imaginación:

BREVEDAD DE LA VIDA

Si como se ha llegado a acortar las distancias se llegara a acortar el tiempo, se lograría hacer más corta la vida y recorrerla en menos años (*LDS* 161).

Entreveo en este fragmento una resignación frente a la brevedad de la vida que permite relativizarla y burlarse de ella: si la vida ya es breve, ¿por qué no hacerla más breve todavía, de la misma manera como se ha hecho con las distancias? La comparación con el espacio aquí es por supuesto absurda, porque se trata de una manera común de hablar sobre el mundo moderno en el que las distancias se hacen cada vez más cortas por los medios de transporte y de comunicación. Además de que en realidad ninguna distancia se ha hecho más corta, hacer lo mismo con el tiempo es una propuesta que no está exenta de cierto sarcasmo, en el sentido de que se “añade sobre la ironía el carácter de crueldad” (Estébanez Calderón 1999: 963, “sarcasmo”).

En el segundo aforismo, Eduardo Torres destaca la imposibilidad de detener el flujo del tiempo o la inutilidad de querer hacerlo:

HISTORIA

La Historia no se detiene nunca. Día y noche su marcha es incesante. Querer detenerla sería como querer detener la Geografía. Entre ambas existe la misma

relación que entre el Tiempo y el Espacio, que tampoco se detienen pase lo que pase (*LDS* 167).

Sobre este fragmento Corral escribe: “Aun en su cinismo y pomposidad la alusión adquiere un tono de axioma” (Corral 1983: 199). La constatación de este axioma, es decir, de un problema filosófico, en el que se asocia la relación Historia/Geografía con la relación Tiempo/Espacio, parece otra perogrullada del pseudo-intelectual Torres, pero lo que destaca entonces es la impotencia del hombre frente a una verdad tan incontestable.¹⁷⁶ Las consecuencias de esta verdad para la vida de cada individuo son incalculables. Así, por ejemplo, se siente la marcha del tiempo concretamente en el paso de la juventud apasionada a la vejez imparable, tal como lo observa melancólicamente Luciano Zamora, el secretario de Eduardo Torres: “¿Así que el entusiasmo febril o las lágrimas que la lectura de estas cosas inspiran en la juventud pasan y se alejan tranquilamente como las sombras, los barcos y las nubes?” (*LDS* 78). La intertextualidad señalada por Ruffinelli, de las tres últimas imágenes con versos del Libro de Job (*LDS* 78 n.39) nos lleva a fragmentos del Antiguo Testamento en los que se llora la fugacidad de la vida recurriendo a comparaciones poéticas: *Sicut nubes* (cap. 7, v. 9), *Quasi naves* (cap. 9, v. 26), *Velut umbra* (cap. 14, v. 2). También en sus ensayos aparece el tema, y uno de los ejemplos más conmovedores es indudablemente el final del ensayo “Vivir en México”, que da la impresión de ser una despedida paulatina de la vida en la que el único y último compañero del alma es Séneca (*LV* 149). Este carácter fugitivo de la vida, que siempre implica la idea de la muerte, tiene

¹⁷⁶ La “novela” *Lo demás es silencio* es un complejo juego de ironía y parodia por lo que a menudo es difícil interpretar los textos de Torres y otros que rozan con lo absurdo. Sin embargo, en varios casos como en el que cito aquí, son muy llamativas estas verdades innegables. En una entrevista, Monterroso reconoce efectivamente que lo que escribe Torres son “aforismos que, por cierto, encierran tremendas verdades disfrazadas de tonterías” (Monterroso citado en Pedro Ugarte en AA.VV. 2000: 186).

también consecuencias en las actividades cotidianas, que en el caso de Monterroso se sitúan al nivel de sus lecturas y relecturas que se vuelven cada vez menos probables:

Tempus fugit

El tiempo me pertenece cada vez menos. Antes, cuando leía un libro especialmente bueno, lo disfrutaba con la esperanza de releerlo algún día; si por acaso, por fin, ahora lo releo, siento que probablemente no habrá otra oportunidad (LE 219).

La muerte no sólo tiene consecuencias perceptibles para la vida del lector, sino también para la del escritor, como lo prueba el siguiente caso de intertextualidad. El verso del poeta español renacentista Jorge Manrique (s. xv): “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar que es el morir...” es reformulado por Monterroso en la primera frase del *Prefacio de La letra e*: “Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido” (LE 15). Se trata de una cita con sustitución de dos palabras: “libros” sustituye a “vidas” y “olvido” sustituye a “morir”. El verso de Monterroso retiene las dos imágenes de Manrique: el río, que en ambos versos tiene el significado del cambio del río heraclitano, y la mar, que marca un punto final. La idea original de Manrique sobre la relación entre la vida y la muerte encuentra su paralelismo con Monterroso en la relación entre los libros y el olvido. El escritor no se hace ninguna ilusión ya que sus libros sólo tienen un destino cuando los lectores dejen de leerlos: el olvido. La lectura y la escritura son entonces los dos terrenos en donde más intensamente se siente el efecto trágico de la cuestión filosófica de la limitación existencial.

Leer el famoso fragmento del río sólo en términos del “carácter fugaz de la existencia mortal” como lo hace Plutarco (Kahn 1987: 169), no refleja la totalidad y la complejidad de la doctrina de Heráclito. Si bien la vida del hombre en la tierra es finita, el ciclo del cosmos es infinito. El ciclo de transformaciones es eterno; el fuego, materia primaria, es perpetuo; el río heraclitano, tal como aparece en el fragmento, sigue siendo “el mismo”. El concepto del “eterno retorno”, cuyo símbolo es el

círculo, ya era generalizado en todas las culturas antiguas (Revilla 1999: 172), pero la concepción de Heráclito sobre el eterno retorno ha sido tan decisiva para la filosofía que incluso influyó en Nietzsche (*Diccionario Enciclopédico Espasa*, 1978: 294, “Heráclito”). Según Heráclito, el proceso cósmico en su totalidad sigue siendo idéntico. Su unidad de estructura se garantiza por la recurrencia regular de las mismas formas, definida por la tensión y la alternancia rítmica de opuestos: desde el nacimiento y la muerte individual hasta la salida y la puesta del sol (Kahn 1987: 226). Jeanneret, en su excelente obra *Perpetuum mobile*, afirma que esta representación del universo en la que la metamorfosis sale de un pensamiento metafísico y oculto ha sido retomada por Lucrecio en *De rerum natura*, y que muchos otros autores pertenecen a esta tradición basada en el siguiente principio: “La muerte es la condición de la vida, el destino individual participa en los grandes ciclos que escanden las transformaciones de la naturaleza, de manera que el cambio en este mundo es el signo paradójico de la permanencia” (Jeanneret 1997: 36). De ahí que ambas perspectivas del tiempo (finito-infinito, mortal-inmortal, unilineal-circular) no se excluyan. Ferrater Mora habla incluso de un “equilibrio”, filosóficamente considerado, que logra “conciliar las ideas del tiempo como ‘flecha’ y el tiempo como círculo” (Ferrater Mora 1994: 241). Kahn opina que era precisamente la tarea que Heráclito había emprendido:

Su verdadero objeto de estudio no es el mundo físico, sino la condición humana, la condición de mortalidad. Pero por su participación en el eterno ciclo vital de la naturaleza y también por su capacidad de dominar el mundo por su conocimiento, la estructura del espíritu es ilimitada. Los mortales son inmortales, los inmortales mortales (Kahn 1987: 23).

Según Francisco Ramos, es en esta transición de la temporalidad a la intemporalidad, donde irrumpe el mito, y más precisamente el mito del eterno retorno:

La intemporalidad, la inmanencia y lo inminente conforman así, ya no el gran Tiempo, sino el gran Mito en el cual terminan diluyéndose y creándose los tiempos

siempre de nuevo: el pasado ya no *es* pasado, el futuro ya ha ocurrido porque está ocurriendo, y el presente es, más que una presencia, un *presente*, es decir, un regalo, un don, una entrega, una muestra de abundancia. “Eterno Retorno de lo mismo” le llamó Nietzsche-Zaratustra a este gran Mito que es, propiamente, un pensamiento abismal; es decir, un pensamiento sin apoyo, sin sostén, sin principio ni fin (Ramos en Ortiz-Osés 1997: 779).

En un ensayo sobre el eterno retorno en Nietzsche, Dumoulié observa que “cualquier intento de explicar el Eterno Retorno es peligroso”, porque los filósofos suelen reducir la envergadura de la revelación (Dumoulié en Brunel 1992: 422). Sin entrar a fondo en la discusión filosófica, sólo quiero destacar dos tendencias en las interpretaciones. En Nietzsche, la idea del eterno retorno parece a primera vista angustiante: “Al implicar una ausencia de objetivo, confirma el sentido nihilista de lo absurdo de la vida” (*ibid.* 421). Frente a esta interpretación pesimista, el eterno retorno en Nietzsche puede ser explicado también de manera positiva: “implica un elemento de lo divino, aunque no estrictamente religioso”, “es un acto de amor que santifica la vida en su misterio” y “abre el camino hacia una nueva inmortalidad” (*ibid.* 423). La visión esperanzadora es la que tradicionalmente ha dominado la idea del eterno retorno, porque si la muerte no es el final, sino sólo un paso hacia el nacimiento, no es un evento “traumático ni dramático” (Revilla 1999: 172). Esta interpretación coincide con las investigaciones de Mircea Eliade en las sociedades tradicionales. En *Le mythe de l'éternel retour* explica “su rebelión contra el tiempo concreto, histórico, su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Gran Tiempo” (Eliade 1969: 11).

El mito del eterno retorno y el concepto de circularidad tienen una fuerte repercusión en los textos de Monterroso, principalmente en las fábulas de *La Oveja negra*, en donde el autor juega constantemente con estas ideas. En “La Mosca que soñaba que era un Águila” (ON 19), por ejemplo, la circularidad se manifiesta en lo repetitivo del tema relatado: “todas las noches” la mosca vuelve a soñar lo mismo. Mosca de día, águila de noche, el pequeño díptero queda atrapado en un círculo vicioso, que lo hace vacilar perpetuamente entre la felicidad y

la frustración. El mismo procedimiento de repetición interminable se observa en “El salvador recurrente”, una fábula que cuenta la historia de los “infinitos Cristos” que ha habido “antes y después de Cristo”. El narrador aclara explícitamente: “Cada vez que uno muere nace inmediatamente otro que predica siempre lo mismo” (ON 55). Como en la fábula de la mosca, se trata de un acontecimiento idéntico y perpetuo, que siempre vuelve a comenzar y que González Zenteno define como “una borgiana sucesión infinita” (González Zenteno 1999b: 21). La influencia de Borges es aún más visible en “La Cucaracha soñadora” donde la percepción circular de las metamorfosis es llevada a un extremo.

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 (ON 53).

El homenaje a Kafka y a Borges en esta fábula es evidente. En “Las ruinas circulares” de *Ficciones*, por ejemplo, el protagonista tiene como propósito soñar un hombre en toda su perfección e imponerlo a la realidad. Al final leemos: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él era también apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges 1989: 69). Lo que Borges desarrolla en cuentos largos con estructuras laberínticas, Monterroso lo reduce a una sola frase. Lo circular no sólo se refleja en el tema, sino en el mismo estilo de la frase: la cucaracha aparece como primer y último elemento. Pero lo que a nivel formal parece una estructura cerrada, concluida, en el fondo no lo es: la cucaracha del final es la misma del principio y el cuento vuelve a empezar y así hasta el infinito. Según Narváez se trata aquí de “un texto circular que opera a manera de espejos deformantes” (Narváez 1997: 119).¹⁷⁷ El cuento nunca

¹⁷⁷ Se puede comparar este texto con muchos otros textos de Borges. Narváez sugiere por ejemplo una comparación con el poema “Sueña Alonso Quijano” (Narváez 1997: 118).

termina, como tampoco termina el sueño que parece más bien una pesadilla angustiante de la que nadie despierta: ni la cucaracha, ni Gregorio Samsa, ni Kafka.

Si la circularidad aparece en estas fábulas como tema literario y elemento estructural, es en “Las dos colas, o el filósofo ecléctico” (*ON* 65) donde Monterroso confronta el concepto de una manera más filosófica, aunque desde una perspectiva irónica. Según el filósofo del populoso mercado, un perro que se muerde la cola sólo trata de quitarse las pulgas, mientras que la serpiente que se muerde la cola “representa el Infinito y el Eterno Retorno de personas, hechos y cosas” (*ON* 66). El primer fenómeno les preocupa a los adultos y el segundo les da risa, pero con las explicaciones del filósofo se retiran tranquilos, mientras que los niños reaccionan al revés: el perro mordiendo la cola provoca la risa de los niños, pero el movimiento de la serpiente provoca en ellos la seriedad. El filósofo ecléctico explica los fenómenos como más le conviene con el fin de tranquilizar a los adultos. Pero los verdaderos sabios son los niños, ya que ellos sí saben interpretar los símbolos. Ellos se ríen de algo inocente y se preocupan por algo serio. Los adultos en cambio, se ríen de algo serio y se preocupan por algo insignificante. Según los adultos, el perro no puede competir con el prestigio y la fama de la serpiente. Ya desde los egipcios, la serpiente mordiendo la cola simboliza la eternidad (Pérez-Rioja 1971: 199) y esta idea tranquiliza a la gente, porque la tradición se mantiene intacta, e incluso pueden reírse de la imagen. Los hombres quedan así ridiculizados por su reacción diferente frente a un fenómeno idéntico, sólo por la diferencia del actante. Pero también el filósofo es objeto de crítica: su eclecticismo demuestra la arbitrariedad y la relatividad de sus interpretaciones.¹⁷⁸ Por un momento, Monterroso hace vacilar un símbolo intocable y crea la ambigüedad respecto al concepto del

¹⁷⁸ González Zenteno ve este eclecticismo como un “modelo de libertad interpretativa” y como una alusión al perspectivismo, “siguiendo la pauta del propio Nietzsche” (González Zenteno 1998: 515).

eterno retorno. El lector se queda con la duda sobre verlo con seriedad o como diversión.

También en *Movimiento perpetuo* descubrimos la idea del eterno retorno, a saber, en uno de los epígrafes sobre la mosca, el de Schopenhauer, colocado antes de “Bajo otros escombros”. Se refleja explícitamente el concepto de circularidad:

La mosca que zumba en este momento a mi alrededor, si se duerme por la noche para recomenzar después su zumbido; o si muere esta noche y en la primavera otra mosca, salida de algún huevo de la primera, se pone a zumbiar, todo es en sí la misma cosa (citado en *MP* 90).

Monterroso se acerca también al tema desde una perspectiva más escéptica al hablar de cifras cíclicas en el ensayo “Encuestas”: el milenio, el ciclo de 52 años de los aztecas y hasta la cifra cíclica de seis años en México, sobre la que dice, con cierta ironía, que es “el sexenio gubernamental como símbolo de cambio y de entrada en una nueva vida” (*LV* 80-81). La selección de estos tres ejemplos parece arbitraria, pero resulta que en México tienen todos un poder simbólico importante: “Estos números: mil, cincuenta y dos y seis, son nuestros símbolos de muerte y renacimiento. Superstición o no, como individuos reaccionamos ante ellos con temor y esperanza, siguiendo el mandato del inconsciente colectivo” (*LV* 81).

La circularidad se manifiesta también en la lengua. Los palíndromos, frases que pueden leerse de izquierda a derecha o al revés y que el autor, obsesionado con este fenómeno, llama “viajes de ida y vuelta de las palabras” (“Las almas en pena”, *LE* 99), terminan representando un movimiento circular por la repetición interminable de la misma frase. “Onís es asesino” (*MP* 81) es un ensayo completamente dedicado al tema y refleja el deseo de lograr una perfección formal en la lengua. Lo que empieza como un mero juego de palabras entre amigos escritores, además un “inocente juego” (*MP* 84), se convierte en una verdadera fascinación. Frente al talento de Carlos Illescas, “positivo monstruo de este deporte” (*ibid.*) con hallazgos como “Aman a Panamá, o Amo la

paloma”, todos se sienten desesperados o impotentes, porque sólo llegan a repetir “Roma Amor” (MP 85). Enumerando varios palindromas famosos, el texto llega a un clímax con lo que Illescas llamaba “palindroma de palindromas: ‘Somos seres sosos, Ada; sosos seres somos’; en el que cada palabra es también palindroma” (MP 87). La perfección no tiene límites: circularidad dentro de la circularidad. Pero la creatividad de Illescas aún no termina allí. Lo que parece realmente imposible, se realiza en “el palindroma *ad infinitum*”: “O sale el as...el as sale...o sale el as...o” (*ibid.*). La circularidad y el infinito encuentran una expresión en la lengua, en juegos de palabra sin sentido, pero perfectos, simétricos y ordenados en la forma.

El concepto de “movimiento perpetuo”, o el “perpetuum mobile”, es fundamental en Monterroso no sólo por el título de la obra *Movimiento perpetuo*, sino también como idea subyacente de muchos de sus textos. Podemos distinguir entre dos usos principalmente. Por un lado, el término se refiere al movimiento perpetuo de fenómenos de la naturaleza. Éste es el sentido del movimiento que estudiamos en Heráclito: el movimiento del cosmos es perpetuo. La obsesión de Monterroso por el movimiento perpetuo es tan grande que se opone a un posible fin del mundo, como en el cuento “Historia fantástica”: “Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo” (LE 127). Se puede interpretar como la negación de la inmovilidad ya que el mundo sigue girando. El narrador busca pretextos, y resulta que cualquier pretexto, como el mal tiempo, es bueno para que el mundo siga en movimiento, que no se pare, ni siquiera en el último día como era previsto.

Encontramos esta idea del movimiento perpetuo en Montaigne, cuya visión del mundo se refleja en la obra de Monterroso:¹⁷⁹

¹⁷⁹ Montaigne es un escritor muy importante para Monterroso. En varias ocasiones, Monterroso se refiere a la influencia literaria que ha sido fundamental para su propia obra, en particular a nivel del género ensayístico, pero no hay duda de que también el humanismo y el escepticismo de Montaigne han determinado la visión monterrosiana del mundo.

El mundo no es más que un vaivén perenne. Todas las cosas se menean sin cesar: la tierra, las peñas del Cáucaso, las pirámides de Egipto, con el baile general y con el propio. La constancia misma no es otra cosa que un movimiento más lánguido (Montaigne 1999: 281).

Según Jeanneret, casi todos los ensayos de Montaigne pueden ser leídos “como una meditación sobre la inconsistencia de los seres y las cosas. Que sea sobre la conciencia de sí mismo, la reflexión sobre la historia, los azares del conocimiento, no hay nada que no sea condicionado por el flujo universal” (Jeanneret 1997: 40). Montaigne rechaza rotundamente lo estable y lo duradero para privilegiar lo móvil y lo efímero. Una idea fundamental en Montaigne es la relación entre el movimiento perpetuo de la naturaleza y la vida del hombre. Al participar en este movimiento general del universo, el hombre también es inestable y variable. Es precisamente esta última idea la que volvemos a encontrar cuando Monterroso cita a Montaigne en “Jurado en La Habana”: “El hombre es cosa pasmosamente vana, variable y ondeante” (citado en *LE* 234). Me parece muy simbólico entonces el hecho de que el único libro que el exiliado de “Llorar orillas del río Mapocho” se lleva, sea un tomo de Montaigne: “[...] llegará el día en que se encuentra con una maleta en la mano y en la maleta un suéter, una camisa de repuesto y un tomo de Montaigne, al otro lado de cualquier frontera y en una ciudad desconocida” (*PM* 16). La inestabilidad del exiliado se refleja muy sutilmente en el libro que trae en la maleta.

Por otro lado, el “perpetuum mobile” se refiere específicamente a la máquina que muchos inventores han intentado crear infructuosamente desde la Edad Media hasta el siglo pasado. Los científicos han confirmado que el movimiento perpetuo es físicamente imposible. En el *Diccionario de la Real Academia* leemos la siguiente definición para “movimiento continuo”: “el que se pretende hacer durar por tiempo indefinido sin gasto de energía”. Se trata entonces de dos cosas muy distintas como Daniel Hering lo ha formulado claramente: “El incessante fluir de los ríos, las mareas constantes, los movimientos de la tierra y otros cuerpos celestes son móviles perpetuos, suficientes para

los propósitos humanos. Pero éstos no expresan los propósitos de los inventores de móviles perpetuos” (citado en Díaz del Castillo s.f.: 1). También Leonardo da Vinci ya consideraba el concepto como “frívolo”: “¡Buscadores de movimiento perpetuo, cuántas ideas frívolas habéis arrojado al mundo!” (citado en Díaz del Castillo s.f.: 1). El movimiento perpetuo de Monterroso, que en su obra tiene también un uso metafórico (respecto a la estructura y el género de sus textos por ejemplo), tiene probablemente su base en ambas definiciones. Por un lado, se destaca claramente su fascinación por el movimiento perpetuo de la naturaleza. Por otro, es precisamente la imposibilidad de creaciones utópicas y frívolas, como aquella máquina imposible de realizar, la que le atrae al escritor y que en la literatura se convierte en una posibilidad.

5.1.3 La inmovilidad: Parménides y Zenón de Elea

El rechazo del teorema de Heráclito en “Heraclitana” implica la defensa de los opositores de este filósofo, Parménides y su discípulo Zenón de Elea, que no aceptan la existencia del movimiento, que es mera ilusión o apariencia. Parménides consideró que “sólo puede hablarse científicamente de lo que siempre permanece idéntico a sí mismo, de lo perfectamente inmóvil [...] tan pronto se trata de captar lo dinámico, lo cambiante, se producen errores o, para decirlo técnicamente, paradojas. Son las famosas ‘paradojas de Zenón’” (Nuño 1993: 2).

Supongo que Monterroso debe su interés por Zenón en parte a Borges, cuya fascinación por las paradojas del eleata es bien conocida. En un ensayo sobre Borges en el que le agradece al gran maestro el haber devuelto una nueva fuerza a “este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación”, se admira al mismo tiempo del hecho de que “alguien nuestro podía contar nuevamente e interesarnos nuevamente en una aporía de Zenón” (“Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, *MP* 66). En el prólogo a *La metamorfosis* de Franz

Kafka,¹⁸⁰ Borges explica el *regressus ad infinitum* mediante las paradojas de Zenón:

[Zenón] dijo que si creíamos en la realidad del tiempo como hecho de instantes y la del espacio como hecho de puntos, el transcurso del tiempo y el movimiento son imposibles, e ilustra esto mediante varias paradojas que fueron refutadas por Aristóteles y comentadas por toda la filosofía después (Borges 1991, “Prólogo”).

La paradoja más conocida es la de “Aquiles y la tortuga”. La tortuga, el más lento de los animales, le gana la carrera a Aquiles, el de los pies ligeros. En la versión que Borges nos da en su ensayo “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, Aquiles le da a la tortuga una ventaja de 10 metros. Aquiles corre 10 veces más ligero que la tortuga. Sin embargo, Aquiles nunca alcanzará a la tortuga porque cuando corre estos 10 metros, la tortuga habrá avanzado un metro. Luego, Aquiles corre un metro, mientras la tortuga corre un decímetro y cuando Aquiles corre ese decímetro, la tortuga ha corrido un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro y así sucesivamente hasta el infinito (Borges 1977: 244).¹⁸¹ Con sus paradojas, Zenón “se propuso demostrar el absurdo al que se llega cuando se trata de hablar de cosas en movimiento. Resultado: mejor no hablar del movimiento, que era lo que pedía Parménides. Sólo se habla de lo inmóvil, siempre igual a sí mismo, sin variaciones” (Nuño 1993: 2).

¹⁸⁰ No puede ser coincidencia que el prólogo a *La metamorfosis* fue justamente el primer texto que Monterroso leyó de Borges en 1945, y el autor relata esta experiencia en “Beneficios y maleficios de Borges”: “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” (MP 65).

¹⁸¹ Además de estos dos ensayos de Borges sobre la paradoja, se encuentran referencias a Zenón en “Avatares de la tortuga” (Borges 1977: 254-258), en “Kafka y sus precursores” (*Otras inquisiciones* 1985: 107) y en “Nueva refutación del tiempo” (*ibid.* 170).

A diferencia de la “Heraclitana” en la que Monterroso invierte claramente la filosofía del movimiento, en la fábula “La Tortuga y Aquiles”, aparentemente no hay inversión ni rechazo, ya que Aquiles tampoco alcanza a la tortuga, lo que comprueba la tesis de inmovilidad de Zenón:

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 (ON 35).

Se trata de una “fabulización” (Corral 1985: 138) o de una “recreación muy personal de la célebre aporía del infinito de Zenón de Elea” (Campos 1982: 24). La originalidad de la fábula se observa en varios elementos enumerados por Campos: la burla al decir que Aquiles le pisa los talones a la tortuga y no al revés (como se sabe, el talón era la única parte vulnerable de Aquiles), el tiempo irrisorio, la imagen de la flecha que refiere a otra aporía de Zenón,¹⁸² y finalmente la imposibilidad de maldecir a Zenón, ya que Aquiles vivió siete siglos antes que Zenón (*ibid.*).

Queda sin embargo un enigma. De la aporía de Zenón se deduce que la tortuga nunca llega a la meta, porque al igual que Aquiles, siempre tiene que recorrer la mitad de una distancia hasta el infinito. También Borges entiende la carrera como “perpetua” (Borges 1977: 244). La tortuga de Monterroso llega “por fin”, de hecho apenas “la semana pasada”, en una época moderna con cable y rueda de prensa, es decir después de una carrera de unos veinticinco siglos desde que Zenón la hizo correr. Lo que para Zenón era imposible, en la fábula

¹⁸² Según Zenón, “la flecha queda detenida en el espacio sin alcanzar nunca su destino” (Nuño 1993: 2). Es decir, la flecha está siempre en reposo, por lo que no puede estar en movimiento.

de Monterroso se vuelve posible. La distancia que para Zenón era infinita, Monterroso la convirtió en una distancia finita para poder poner punto final a una aporía que ya lleva inquietando demasiado tiempo a los filósofos de todas las épocas. González Zenteno explica en qué consiste precisamente esta interpretación moderna de la paradoja presocrática: “La infinitud del tiempo fragmentado en inacabables fracciones decimales ha concluido inesperada y contradictoriamente en nuestra época. Ésta se representa en ésta y otras fábulas de Monterroso como la gran disolutora de mitos, creencias, teorías e ideologías” (González Zenteno 1999b: 27). Siguiendo el ejemplo de Borges, Monterroso contribuye así a la “búsqueda de irrealidades que confirmen el carácter alucinatorio del mundo” (*ibid.*).

Pero al mismo tiempo, Monterroso no cambia una de las ideas principales de la aporía original: Aquiles no pudo alcanzar a la Tortuga. Zenón tenía razón, la paradoja sigue en pie, y Monterroso quiere seguir creyendo en este infinito que le ayudaría, por ejemplo, a escapar de una conferencia a la que nunca tendría que presentarse, angustiado como siempre por la timidez de tener que hablar ante un público. Se compromete a dar la conferencia sobre Kafka:

[...] con la esperanza de que el día que uno acepta para presentarse en público no llegará nunca si el plazo fijado se va partiendo en mitades, una vez tras otra, hasta el infinito, como en cualquier y vulgar aporía de Zenón (*LE 20*).

No ha de sorprender que Monterroso acuda a Zenón para una conferencia que trata precisamente sobre Kafka, si pensamos en Borges que asoció a Kafka con el filósofo griego. Podemos ver en esto una intertextualidad velada por asociación.

En vez de hacer un recorrido exhaustivo a través de la obra de Monterroso deteniéndome en diferentes textos que traten el tema de la inmovilidad, prefiero limitarme a un solo cuento, “El dinosaurio”, que, a pesar de las innumerables interpretaciones críticas ya publicadas, se presta una vez más a un análisis detallado, porque sospecho que puede ser una muestra muy sugestiva de la inmovilidad eterna en Monterroso.

“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (OC 73). Mencionar el cuento más famoso de Monterroso, que sólo contiene siete palabras, obliga casi a citar a Calvino, cuyo comentario se ha vuelto inseparable del cuento. La observación de Calvino, citada por casi cada crítico que se ha dedicado al cuento, destaca su lugar privilegiado dentro de la literatura contemporánea: “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: ‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí’” (OC Solapa). De ahí que Monterroso tenga la fama de ser el escritor del cuento más breve de la historia de la literatura.

Para la crítica literaria, la clasificación de este cuento enigmático, como de muchos textos de Monterroso, ha constituido un verdadero reto. Si juntamos las diferentes definiciones que se han usado respecto a la obra de Monterroso, y en particular “El dinosaurio”, llama la atención la gran diversidad de términos, que no es tanto el reflejo de un supuesto desacuerdo entre los críticos, sino más bien la prueba de que no existe una sola definición correcta. Aparentemente, Monterroso ha logrado un primer objetivo: desorientar al lector y sobre todo a la crítica. “El dinosaurio” lo es todo a la vez: cuento (véase el título de la obra *Obras completas (y otros cuentos)*), anticuento,¹⁸³ charada (Noguerol 1995: 59), fábula (Martínez Morales 1998: 9, nota 26), poema de una línea,¹⁸⁴ minitexto, epigrama (Duncan en Campos 1988: 54-55), micro-relato (Koch 1981: 123-130), microcuento (Neuman 2001: 145), mini-cuento (Epple citado en De Mora 1995: 184-185), fragmento (Ogno 1993: 38),

¹⁸³ Anderson Imbert aclara lo que se entiende por “anticuento” en *Teoría y técnica del cuento*: “sus cultores reaccionan contra el cuento bien construido para destruirlo por el gusto de destruirlo. El código de reglas del anticuento sería un código negativo: no hay que contar acciones con sentido, ni urdir tramas, ni crear personajes identificables, ni acatar la razón [...] Como su nombre lo indica, el anticuento no es un cuento” (Anderson Imbert 1979: 18-19).

¹⁸⁴ Se ha hablado de poema por la comparación con el poema de una línea de G. Apollinaire: “Et l'éunique cordeau des trompettes marines” (Duncan en Campos 1988: 54).

boutade (Villoro citado en Van Hecke 2002: s.p.) y novela (Monterroso citado en Corral 1985: 89). A diferencia de todas las definiciones anteriores, la última, “novela”, no ha sido tomada en serio por ningún crítico, “salvo Noé Jitrik, complaciente en el juego monterrosiano” (Martínez Morales 1998: 2). “El dinosaurio” ha suscitado precisamente reflexiones sobre la diferencia entre el cuento y la novela, como lo demuestra el siguiente comentario de Goloboff: “‘El dinosaurio’ plantea por sí solo más interrogantes al lector que una de esas pacíficas novelas donde todo se dirige, se rezuma y resuelve, sin alteración, sin sorpresa, sin trabajo” (Goloboff 1983: 186).

En cuanto a las interpretaciones del texto, no sólo son innumerables, sino muy variadas y algunas muy profundas y ricas en sus comentarios.¹⁸⁵ Detenerme en todas me llevaría demasiado lejos. Sin embargo, podría distinguir entre, por un lado, las interpretaciones temáticas y, por otro, lo que llamaría las interpretaciones metaliterarias. Entre las primeras, están por ejemplo las que cita Noguero Jiméneez en su estudio. “El dinosaurio” referiría a la “imposibilidad de que la sociedad hispanoamericana progrese” (Noguero 1995: 59), al “inmovilismo” (Serafín citada en Noguero, *ibid.*). Se puede interpretar como una “sátira al personaje político” (Meneses citado en Noguero, *ibid.*). Este texto sería una denuncia, una crítica social y política. Esta teoría se confirma por la tradicional imagen negativa del dinosaurio que, particularmente en México, se refiere a los políticos de la vieja generación. Hasta hoy en día es muy frecuente encontrar referencias, en la prensa mexicana, al dinosaurio de Monterroso, como cita, alusión o sobre todo paráfrasis, para referir a algún personaje político o a la situación política en general.

Por otro lado, como ejemplo de una interpretación metaliteraria, está Duncan, quien subraya que el cuento contiene diferentes interrogantes

¹⁸⁵ Lauro Zavala publicó en 2002 una edición dedicada al cuento más famoso de Monterroso: *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso* (Zavala 2002).

“respecto al contexto, el lugar, el propósito, la cronología o la identidad” (Duncan en Campos 1988: 54). Efectivamente, las palabras indeterminadas podrían ser sustituidas por una serie infinita de palabras definidas. El verbo “despertó” puede tener como sujeto “él”, “ella” o cualquier nombre definido. Los indicadores de tiempo, “cuando” y “todavía”, pueden ser sustituidos por referencias temporales precisas. El verbo “estaba” sólo indica presencia y situación, pero no nos dice nada sobre alguna acción que esté realizando el dinosaurio. Finalmente, el adverbio “allí” puede ser sustituido por innumerables referencias espaciales concretas.

Según Duncan, los adultos sutiles disfrutan de la ambigüedad, los adultos prácticos son escépticos y los niños se ponen a llenar las lagunas. Este texto sería entonces “catalizador de un relato” (*ibid.* 55), es decir, un texto que fomentaría el proceso de interpretación. Se trataría del “papel de las frases”, de la “creación literaria” y eso “sin ningún tipo de gravedad” (*ibid.*). “El dinosaurio” sería una respuesta a la pregunta: ¿Qué es la literatura? Una creación libre tanto por parte del autor, como por parte del lector que debe llenar las lagunas. Otra interpretación metaliteraria, similar a la de Duncan, la encontramos en Villoro, que opina que el texto “discute la teoría del cuento en siete palabras [...] El autor se limita a narrar el desenlace del relato; el planteamiento y el nudo de la argumentación pertenecen a la realidad virtual” (Villoro 2001b: 29-30). De la misma manera se ha dicho que el cuento podría funcionar, no como el final, sino como “el inicio de un hipotético texto que podía haber sido desarrollado en secuencias narrativas sucesivas, que explicarían los antecedentes y consecuentes del evento enunciado” (Martínez Morales 1998: 5).

El cuento ya ha generado una enorme cantidad de textos críticos y los seguirá generando porque las posibilidades de interpretación son infinitas. En función del presente análisis examinaré el carácter espacial del cuento. La indeterminación espacial a la que ha aludido Duncan, ha sido estudiada en detalle por Martínez Morales, cuyo estudio de la construcción sintáctica y morfológica constituye un buen punto de partida. El adverbio demostrativo de lugar “allí” sólo “designa un punto alejado de la persona que habla y también de aquella a quien

se habla, y que significa por tanto ‘en aquel lugar’” (Seco citado en Martínez Morales 1998: 3), pero, como bien lo apunta el crítico, el problema consiste en saber cuál es la distancia entre el sujeto que despierta y el dinosaurio. El adverbio “allí” “sólo ofrece vaguedad e indeterminación” (*ibid.* 4). Lo que sí nos confirma Martínez Morales es que con el adverbio “allí”, “la distancia entre ambos sujetos es más corta que la que se daría con la referencia del ‘allá’” (*ibid.*). De todos modos, “concretizamos la presencia del dinosaurio como demasiado cercana al sujeto ‘x’ del despertar, lo cual produce un verdadero impacto de dos presencias disímiles” (*ibid.*). Se trataría entonces de una coexistencia del dinosaurio y del sujeto que se despierta, del que suponemos que es el ser humano: ambos ocupan el mismo espacio, circunstancia irreal sólo posible en los sueños o en la literatura.

Sin embargo, el análisis espacial del cuento no se limita al adverbio “allí”. Lo que me interesa particularmente es la ausencia de movimiento en aquel lugar. Si consideramos la frase principal en su totalidad, “el dinosaurio todavía estaba allí”, resulta que el animal prehistórico no se ha movido de aquel lugar donde ya estaba antes. Significa que estamos ante una situación de inmovilidad total, de permanencia, muy en contraste con todos los textos de Monterroso donde predomina el movimiento. Aquel espacio indeterminado, donde se junta la prehistoria con la historia, es probablemente el espacio del ser eterno, invariable en su esencia. Se trataría pues de una coexistencia espacio-temporal del dinosaurio prehistórico y del hombre que pertenece a la historia. Pero además de esta fusión de tiempos se manifiesta otra unión: aquella entre sueño y realidad, entre ficción e historia. La irrealidad del sueño, al igual que en la literatura, perdura en la vida real. Sueño y realidad se funden en un solo espacio, siempre idéntico, inmóvil. ¿Será que la inquietud y el movimiento perpetuo del escritor itinerante, exiliado, desplazado y desarraigado encuentran un descanso en este espacio inmóvil de la literatura?

A diferencia de la mayoría de las interpretaciones que, como ya observé en el capítulo sobre el espacio, procuran una interpretación más bien negativa de este cuento, por la perduración de la pesadilla

sobre un monstruo angustiante, me acerco al texto desde una perspectiva muy diferente. Con esta interpretación más bien positiva, sólo quiero demostrar que en su totalidad, la obra de Monterroso es un constante juego entre movimiento e inmovilidad, una difícil demostración de equilibrista que se balancea peligrosamente entre las paradojas.

Aquí ha llegado el momento de preguntarse si el tema de la pereza en Monterroso no sería una de estas estrategias monterrosianas de interpretar la inmovilidad. Ya sabemos que en Monterroso nada es lo que parece y sospecho que también un tema trivial como la pereza encubre causas y efectos mucho más profundos. Como lo dice el mismo Monterroso: “es en lo obvio en lo que con mayor frecuencia encuentro sorpresas” (“Et in Arcadia ego y lo obvio”, *LE* 87). Basándome en las definiciones sencillas y obvias de “pereza” de los diccionarios, se abren varias posibilidades interpretativas. El *Diccionario de la Real Academia* la define como “flojedad, descuido o tardanza en las acciones o movimientos” y según María Moliner es “falta de ganas de moverse”; es decir que “pereza” podría ser sinónimo, o mejor dicho, una traducción cotidiana y vulgar de la inmovilidad filosófica. Tomando en cuenta la importancia de la mitología grecolatina en la obra de Monterroso, completo las definiciones usuales de “pereza” con otra mitológica. Pereza es la “hija del Sueño y de la Noche, cuyo mito narra la metamorfosis en tortuga” (Revilla 1999: 344). El mito revela entonces que ambos fenómenos están siempre relacionados: pereza y metamorfosis, inacción y cambio, inmovilidad y movimiento.

El tema de la pereza me llamó la atención en una serie de entrevistas con Monterroso, en las que en broma o no, repite insistentemente que es perezoso. Y enseguida descubrí que el tema aparece también en su obra, en particular en *Lo demás es silencio*. En las entrevistas es muy llamativa la sinceridad del autor. Cuando otros autores presumen de sus múltiples actividades (generalmente con razón), Monterroso confiesa con una honestidad excepcional (o con ironía...) que es perezoso: “Muchos escritores afirman: escribo por necesidad. Yo no siento la necesidad de escribir. Además, soy un perezoso” (citado en Bianchi Ross 1988: 231). Parece incluso que el autor confiere a la pereza un

valor positivo: “No escribo siempre ni lo recomiendo, conviene atender a la pereza” (citado en Lucas 2001: 3).

El tema es tan recurrente que es preciso distinguir entre varios tipos de pereza. La primera pereza aparece cuando deja la escuela, un hecho serio del que se arrepiente. Cuando Ruffinelli le pregunta si la razón era “por necesidad de trabajar”, contesta: “La escuela la dejé por aburrimiento, por pereza, y por, ¿otra vez?, por miedo” (“La audacia cautelosa”, VC 19). La segunda manifestación de pereza aparece respecto de la publicación de *La Oveja negra y demás fábulas*. A muchos entrevistadores y críticos les ha obsesionado la pregunta sobre la tardanza de diez años entre la publicación del primero y del segundo libro. Una de las razones es, otra vez, la pereza: “porque soy lento para escribir y generalmente muy perezoso” (*ibid.* 22). En “Mi primer libro” de *Literatura y vida*, extiende la observación a toda su obra:

[...] diez libros no son muchos libros. Uno por cada seis años desde que comencé a publicar, lo que atribuyo al continuo ejercicio de mis vicios más arraigados: la pereza soñadora que confesaba padecer Thomas Mann, y la lectura, que vienen a ser equivalentes (*LYV* 28).

La referencia a Thomas Mann es ambigua, porque si por un lado, implica una crítica de la pereza que es un vicio, por otro lado, el hecho de acudir a Mann, autor muy admirado por Monterroso, significa que se justifica la pereza. Una vez más, Monterroso se apoya en algún autor para desarrollar un tema específico. Siempre necesita a los autores cuando se trata de explicar algo, en este caso un estilo de vida.

En tercer lugar, Monterroso acude al argumento de la pereza, no sin humor, para justificar la brevedad de sus textos: “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” (“Que el autor desaparezca”, VC 92-93). Con esta explicación de la brevedad de su obra, parece que Monterroso quiere burlar todas las otras explicaciones —literarias, filosóficas, psicológicas...— de la famosa brevedad monterrosiana, que los críticos se han afanado tanto por descubrir.

Finalmente, Monterroso habló de su pereza en los cursos del Escorial en el verano de 2001 y la revelación tuvo tanto efecto que fue recogida por todos los periodistas presentes (Merino 2001, Morán 2001, Piernavieja 2001). “Monterroso se lamenta de su pereza” titulaba *El País* (Morán 2001: 1), pero el sentimiento de culpa y la autocrítica fueron ingeniosamente contrarrestados por una crítica hacia el público: “Yo publico pocos libros pero más perezoso es el público, que no los lee” (citado en Morán 2001: 2).

La pereza se relaciona con una percepción particular del tiempo, como se revela en una entrevista donde Monterroso aclara: “No soy muy de fechas ni de calendarios. Será porque trabajo poco” (citado en Güemes 2001b: 2). El autor no sigue el movimiento del calendario porque tiene su propio ritmo. De otra entrevista podemos deducir que la pereza, por lo general, forma parte de su manera de vivir y de trabajar: “Yo no lo hago por temporadas ni todos los días [escribo] a una hora u otra; prácticamente yo no escribo. En realidad me gusta más pensar o, si esto resulta pretencioso, más bien divagar, que es un acto perezoso; después de todo escribir es un acto físico” (“Ni juzgar ni enseñar”, VC 56).

En todas las citas, excepto la primera sobre el abandono de la escuela, se opone claramente la pereza al acto de escribir, considerado como un “acto físico”, de movimiento. Sabemos además que Monterroso escribe moviéndose (Villoro, solapa *Esa fauna*), lo que refuerza aún más la idea de la escritura como acto físico en movimiento. Frente a este acto físico, el pensar y el divagar son actos perezosos. Curiosamente, también el acto de leer es considerado perezoso, como se observa ya en el párrafo arriba citado de “Mi primer libro” (LYV 28) y también en las siguientes citas: “[Monterroso reconoció] que es un escritor ‘perezoso’, que prefiere leer a escribir” (Piernavieja 2001: 1) y “justifica [su pereza] con su enorme pasión por la lectura” (Morán 2001: 1). Merino nos da además una imagen muy visual del joven Monterroso inmóvil y perezoso en la biblioteca de Guatemala y no busca el motivo del movimiento en la escritura, sino en los sucesos políticos que lo obligaron a mover, es decir, a salir al exilio, interpretación reveladora en el marco general de esta investigación:

Perezoso, tímido y masoquista. Así se definió ayer el escritor guatemalteco Augusto Monterroso [...] Y es que, si por él fuera [...] ni se habría movido aún de la biblioteca pública donde siendo joven descubrió “El Quijote”, “El buscón” o “Lazarillo de Tormes”. Fue el dictador Federico Ponce el que le obligó a moverse, empujándolo al exilio en 1944 (Merino 2001: 1).

Quizá sea cierto que el acto de pensar y de leer sean perezosos desde una perspectiva exterior, para el que observa al pensador y al lector, pero es evidente que ambos actos no corresponden en absoluto con la pereza, y menos en el caso de Monterroso, del que podemos decir con certeza, y en contra de todas sus confesiones, que no es perezoso: toda su vida ha trabajado, leído y escrito y sobre todo “pensado”. Supongo entonces que todos sus comentarios sobre la pereza reflejan otro intento de oponerse al movimiento inquietante que cansa. O, en otras palabras, se manifiesta aquí la persistencia de la paradoja, aunque a un nivel muy distinto, el de la cotidianeidad: movimiento e inmovilidad entran constantemente en conflicto, pero se necesitan mutuamente.

Veamos ahora cómo un tema que domina tanto la vida real del escritor repercute en su obra literaria. Eduardo Torres es sin duda el personaje que más resalta. Su esposa Carmen lo describe como un “flojo” y un “farsante” que “habla y habla todo el tiempo” y no trabaja (LDS 108), pero también habla de otros pseudo-intelectuales “que afirman muy serios que están escribiendo algo muy importante y uno sabe que se han pasado toda la semana durmiendo ‘la siesta’ con el pretexto de que tienen mucho trabajo” (LDS 106). Según Luciano Zamora, el secretario de Torres, existe incluso una “natural pereza” que hace que uno “se desped[ia] de la vida lamentando todo lo que pudo hacer y no hizo” (LDS 92). La pereza es considerada un defecto y Eduardo Torres no es el único en ostentarla. Con regocijo critica a un autor llamado Augusto Monterroso por la lentitud entre sus dos primeras publicaciones, en una reseña de *La Oveja negra y demás fábulas*:

[...] 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 (*LDS* 150).

Se percibe en este comentario sutil una justificación de la pereza que supuestamente causó la tardanza (que ya mencioné arriba) de la segunda obra de Monterroso. Aunque su argumento suena muy filosófico, no lo es, pero por la simple referencia a la relación entre el tiempo y el espacio, de los que sabemos que son relativos, Torres insinúa que diez años equivalen a diez días. Por esta relativización del tiempo se justifica perfectamente la pereza del autor de *La Oveja negra*. De hecho, no ha sido perezoso, porque escribió sus fábulas rapidísimo, en “un rapto de inspiración”.

Además de Torres (y aquel autor Monterroso), hay varios otros personajes que, aunque no son calificados explícitamente de perezosos, aparecen como tal. El protagonista del cuento “El paraíso”, un oficinista de clase media, considera que cumple con “el sistema, que lo había puesto allí precisamente para que no trabajara” (*MP* 131) y que, en casa, por la noche, se decide a leer *Paradiso* “interrumpido tan sólo por [sus] propios impulsos, como son, por ejemplo, ir a orinar, o rascar[se] la espalda [...]” (*MP* 134). Pienso también en el personaje típico de Monterroso del escritor que no escribe, como Leopoldo en “Leopoldo (sus trabajos)” (*OC* 75), o el escritor de “De lo circunstancial o lo efímero” (*PM* 53) que por la noche, en vez de escribir, se deja vencer finalmente por “las frescas sábanas blancas y [...] lo que le esperaba en ellas” (*PM* 60).

Ligado al tema de la pereza, incluso bajo forma de sinónimo, aparece el concepto de “ocio”. A diferencia de la pereza, el ocio tiene en primer lugar una connotación positiva, como se deduce de la definición de la *Real Academia*: “cesación del trabajo”, es decir que se refiere al tiempo libre, al descanso del que uno se alegra. Este sentido agradable de la palabra aparece, por ejemplo, cuando en una entrevista, Jaramillo le pregunta a Monterroso por el ocio. El autor contesta: “El

ocio que yo he podido disfrutar en la vida ha sido muy escaso, y a costa de grandes esfuerzos. Donde terminan *Los buscadores de oro* empiezan los trabajos de su autor” (citado en Jaramillo 1993: 34). En una entrevista con Carminatti, Monterroso considera la palabra “ocioso” más “suave” que “perezoso”. En comparación con los tontos que quieren cada vez más poder, “los inteligentes son perezosos, o poniéndolo más suave, ociosos, o más suave aún, contemplativos, y dejan hacer a los otros” (“La experiencia literaria no existe”, *VC* 79-80). En este sentido pinta amistosamente a sus compañeros escritores (y a sí mismo) como “un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, algún otro y yo” (“Onís es asesino”, *MP* 84). También en sus textos de ficción aparece el ocio, particularmente en aquella figura del escritor que no escribe. El mejor ejemplo, como era de esperar, lo encontramos en la figura de Eduardo Torres, cuya esposa cuenta que ve los deportes en la televisión “cada vez que los hay para matar sus ratos de ocio, que son los más” (*LDS* 115). Ruffinelli aclara que se trata de una “extraña alusión de la ‘ignorante’ Carmen de Torres al texto cervantino: ‘Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer’, etc. *Quijote*, I, 1” (*LDS* 115, nota 79). Que el ocio sea el tiempo libre que se dedica a ver la televisión (en el caso de Torres) o a leer (en el caso de Don Quijote), el hecho es que la referencia intertextual a Cervantes implica una justificación del ocio que tiene su base en un personaje literario fundamental: Torres no es el único ocioso, hasta Don Quijote está ocioso la mayoría del tiempo. Esta comparación entre Torres y Don Quijote es muy reveladora, porque, como bien se sabe, el ocio aparece sólo al principio de la obra de Cervantes y las lecturas en sus ratos ociosos son precisamente el motivo de los viajes del caballero andante. La oposición entre aquel momento de ocio que precede una vida de andanzas y de aventuras, hace juego con aquella que mencioné anteriormente: el joven Monterroso leyendo en sus ratos de ocio en la biblioteca pública de Guatemala frente al exiliado desarraigado y al viajero inquieto que recorre el mundo entero, siempre en movimiento.

Además de Don Quijote aparece aún otro modelo literario. En la fábula “El Cerdo de la piara de Epicuro” que alude a Horacio, el escritor satírico muy admirado por Monterroso, es caracterizado como ocioso: “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” (ON 71). Al ver que su amo lo trataba tan bien, los otros animales lo criticaban y hasta hoy día “esperan todavía el momento de la venganza” (ON 72). A pesar de la definición cómica, “el cerdo de la piara de Epicuro” (“Epicuri de grege porcum”, *Epístolas* I, 4, 16), con la que Horacio se describió a sí mismo, este escritor no era un fiel adepto del epicurismo. En muchos de sus textos mezcla las ideas de la filosofía del placer con el estoicismo, la doctrina de la razón que se opone al epicurismo (Geerebaert 1973: 11). Es aquí precisamente donde se revela la ambigüedad de la palabra “ocio”: para los estoicos, como para aquellos otros animales de la fábula, el ocio es un vicio. La palabra “ocio” se usa entonces como sinónimo de “pereza”. El mismo Horacio ya lo consideraba así. Según Curtius, el tópico del exordio, “hay que evitar la ociosidad”,¹⁸⁶ se encuentra ya en Horacio: “Horacio (*Satiras*, II, III, 15) invita a los poetas a escribir, porque hay que huir de esa funesta sirena: *vitanda est inproba Siren desidia*” (Curtius 1976: 135). Curtius cita además a otros cuatro autores antiguos que reconocen el efecto dañino del ocio: Ovidio, Marcial, Séneca y Catón (*ibid.*). Una frase muy citada era: *Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*: “el ocio sin estudios es muerte y sepultura del hombre en vida” (*ibid.*). Tomando en cuenta el profundo conocimiento de Monterroso de los textos antiguos y en particular de los autores citados por Curtius, supongo que el tópico del ocio no le es desconocido. Finalmente, Curtius relaciona este tópico con otro: “el escribir es remedio contra el ocio y el vicio” (*ibid.* 136).

¹⁸⁶ A diferencia de la palabra “ocio”, “ociosidad” siempre tiene una connotación negativa. Según la *Real Academia* es “vicio de no trabajar, perder el tiempo o gastarlo inútilmente”.

Esta oposición, entre la pereza y el acto de escribir, se encuentra explícitamente en los *Ensayos* de Montaigne en el capítulo titulado “De la ociosidad”:

Mi espíritu ocioso engendra tantas quimeras y monstruos fantásticos, unos sobre otros, sin orden ni concierto, que para poder contemplar a mi gusto la ineptitud y singularidad de los mismos, he comenzado a registrarlos por escrito, esperando con el tiempo que se avergüence de sí mismo (Montaigne 1999: 8).

Respecto al tema del ocio, no encontramos en Monterroso una referencia intertextual explícita a Montaigne. Con esta cita de los *Ensayos* sólo quiero demostrar que se trata de un tópico literario muy antiguo que Monterroso vuelve a elaborar a su manera en textos como *Lo demás es silencio* o la fábula del Cerdo, donde la oposición ocio/escritura refleja el antagonismo entre la inmovilidad y el movimiento.

5.1.4 Movimiento e inmovilidad: una paradoja no solucionada

Hasta ahora he analizado los conceptos de movilidad e inmovilidad de manera separada, por razones metodológicas y porque los textos analizados enfocaban explícitamente uno u otro tema. Sin embargo, en varios momentos, particularmente respecto al concepto del eterno retorno, ha quedado claro que ambos conceptos son en el fondo inseparables. Además, algunos textos de Monterroso abordan precisamente el dilema filosófico en su totalidad o tratan un tema donde ambos conceptos aparecen al mismo tiempo. Jeanneret explica esta interdependencia de la siguiente manera:

[...] la movilidad y la estabilidad, la apertura y el cierre, la diversidad y la unidad son fenómenos simultáneos, principios que necesariamente deben compensarse el uno al otro [...] La inmovilidad total equivale a la muerte y la movilidad total desemboca en lo indiferente, de modo que el espacio de la literatura y el arte se sitúa necesariamente entre los dos (Jeanneret 1997: 9).

Los textos que seleccioné en Monterroso se acercan al tema desde perspectivas muy diferentes. Dando a veces la ilusión de que desde la literatura se pueden superar las paradojas y los conflictos entre lo móvil y lo inmóvil, pero reflejando al mismo tiempo el asombro del escritor ante fenómenos contradictorios y enigmáticos de la naturaleza a los que el hombre no tiene respuestas concluyentes.

Si bien el verso de Quevedo “lo fugitivo permanece y dura”¹⁸⁷ es según Monterroso “archifamoso” (PM 78), esto no le impide dedicarle un ensayo entero y titularlo de la misma manera. El ensayo “Lo fugitivo permanece y dura” (PM 77-82) pone en duda la autoría del verso, que siempre se ha atribuido a Quevedo. A partir de esta incertidumbre, Monterroso se lanza a una exploración intertextual seductora, aunque admite humildemente no ser “hombre de fichas ni quién para meter[se] en estas honduras” (PM 82). Según Monterroso, el Dr. Johnson, en *La vida de Samuel Johnson* de Boswell, sostiene que el verso está tomado del poeta latino Janus Vitalis. Por eso se extraña de que “los eruditos de hoy sigan hablando de este verso maravilloso sin hacer caso para nada de la observación un tanto despectiva de Johnson, ni explicarnos qué cosa sea Janus Vitalis” (PM 81).¹⁸⁸ Monterroso nos revela aún otro descubrimiento: José Manuel Blecua localiza la fuente de este verso en un epigrama publicado en *Delitia*

¹⁸⁷ Se trata del último verso del soneto “A Roma sepultada en sus ruinas” de Quevedo, cuyo primer verso es: “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!” (Quevedo 1971: 260-261).

¹⁸⁸ Antes de la publicación en *La palabra mágica* en 1983, Monterroso publicó el ensayo sobre Quevedo por primera vez en 1980 en *El País*. Muchas de las incógnitas se resuelven en dos artículos publicados en 1982 por Raymond Skyrme: “Quevedo, Du Bellay and Janus Vitalis”, *Comparative Literature Studies*, 19, 3 (1982): 281-295; “‘Buscas en Roma a Roma’: Quevedo, Vitalis and Janus Pannonius”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 44, 2 (1982): 363-367. En ambos artículos, Skyrme estudia minuciosamente la evolución del motivo literario de *Romae ruinae*, muy popular en la literatura europea de los siglos XVI y XVIII, como lo prueban las innumerables traducciones, imitaciones o adaptaciones de autores famosos. En su análisis se refiere por ejemplo al Dr. Johnson y aclara también la duda que tiene Monterroso sobre Janus Vitalis, un humanista siciliano del siglo XVI, poco conocido hoy día, pero identificado como el modelo de todas las versiones posteriores del verso.

italorum poetarum (1608) del humanista polaco Nicola Szarzynski, un libro que Quevedo, según Monterroso, puede haber consultado (*ibid.*). Pero las anotaciones intertextuales aún no terminan ahí. En un fragmento de su diario *La letra e*, titulado “Los polacos”, se refiere a su propio ensayo de *La palabra mágica* con ocasión de una conversación con el poeta polaco Florian Smieja, quien le recuerda a Monterroso “el soneto afín de Joachim du Bellay”¹⁸⁹ y Monterroso termina con la observación: “de éste [Smieja] salta a Shakespeare y Edmund Spencer con las variantes que ambos diseminaron en su obra contagiados de la misma melancolía” (*LE* 224). Y una vez más, no hay que fiarse de la brevedad monterrosiana, porque el cuento sobre el verso de Quevedo se convierte en una historia interminable: después de *La palabra mágica* de 1983 y *La letra e* de 1986, vuelve a aparecer en *Los buscadores de oro* de 1993 (*BO* 29-32), donde el autor relata cómo su artículo sobre Quevedo le llamó la atención a un investigador catalán, Frederic-Pau Verrié, que según Monterroso “ha realizado la más completa investigación acerca de los orígenes y las secuelas del soneto de Quevedo” (*BO* 31) y que publicó en 1992 un libro sobre Janus Vitalis (*BO* 32). Finalmente, el itinerario intertextual termina (¿de manera provisional?) en el mismo Monterroso, cuando el doctor Verrié le avisa que el nombre completo del autor olvidado era Janus Vitalis de Monterroso (*BO* 32), un descubrimiento sorprendente en la búsqueda de la genealogía de su familia, tema con el que inicia su autobiografía *Los buscadores de oro*.

Todas las investigaciones minuciosas que conectan a Quevedo con Janus Vitalis, Szarzynski, Du Bellay, Shakespeare y Spencer (e incluso hasta a Monterroso mismo por la cuestión genealógica), confirman

¹⁸⁹ Se trata del soneto III de *Le premier livre des antiquités de Rome* cuyo primer verso reza: “Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome”, parecido al primer verso de Quevedo. También el último verso tiene similitud con el del poeta español: “Et ce qui fuit, au temps fait résistance” (Du Bellay 1945: 4). Como Du Bellay (1522-1560) ya había muerto cuando nació Quevedo (1580-1645), lo más probable es que el poeta español haya conocido también este poema de Du Bellay.

la atracción especial que ejerce el verso sobre Monterroso. Y se refiere a ello como “ese inacabable milagro de la permanencia y la duración de lo fugitivo” (*PM* 82). El poema de Quevedo trata de la destrucción de Roma, ciudad firme y sólida, y de la permanencia del Tíber, corriente pequeña y fugitiva. Roma, símbolo de poder, garantizaba estabilidad económica y subsistencia, pero todo era engaño y Roma cayó en ruinas. En cambio, el río Tíber no desaparece, es permanente e inmóvil. El ensayo de Monterroso, que es, como menciona el autor, un homenaje a Quevedo en el cuarto centenario de su nacimiento, se dedica sobre todo al origen del famoso verso y aparentemente no da muchas pistas de interpretación a nivel temático, excepto la mención del “inacabable milagro” (*ibid.*), es decir, se trata de un fenómeno real que carece de explicaciones lógicas y razonables, y la observación de que el tema ha contagiado a los escritores de cierta melancolía (*LE* 224). Otra pista la encontramos en un ensayo sobre Luis Cardoza y Aragón. En una frase en la que resuena el verso de Quevedo, Monterroso expresa su admiración por “esa inteligencia suya de los sentidos abiertos a lo fugaz y a lo permanente” (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón” *LV* 68). Aquí no es tanto la paradoja la que resalta, sino la mera coexistencia de ambos conceptos que simultáneamente son objeto de la sensibilidad de los escritores.

Los valores metafóricos del río Tíber pueden ser varios, pero parece que al igual que el río heraclitano representa en primer lugar la fugacidad de la vida, en particular —y lo formulo como hipótesis—, de lo que en la vida más importa para un escritor como Monterroso: la literatura, las palabras, el arte, hechos fugaces, que contradictoriamente, permanecen. Esta permanencia puede ser interpretada a dos niveles: históricamente, a través de los siglos, la literatura y el arte sobreviven después de la muerte de los autores y los artistas; filosóficamente, la literatura y el arte pueden ser interpretadas como el reflejo de la eternidad del ser, o por lo menos, dar a veces la ilusión de serlo.

Además del río, aparece otra metáfora ambigua en la obra de Monterroso: las nubes. En *Los buscadores de oro*, Monterroso cita los primeros versos de un poema de su infancia, titulado “Las nubes” (*BO* 39), el nombre de cuyo autor ya no recuerda:

Las nubes con sus formas caprichosas
revolando impelidas por el viento
me hicieron meditar por un momento
en la efímera vida de las cosas
(citado en *BO* 39).

Se trata probablemente de un poema del hondureño Froylán Turcios. Las nubes tienen en estos versos el mismo valor metafórico atribuido tradicionalmente al río: la fugacidad de la vida y de las cosas. Esta interpretación de las nubes no tiene nada extraño cuando miramos su simbología tradicional. Además de ser la manifestación de la divinidad, la nube siempre ha sido “símbolo de lo inconcreto, huidizo y vagaroso” (Revilla 1999: 319) y particularmente en la poesía barroca, la nube es “símbolo de movimiento, de cambio y de fragilidad” (*ibid.*). A diferencia de la imagen del río Tíber, Monterroso establece a continuación una asociación directa entre la realidad y la literatura, al comparar explícitamente las nubes verdaderas con estas nubes literarias del poema de Turcios:

Desde entonces aquellas nubes de verdad, y estas otras literarias de contornos cambiantes moviéndose entre sus propios adjetivos y vocales acentuadas, han sido tenazmente fieles en mi recuerdo; y esos versos [...] cuando aún muy niño me embebía observando sus formas mudables, sus distintas velocidades y la manera misteriosa en que de pronto ya no estaban allí, se encargaron paradójicamente de fijarlas para siempre en mi imaginación [...] (*BO* 39).

En este comentario de Monterroso vuelve a aparecer la misma paradoja de la movilidad, aunque a un nivel diferente: la permanencia de lo fugitivo es garantizada por la poesía. Gracias a estos versos, las nubes cambiantes se fijan misteriosamente en la imaginación. Sólo la poesía es capaz de captar los instantes fugaces. De ahí que las nubes desempeñen un papel fundamental para el escritor, como se deduce también de la siguiente declaración de Monterroso: “El político profesional es el que tiene vocación de mando, como yo tengo vocación de ver las

nubes” (“La experiencia literaria no existe”, *VC* 78).¹⁹⁰ Si bien lo puede haber dicho en broma, no es simplemente una observación humorística, como tampoco se trata de un romanticismo barato y superficial. Estamos aquí frente a una vocación seria del escritor como se observa muy claramente en el texto “Llorar orillas del río Mapocho” (*PM* 15-21). El narrador, un escritor exiliado, relata la dificultad de encontrar trabajo en Chile:

Entonces, como por supuesto es pobre, comenzará a ver pasar frente a él los múltiples oficios, y a imaginarse mesero, fotógrafo ambulante, vendedor de libros y, hasta con suerte, lector de una señora rica; todo, menos escritor; y a la tercera semana, y a la cuarta, cuando nada de aquello ocurra, envidiará a los perros callejeros, que no tienen obligaciones y a las parejas de ancianos que se pasean en los parques, y sobre todo, precisamente sobre todo, a las nubes, las maravillosas nubes (*PM* 16).

No puede ser sino Baudelaire quien está detrás de estas “maravillosas nubes”. Resuena aquí el último verso de “L’Étranger” de *Petits Poèmes en Prose*: “J’aime les nuages... les nuages qui passent.../ là-bas... les merveilleux nuages!” (Baudelaire 1969: 9). La evocación del poema no puede ser más apropiada porque el narrador del ensayo corresponde perfectamente con el “extranjero” de Baudelaire, que se encuentra sin familia, sin amigos, sin patria. La imagen de las nubes en este ensayo es llamativa, sobre todo porque ya aparece antes en el texto, cuando el narrador señala las tres cosas más importantes para el escritor latinoamericano: “las nubes, escribir y, mientras puede, esconder lo que escribe” (*PM* 16). El posible significado de las nubes se revela por el contexto. El narrador cuenta que muchos tratan de sacarlo de su “pobreza extrema” dándole consejos para conseguir trabajo, pero un punto es incuestionable: “el [oficio] de escritor quedaba descartado no

¹⁹⁰ No se puede dejar de lado la posible conexión con el papel de las nubes (como medida del paso del tiempo) en el cuento “Las babas del diablo” de Cortázar (1976: 115-137).

sólo por improductivo sino porque a mí me horrorizaba (y me sigue horrorizando) la idea de escribir para ganar dinero” (*PM* 17). De ahí que el escritor latinoamericano, según Monterroso, sea “como Ginés de Pasamonte, gente de muchos oficios” (*PM* 15). Finalmente le ofrecen un trabajito como traductor de una revista popular de crímenes, pero “resuelto a morir[se] de hambre antes que seguir traduciendo aquello” (*PM* 21) devuelve la revista a la editorial. Lloro de humillación, pero logra salvar algo más importante que estaba en juego: su dignidad, como hombre y como escritor. Aunque necesita el dinero para sobrevivir, lo rechaza porque sólo cree en los valores opuestos: lo inmaterial, el mundo de las ideas, el sueño y las nubes. Por muy irreal que sea, el escritor tiene que ser fiel a su primer objetivo: perseguir las nubes, aunque eso implique situarse toda la vida al margen. La razón profunda que anima al escritor a seguir viendo las nubes es que, por más cambiantes y fugaces que parezcan, contienen en sí la garantía de lo permanente.

La paradoja del movimiento y de la inmovilidad no sólo se manifiesta en las metáforas del río y de las nubes. También aparece en el ensayo “Vivir en México”. Monterroso habla primero de los años cuarenta y termina diciendo: “Todo aquello ha quedado atrás, como un sueño” (*LV* 148). De ahí pasa al presente, los años noventa. El salto en el tiempo, tanto de México como de su vida personal, es enorme, y no obstante, el mundo parece no haber cambiado:

Sin embargo, cuarenta y cinco años más tarde, México sigue siendo el mismo y, por desgracia, Hispanoamérica sigue siendo la misma. Y Europa, ¿volverá a ser la misma? ¿Qué nuevas oleadas de refugiados, checos, alemanes, lituanos, húngaros o serbio-croatas [*sic*] volverán, como en un eterno retorno, a instalarse en los cuartos de criados del centro de la ciudad, como yo lo hice? (*LV* 148).

Es la voz del escritor establecido, que recuerda la pobreza y la inseguridad que ha sufrido en sus primeros años de exilio y que además presiente nuevas oleadas de refugiados, un presentimiento que desgraciadamente se ve confirmado por la actualidad, ya que muchos se están

moviendo en el mundo entero. Para el exiliado Monterroso, que al llegar a México en los cuarenta, vivió en “cuartos de criados del centro de la ciudad” (LV 148) —con la inseguridad de no saber si quedarse o no, si volver o no— el hecho de tener en los noventa una casa en la ciudad de México, parece ser señal de una integración cumplida. Frente a esta evolución en su vida personal, aparece la inmovilidad angustiante de México, Hispanoamérica y Europa. Se podría decir que hay un cambio espacial, de un cuarto de criado a un hogar, mientras que a nivel temporal, los países parecen no haber cambiado nada. La historia de los países sigue siendo la misma. La oposición entre movimiento e inmovilidad, entre el cambio continuo y el eterno retorno, vuelve a aparecer al final del ensayo cuando apunta que “la vida está acabando” (LV 149). Es la nostalgia del “Tempus fugit”. De ahí que el ensayo no sea tanto una *descripción* de la vida en México, tal como lo sugiere el título, sino más bien una *despedida* de esta vida, y no sólo de la vida en México, sino en general. La última frase no deja lugar a duda: “la vida está acabando y es mejor irse despidiendo en vida, sin decirlo, simplemente dejándose de ver, de llamar, de amar” (LV 149). La contradicción entre movimiento e inmovilidad se percibe hasta en la formulación, curiosa y paradójica, de “la vida está acabando”, en la que el gerundio expresa la duración y la continuidad, mientras que el verbo “acabar” implica un punto final e inmóvil.

También en el ensayo humorístico “La metamorfosis de Gregor Mendel” (LV 139-145), se presentan sucesivamente ambas concepciones sobre el movimiento. Estas coinciden con dos “lugares” específicos que se oponen: la Tierra y el Cielo. Aunque Gregor Mendel¹⁹¹ ingresó al monasterio agustino, “se interesó más en las cosas de la Tierra que en las del Cielo, en donde, como se sabe, todo cuanto es lo es eternamente y

¹⁹¹ Gregor Mendel era biólogo y religioso agustino austriaco. Resumió sus descubrimientos en tres leyes que habrían de constituir los fundamentos de la genética. Se denomina *mendelismo* a la parte de la genética fundada en la hibridación (*Diccionario Enciclopédico Espasa*, Tomo 8, 1978: 760).

permanece idéntico a sí mismo por siempre jamás” (LV 139). Más adelante, se especifica cómo se comportan esas “cosas de la tierra”: “Todo cambia, en efecto, y todo se transforma, por leyes biológicas o del azar. Y también, que es lo que ahora me interesa, por causa de la distracción o el descuido” (LV 140). Monterroso nos proporciona aquí, no sin ironía, dos definiciones basadas en una visión cristiana: el movimiento en la Tierra y la inmovilidad en el Cielo. El autor es consciente de que con estas “definiciones” no está diciendo nada nuevo: “como se sabe”, ésta ha sido la visión del mundo en el Occidente desde hace siglos. Sólo toma la oposición conocida como punto de partida para poder hablar de lo que realmente le interesa, al igual que al científico Gregor Mendel: las metamorfosis, que nos recuerdan las constantes transformaciones ya observadas por Heráclito, y más precisamente en el caso de Monterroso, las metamorfosis en la literatura. La “distracción” a la que hace alusión es la que cometió Christine Ammer en *It’s Raining Cats and Dogs and Other Beastly Expressions*. En la entrada CUCARACHA, Monterroso lee que “fue hecha famosa por dos escritores del siglo veinte de posición muy distinta. El escritor checo Franz Kafka transformó a Gregor Mendel, protagonista de su novela *La metamorfosis*, en una cucaracha [...]” (LV 142). A Monterroso le divierte mucho este descuido que confunde a Gregor Samsa, el verdadero protagonista de *La metamorfosis* kafkiana con aquel monje agustino interesado en las ciencias, porque simplemente ve en esta frase otras metamorfosis más: Gregor Mendel se convirtió en una cucaracha y Gregor Samsa no se convirtió en “un ‘monstruoso insecto’ sino en el apacible monje austriaco Gregor Mendel” (LV 142-143). El error cometido por Ammer es sólo un pretexto gracioso para comprobar que las metamorfosis son infinitas, como lo observamos también en otros textos de Monterroso. Aunque pretende que “el otro escritor del siglo veinte que anuncia Christine ya no viene al caso” (LV 142), sabemos muy bien que justamente sí viene al caso. Ya no sorprende esta modestia del autor. La cucaracha, a la que llama cariñosamente “una de mis protagonistas más queridas del reino animal, mía y de Franz Kafka” (*ibid.*), es el personaje principal de “La Cucaracha soñadora” (ON 53). En aquel

círculo vicioso de transformaciones, Monterroso introduce incluso al propio Kafka y al nombre de la cucaracha soñada por Gregor Samsa. El carácter infinito de las metamorfosis es aún más abrumador cuando rebasa los límites de la imaginación de un solo autor. Monterroso ya no lo llama descuido ni error, sino “imaginación poética y transformadora” (LV 143) la que causó la metamorfosis de su propio dinosaurio por otros escritores. Al citar el “maravilloso cuento brevísimo” de Monterroso, Mario Vargas Llosa lo convierte en “unicornio” y para Carlos Fuentes en *Valiente Mundo Nuevo* es un “cocodrilo” (LV 144).¹⁹² La primera base de estas metamorfosis de animales y hombres se encuentra evidentemente en Ovidio, a quien Monterroso no puede dejar de mencionar:

[...] ovidiana, mendeliana o kaffkianamente se metamorfosean unos en otros y, felizmente, pueden convivir, en la misma época o con diferencias de miles de años, en un sitio privilegiado desde el que salen una y otra vez a enfrentar el mundo: la poderosa imaginación de poetas y novelistas [...] (LV 145).

Lo que formulé como hipótesis respecto a la interpretación metafórica de la fugacidad del río Tíber, parece confirmarse aquí. Allí sugerí que la literatura puede tener la función mágica de reflejar algo de la eternidad del ser. También el capítulo sobre las nubes, donde vimos que sólo la poesía puede fijar lo fugaz, se asocia a esta idea. Aquí, el “sitio privilegiado” de la literatura es, de la misma manera, un espacio intemporal, donde conviven los personajes “con diferencias de miles de años”, empezando con el dinosaurio prehistórico de Monterroso. Visto así, Monterroso nos ofrece pues una imagen esencialista de la

¹⁹² Cuando en una entrevista, un periodista le pregunta “Maestro, ¿cómo está el dinosaurio?”, Monterroso insiste en la eterna inquietud de su fabuloso animal prehistórico: “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” (Monterroso citado en Méndez 2002: 4).

literatura, como un espacio inmóvil, aunque paradójicamente pueda incluir aquellas “felices” metamorfosis literarias a través de los siglos. Aquel “sitio privilegiado” de la imaginación literaria al final del ensayo aparece entonces como una posible alternativa, como una sustitución de aquel otro espacio mencionado al principio del ensayo: el Cielo, también intemporal, pero donde todo “permanece idéntico a sí mismo por siempre jamás” (*LV* 139); mientras que la literatura, siendo intemporal, permite al mismo tiempo las paradojas y las metamorfosis. El autor le concede pues a la literatura una función muy seria, incluso una gran responsabilidad, y nos confronta con la misma idea, aunque formulada de otra manera, en el siguiente fragmento brevísimo de *La letra e*, titulado “Ideal literario”: “Fijar escenas para preservarlas de la destrucción del tiempo” (*LE* 244). Una vez más aparece la paradoja de lo móvil y lo inmóvil. La fugacidad del tiempo destructor, tema con el que empecé el presente capítulo, puede ser contrarrestada desde la literatura, aunque sea sólo un “ideal”, una utopía.

A partir de la hipótesis sobre esta concepción esencialista de la literatura como un espacio inmóvil, podemos preguntarnos junto con Francisco Prieto “¿Hay, de veras, movimiento en Augusto Monterroso?” (Prieto en Campos 1988: 125). En este artículo, titulado muy sugestivamente “Monterroso, el eleata”, Prieto parte de las filosofías de Heráclito y Parménides para analizar la obra de Monterroso en su totalidad, aunque no menciona en ningún momento los fragmentos que se refieren explícitamente a Heráclito o a Zenón de Elea (ya indiqué que no hay citas ni alusiones a Parménides en Monterroso). Según Prieto, “el primer hombre de Efeso y el primer hombre de Elea nos mostraron, nada menos y nada más, el por qué es necesaria la literatura. Ellos, por supuesto, no lo supieron” (*ibid.*). Lo que ya intuí a través de todo el análisis sobre el movimiento en Monterroso, Prieto lo resume y lo formula maravillosamente en este artículo, aunque también dice que su idea contenida en el título de su trabajo es sólo “una hipótesis” (*ibid.* 127):

[...] cuando un eleata hace literatura, es decir, cuando el eleata no es un filósofo, se traduce en obra, en el más riguroso sentido, universal. Me explico: Un hombre

descendiente de aquellos que identificaron ser y pensamiento no se pierde en variaciones y reclama como el agua el pez, del orden y de las esencias. Si ese hombre es un narrador auténtico, encontrará esencias y orden en un movimiento perpetuo. Yo creo que aquí reside el encanto de Monterroso, su hondura y su arte narrativo. Hay, pues, que tomar en cuenta que Monterroso, un eleata, produce la ilusión de ser un descendiente de Efeso; que por eleata, provoca en el lector la sensación de que asiste a una visión de la vida como es [...] (*ibid.* 128).

El movimiento en Monterroso es pues sólo una ilusión, pero, si bien Prieto percibe a Monterroso como un eleata, eso no significa que desaparezcan las paradojas. Al contrario, llama a Monterroso, “este autor que moviéndose no se mueve y siendo intemporal está enraizado en su tiempo” (*ibid.* 128-129). Es más, es en la literatura donde pueden coexistir ambas posiciones filosóficas, la de Heráclito y la de Parménides: “Y vérselas con ambas posiciones, estar en ellas, con ellas y por ellas es la Literatura” (*ibid.* 126).

5.1.5 A modo de conclusión: un escepticismo humilde

El escepticismo, característica principal observada por muchos críticos en la obra de Monterroso, se debe en primer lugar a circunstancias históricas y personales, y muy específicamente, como dice Durán, a su experiencia del exilio, a “las luchas sociales y la frustración del movimiento progresista guatemalteco con la intervención norteamericana” (Durán 1999: 15). Como ilustración del escepticismo de Monterroso reproduzco aquí un fragmento de una entrevista con Warnken:

— ¿En qué tiene usted fe?

— (*Silencio muy largo, mira hacia abajo.*) Difícil pregunta... Puede ser que mientras lea esta otra fábula le pueda contestar. Es “La mosca que soñaba que era un águila” (*lee*) [...].

— ¿Usted me leyó ese cuento para responder indirectamente la pregunta que le acabo de hacer sobre la fe, o para darse un tiempo para pensar la respuesta?

- Hay muchas preguntas que no tienen respuesta.
- ¿Por qué le incomoda tanto la pregunta?
- Pues es difícil, porque como le dije al principio, yo soy un escéptico, no tengo mucha fe por ejemplo en lo que podría llamarse la humanidad (citado en Warnken 2001: 5).

Hay en Monterroso un escepticismo fundamental que aparece también respecto del tema que aquí me concierne. Se trata de un “escepticismo radical”¹⁹³ (Noguerol Jiménez s.f.: 2) que se manifiesta respecto de la filosofía del movimiento, pero también respecto de la filosofía de la inmovilidad. Esta radicalidad ha sido confirmada por el propio autor:

Se es escéptico, y si uno es escéptico lo es ante todo, qué más le puedo decir. Bueno, la palabra entra también en eso. Si de lo que yo escribo se desprende cierto escepticismo, es porque yo soy escéptico, no puedo ser yo una cosa y escribir otra. En eso sigo el ideal de Quevedo: hay que unir la acción a la palabra, igualar la vida con el pensamiento (citado en Warnken 2001: 2).

Noguerol concibe el “escepticismo radical” como uno de los rasgos del micro-relato posmoderno. Lo define como “consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías” y añade que “para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción” (Noguerol Jiménez s.f.: 2).

Frente a la concepción del mundo y del tiempo como un constante movimiento, Monterroso adopta claramente una actitud escéptica, como en “Heraclitana” donde pone en cuestión la doctrina del flujo.

¹⁹³ Hay momentos en Monterroso en que este escepticismo radical se ve matizado cuando distingue entre lo general y lo particular: “Soy escéptico en lo global. Creo en muchas cosas: en principios sociales, políticos, culturales, pero lo veo siempre con cierto grado de escepticismo en cuanto a que sea posible lograrlos. Pero es un escepticismo tan manejable que no me impide creer y aplaudir a alguien cuando emprende tareas importantes” (Monterroso citado en Abelleira 1996b: 2).

Coincido entonces con Guerrero que opina que Monterroso nos propone “una meditación sobre el poder del tiempo, cuyos ingredientes mayores son la modestia y el escepticismo” (Guerrero en AA.VV. 2000: 25). De esta manera, textos como “Brevedad de la vida”, “Historia”, “Vivir en México” y “Tempus fugit”, que reflejan la nostalgia por la fugacidad de la vida y la mortalidad (de manera irónica o no), encuentran un contrapeso en el escepticismo de textos como “Heraclitana”.

También en las reflexiones sobre la inmovilidad se percibe cierto escepticismo: el hecho de que la tortuga de “Aquiles y la tortuga” finalmente llegara a la meta, significa que por fin se movió. El escepticismo frente a la inmovilidad, y en particular la inmortalidad, en oposición al movimiento perpetuo, ha sido distinguido por Monsiváis:

[...] y por razón de la naturaleza escéptica y gozosa de su obra, se ha opuesto siempre a la inmortalidad, tal vez porque dura demasiado poco, tal vez porque cae como ave de presa sobre los inmortalizables. No importa, debido a las demasiadas horas a su disposición, la inmortalidad no se da por enterada de las agresiones del movimiento perpetuo [...] (Monsiváis en AA.VV. 2000: 57).

En resumen, reconocemos aquí, en términos de Liano, “el escepticismo fundamental de Monterroso ante cualquier taumaturgia, lingüística o filosófica” (Liano 1992: 63). Sin embargo, como ya lo intuí anteriormente, la radicalidad de este escepticismo no vale para la literatura. Liano continúa: “Delante de un referente huidizo, la única realidad es la del texto, la única fe que de vez en cuando mueve alguna montaña es la literatura” (*ibid.*). Es cierto entonces que Monterroso no es un filósofo, como dije al principio de este capítulo y como lo vuelve a confirmar Liano:

Para Monterroso, la única sustitución válida ante el fracaso del conocimiento es la literatura; no hay filosofía en él, sino imaginación y exploración de la imaginación a través de las palabras [...] toda su obra demuestra la relatividad de los diferentes acercamientos a lo real; sólo una actividad sustituye a la vida: es la literatura (Liano 1992: 67).

Ahora bien, el hecho de que la literatura sustituya a la vida, como opina Liano, no implica que la literatura pueda cambiar algo en la realidad. No es esta la función, ni la esencia de la literatura en Monterroso, y respecto de aquella concepción de la literatura, el autor también es escéptico. Masoliver Ródenas habla en este sentido de un escepticismo “relacionado con el papel destrascendentalizador de la literatura” (Masoliver Ródenas 1984: 153). Sin embargo, al entrar en diálogo con Heráclito y Zenón, el autor nos enfrenta a unos problemas filosóficos inquietantes, aunque los presenta como juego y con humor. En Monterroso no hay nada obvio. Todo lo cuestiona, tanto las visiones sobre el movimiento como las de la inmovilidad. Las paradojas siguen en pie, y con gran habilidad de artesano, en un momento de magia, propio de la literatura, Monterroso logra tocar, aunque sea por unos fugaces instantes, la esencia en el movimiento.

5.2 LA MOSCA

dibujamos con nuestros movimientos
una figura idéntica a la que dibujan las moscas
cuando vuelan en una pieza, de aquí para allá,
bruscamente dan media vuelta, de allá para aquí,
eso es lo que se llama movimiento brownideo.

CORTÁZAR, *RAYUELA*, CAP. 34

5.2.1 *La mosca, símbolo del mal*

¿Cómo puede un animal tan diminuto y despreciable, además de ser tan molesto e irritante, ser promovido como objeto literario con múltiples valores simbólicos? La respuesta se encuentra probablemente en la obra de Monterroso, cuya fascinación por este insecto inquieto y ubicuo no tiene límites. En su discurso de agradecimiento al recibir

el Premio Príncipe de Asturias, el autor dijo que “el campo de la literatura es tan amplio que en él caben hasta las cosas más pequeñas” (Monterroso 2000b: 1). No hay duda de que (entre otras cosas pequeñas tal vez) estaba pensando sobre todo en su querida mosca. Algunos críticos y periodistas se han detenido a observar aquella mosca y han sugerido interpretaciones simbólicas para su aparición en la obra de Monterroso.¹⁹⁴ Hablo aquí de la mosca como “símbolo” (término más apropiado para este estudio que “metáfora”) ya que se trata de “un signo cuya presencia evoca otra realidad sugerida o representada por él” (Estébanez Calderón 1999: 993). Basándome en la triple división establecida por Van Gorp (1986: 395) entre símbolos universales, culturales e individuales, no percibo tanto a la mosca como un símbolo universal, es decir, arquetípico (como el sueño, símbolo de la muerte), sino más bien como un símbolo cultural, tanto en Occidente como en Oriente, que constituyen los dos espacios geográficos cubiertos por los diccionarios de simbología que consulté (Biedermann 1993: 311, Brunel 1988: 229, Chevalier y Gheerbrant 1982: 652, Mariño Ferro 1996: 288, Oesterreicher-Mollwo 1992: 210 y Revilla 1999: 303). Al mismo tiempo, es un símbolo individual para Monterroso, es decir, existe una relación personal y expresiva entre el símbolo y el concepto, que sólo puede entenderse en un contexto determinado.

En la semiótica de Peirce, el símbolo constituye junto con el icono y el índice la tríada del signo. Para Peirce el símbolo “no mantiene relación analógica con lo que representa y es fruto de una convención social arbitraria; para Saussure, por el contrario, existe analogía entre

¹⁹⁴ Entre los textos que se dedican parcial o completamente al análisis de la mosca en Monterroso, destacan los siguientes: Curriel (1976): “La ballena o la mosca”; Glantz (2001): “La mosca y el dinosaurio: Augusto Monterroso”; González Zenteno (1997): *La metáfora de lo desconocido*: 334-338; Horl (1983): “Ein Essay von Augusto Monterroso: ‘Las Moscas’”; López Parada (1996): “Mosquearte”; Noguero Jiméneez (1995): *La trampa en la sonrisa*: 61-63; Oño (1992): “Il Moto Perpetuo di Augusto Monterroso”: 26-29; Ortega González (1974): “Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo*”; Oviedo (1995): “Monterroso: lo bueno, si breve...”: 19-20.

simbolizante y simbolizado” (Estébanez Calderón 1999: 973). Así, por ejemplo, la balanza puede ser símbolo de la justicia porque existe cierta analogía con este concepto en virtud del equilibrio y justa ponderación de los argumentos. Ducrot y Todorov tratan de matizar la cuestión: “simbolizante y simbolizado presentan una relación *motivada* [...] y *no necesaria*” (*ibid.* 993). “Motivado”, porque la balanza tiene efectivamente cierta analogía con la justicia, lo que otros símbolos, como la rueda, no podrían representar. “No necesario”, porque la balanza y la justicia existen cada uno independientemente y tienen su propia función (*ibid.*). Para mi interpretación haré uso de esta última definición, que es la que mejor se aplica a mi objeto de estudio.

La mosca irrumpe con su zumbido en muchos de los textos de Monterroso. A veces simplemente llama la atención de algún personaje como el León, que durante una conversación con el Mono, no puede bajar la vista del techo, “intrigado por el vuelo de una Mosca (“El sabio que tomó el poder”, *ON* 28), lo que demuestra probablemente el aburrimiento del León o el desinterés por lo que está pasando a su alrededor. Otros textos sitúan a la mosca en el contexto del amor, como aquella pareja que inspira al enamorado Luciano Zamora de *Lo demás es silencio*: “y en las tardes de sol, el simple vuelo de una mosca, y más si eran dos que jugaban en el aire, me inquietaba extrañamente y mi imaginación se remontaba quién sabe a dónde” (*LDS* 80). También Mr. Taylor observaba en su choza “las moscas acaloradas que revoloteaban en torno haciéndose obscenamente el amor” (“Míster Taylor”, *OC* 12). Todas estas moscas forman parte de nuestra vida cotidiana y siempre nos acompañan con su revoloteo alrededor de nuestros cuerpos. En cambio, la mosca de la fábula “La Mosca que soñaba que era un Águila” (*ON* 19-20) escapa en su sueño de esta cotidianidad, lo cual le proporciona una gran alegría, aunque más tarde quiera volver a “posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas” (*ibid.* 19). Finalmente, es en el libro *Movimiento perpetuo* donde la mosca se convierte verdaderamente en personaje primordial. Cada texto (sea ensayo, sea cuento...) va precedido de una cita sobre la mosca. Como el autor explica en el primer texto, “Las moscas”, se trata

de “una pequeña muestra, absolutamente insuficiente” de su “antología universal de la mosca” que hace años tuvo la idea de reunir (*MP* 17). Por estas citas, treinta y una en total, la mosca constituye el “hilo conductor” (Lucas 2001: 1) o el “*leitmotiv* del libro” (Monterroso citado en Lucas 2001: 1), y crea por sí sola un panorama intertextual que lleva al lector en un viaje por la literatura universal.

El axioma con el que se abre el primer ensayo, “Las moscas”,¹⁹⁵ eleva a aquel díptero, a primera vista insignificante y tan vilipendiado, a un nivel metafísico: “Hay tres temas; el amor, la muerte y las moscas [...] Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas” (*MP* 17), escribe el autor. En este texto, Monterroso se refiere sobre todo a la mosca como símbolo del mal: “las moscas son Euménides, Erinias, son castigadoras. Son las vengadoras de no sabemos qué” (*MP* 17-18) y compara entonces a la mosca con la ballena de Melville y el cuervo de Poe (*MP* 20). Los diccionarios de símbolos consultados coinciden en esta interpretación de la mosca. En el *Diccionario de iconografía y simbología* de Revilla, por ejemplo, leemos que la mosca se relaciona con “nociones demoníacas”, que es la “encarnación de espíritus malignos”, lo que “coincide con la realidad científica, que comprueba que la mosca es portadora de gérmenes nocivos, infecciosos y a veces mortales” (1999: 303). Si bien los diccionarios de símbolos nos ayudan a entender mejor algunos significados de la mosca en Monterroso, hay que admitir que las moscas monterrosianas son tan poderosas, que ya conquistaron un lugar en el mundo de los diccionarios. En el diccionario de Revilla (1999) leemos que “Monterroso ha elevado la mosca a la condición de representación del Mal mismo”.

¹⁹⁵ Sabine Horl ha analizado en detalle el ensayo “Las moscas” y resume su análisis en cuatro puntos: “‘Las Moscas’ handelt demnach [...] 1. von Fliegen 2. vom Schreiben als einem engagierten und irritierenden Akt 3. vom Lesen als einem skeptischen Akt und 4. vom Humor, der Ironie, Komik als ‘una especie de vigilancia para no caer en la tremenda idea de que la literatura es algo serio’ (Monterroso)” (Horl 1983: 353).

Una coincidencia llamativa entre estos diccionarios de símbolos es la referencia a *Belcebú* (*Belzebuth* o *Bá'al-Zebub*),¹⁹⁶ que según la etimología significaría “le seigneur des mouches” y que después se convirtió en “le prince des démons” (Chevalier y Gheerbrant 1982: 652). Esta etimología es rechazada por Mariño Ferro como inexacta, ya que el significado original de *Baal Zebub* es “Baal le Prince” (1996: 288). No queda muy clara esta traducción de Mariño Ferro. Por lo que he podido averiguar en un diccionario hebreo-neerlandés, *Baal* significaría “señor, dios” y *Zebub* (o *Zevuv*) sería “mosca” (Ban-Van Spiegel 2002).¹⁹⁷ El diccionario francés *Littré* (Paris 1878) confirma esta etimología para *Belzébut*: “*Etym.* Mot phénicien et hebreu, *Beel-Zebub*, dieu des mouches”. El significado más aceptado de Belcebú en la literatura es sin duda “Señor de las moscas”, en inglés “Lord of the Flies”, famoso por la novela homónima de William G. Golding, y la película basada en la novela. Lo malo y lo diabólico en el ser humano, idea principal de la novela del autor inglés, es subrayada también por Monterroso en un diálogo imaginado entre Golding y Torres. Cito a continuación el fragmento completo de *La letra e*, titulado “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 (*LE* 107).

¹⁹⁶ *Baal-Zebub* aparece en el Antiguo Testamento como el dios filisteo de Ekron (2 Reyes, 1,2). En el Nuevo Testamento vuelve a aparecer como Satán (Mateo 12,24; Marco 3,22).

¹⁹⁷ Aron Malinsky, del “Institute of Jewish Studies” de la Universidad de Amberes, me confirmó la etimología de “Señor de las moscas” para el nombre *Bezebuv*, que se refiere a “gente mala” y está asociado con Asmodeus, la versión bíblica de Lucifer. Agradezco a Jan Wolf, también de la Universidad de Amberes, la ayuda en la transcripción a nuestro alfabeto de estas palabras hebreas del diccionario de Ban-Van Spiegel.

No sorprende la respuesta de Torres. La idea reaparece a menudo en Monterroso, en particular en dos entrevistas: “El ser humano es inteligente al pensar, pero tonto cuando actúa” (citado en Abelleira 1996a: 1) y “El ser humano no es malo, sólo es tonto” (citado en Warnken 2001: 1). Parece que los desastres de la humanidad no se deben a un supuesto carácter maléfico en el hombre. El hombre, según Monterroso/Torres, no es malo en el fondo, pero comete errores sólo por ser tonto. Ahora bien, estas reflexiones sobre la tontería no afectan el valor simbólico de la mosca, que sigue representando el mal. En los textos críticos sobre Monterroso también resalta la mosca como símbolo del mal. Oviedo, por ejemplo, la ve como “símbolo del terror menudo e inexplicable de la sinrazón cotidiana, quizá de la muerte” (Oviedo 1995: 20). Si posteriormente analizo los epígrafes de *Movimiento perpetuo*, resulta que en la mayoría de éstos se habla de una mosca maligna. Algunas veces la mosca aparece como un bicho fastidioso, como en la cita de Jaime Sabines: “Estas cosas giran en torno a mí igual que moscas, en mi garganta como moscas en un frasco” (MP 34).¹⁹⁸ Otras veces, la mosca aparece como la devoradora de cuerpos y cadáveres, como lo observa Blas Pascal: “El poder de las moscas: ganan batallas, impiden que nuestra alma obre, comen nuestro cuerpo” (MP 80).¹⁹⁹ En la clasificación de estas citas, establecida por González Zenteno, se destacan también la maldad y la perversión del animal. Aunque la autora confiesa que “resumir este catálogo es tan arduo como dudosa su utilidad”, hace un intento y organiza las citas

¹⁹⁸ El verso es sacado de un poema de amor “Me doy cuenta de que me faltas”, de *Poemas sueltos (1951-1961)*. Le siguen todavía tres versos que concluyen el poema y en los que se observa la desesperación y la tristeza: “Yo estoy arruinado./ Estoy arruinado de mis huesos./ todo es pesadumbre” (Sabines, *Recuento de poemas 1950-1993*, 1997: 219).

¹⁹⁹ Este pequeño fragmento sobre las moscas en Pascal va precedido de otro fragmento en el que la mosca aparece como el bicho que impide al pensamiento y a la inteligencia funcionar bien: “Ne vous étonnez pas s’il ne raisonne pas bien à présent, une mouche bourdonne à ses oreilles; c’en est assez pour le rendre incapable de bon conseil” (Pascal, *Oeuvres*, IV, *Pensées*, Chap. VI, 1928: 144).

alrededor de cuatro ideas principales: 1. “Como sinécdoque general de la muerte, la mosca puede devorar cadáveres”, 2. “En su calidad paradójica de transmisora de la vida a partir de la muerte”, 3. “La omnipresencia de la mosca es parte de su poder sobre el ser humano”, 4. “Signo del bullicio humano y su incapacidad para la comprensión” (González Zenteno 1997: 336-337, nota 65). Respecto de esta connotación negativa de la mosca, los epígrafes de Monterroso parecen ser una buena representación de lo que es la mosca en la literatura universal. Basta consultar algunos textos literarios sobre la mosca, no recogidos por Monterroso en sus epígrafes, para ver que casi siempre se trata de una mosca maligna. Desde “la mosca del perro” en la *Iliada* (Homero 1959, Canto XXI: 362), que según Guillermo Sheridan sería “el primer insulto de la literatura universal”,²⁰⁰ hasta las moscas verdes de Quiroga del cuento “Las moscas”, que son moscas de la muerte que “olfatean la descomposición de la carne mucho antes de producirse la defunción del sujeto” (Quiroga 1993: 735). Entre estas moscas crueles, no puedo dejar de mencionar a las moscas-dictadores de “La United Fruit Co.”²⁰¹ de Pablo Neruda, el poeta con quien Monterroso trabajó como secretario durante su exilio en Chile. Aunque estas moscas no aparecen en la obra de Monterroso, no hay duda de que las ha conocido muy bien, en particular a las “moscas Ubico”:

[Jehová] enajenó los albedríos,
regaló coronas a César,
desenvainó la envidia, atrajo
la dictadura de las moscas,
moscas Trujillo, moscas Tachos,
moscas Carías, moscas Martínez,
moscas Ubico, moscas húmedas

²⁰⁰ Guillermo Sheridan en la conferencia “Octavio Paz, el ensayo iracundo” (Jornada de *Aleph*, Université Libre de Bruxelles, 22 de marzo de 2003).

²⁰¹ Agradezco la referencia de estas moscas-dictadores a Carmen Ana Pont, quien me sugirió una posible relación entre Monterroso y Neruda por este poema.

de sangre humilde y mermelada,
moscas borrachas que zumban
sobre las tumbas populares,
moscas de circo, sabias moscas
entendidas en tiranía
(Neruda 1978: 209-210).

Quizá Monterroso haya querido borrar conscientemente de su memoria estas “moscas Ubico” a partir de la frase clave “No me ubico”, que es una negación, un rechazo total de la dictadura de Ubico. Sobre el origen y los significados de esta frase fundamental, hablaré extensamente en el capítulo “Desubicaciones”. Cabe mencionar que, en entrevistas y ensayos, particularmente de *La palabra mágica*, el nombre del dictador cae esporádicamente. En el poema de Neruda el tema principal es la explotación de América Central, “la dulce cintura de América” (*ibid.* 209), las “Repúblicas Bananas”. Los barcos se llevan en bandejas el café y las frutas, mientras las “moscas sanguinarias” revolotean alrededor de las “tumbas populares” (*ibid.* 210). La explotación por parte de empresas norteamericanas como la United Fruit Co. también ha sido fuertemente criticada por Monterroso, como se observa en el cuento “Míster Taylor”, quien exporta cabezas reducidas a América del Norte (*OC* 9-19).

5.2.2 *La mosca, símbolo del movimiento*

Además de ser símbolo del mal, la mosca de Monterroso también podría ser símbolo de movimiento, como lo aclara el autor mismo en *Viaje al centro de la fábula*:

Esas 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 (animales que nadie conoce o por lo menos que nadie tiene en su casa), se convirtieron para muchos lectores en símbolo de movimiento, del perpetuo cambio,

de la imperceptible transformación de todo lo viviente. Y la idea me gusta; es más sana (VC 104).

Aún queda por comprobar si la idea es más sana, pero mientras tanto, trataré de descubrir si la mosca de Monterroso representa efectivamente el movimiento y, de hacerlo, observaré de qué manera lo hace. La presencia explícita de la mosca en movimiento se encuentra en un poema precolombino anónimo citado por Monterroso, tanto en *Movimiento perpetuo* (MP 157) como en un ensayo, “Poesía quechua”, de la *Palabra mágica*:

Yo crío una mosca
de alas de oro
yo crío una mosca
de ojos encendidos.
Vaga en las noches
como una estrella;
hiere mortalmente
con su resplandor rojo,
con sus ojos de fuego
(citado en PM 86).²⁰²

Además de ser una mosca cruel y matadora, la mosca de este poema quechua es también una mosca hermosa, brillante, de oro. Este “vagar

²⁰² Monterroso aclara en el ensayo “Poesía Quechua” que cita el poema de una “selección de poesía quechua preparada por el poeta peruano Sebastián Salazar Bondy, hoy muerto, que publicó la Universidad de México hace años” (PM 86). Probablemente se trata de *Antología general de la poesía peruana* de Romualdo y Salazar Bondy de 1957, publicación que no he podido consultar. En cambio, encontré el poema, aunque en una versión muy distinta en *Literatura Quechua* (Bendezú Aybar 1980). El título es “Cuido una mosca”: “Cuido una mosca/con alas de oro,/cuido una mosca/ con ojitos de candela [...] De noche camina/ como una estrella,/ terriblemente hiere/ con su rojo brillo,/con sus ojos de candela”. La traducción es de Bendezú y en nota a pie de página se añade que el texto ha sido registrado por J. M. Arguedas en *Canciones y cuentos del pueblo quechua* de 1943.

en las noches como una estrella” destaca el carácter móvil del insecto que deambula por el universo. Otra mosca que brilla en la obra de Monterroso por su vuelo —y no por su zumbido, como lo explica el narrador—, es la que aparece en el cuento de título interminable “Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o en donde quiera, que después le explico” (*MP* 75-76). Esta mosca, al saberse observada por el funcionario:

[...] se esmeró en el programado desarrollo de sus acrobacias zumbando para sus adentros, toda vez que sabía que era una mosca doméstica común y corriente y que entre muchas posibles la del zumbido no era su mejor manera de brillar, al contrario de lo que sucedía con sus evoluciones cada vez más amplias y elegantes en torno del funcionario [...] (*MP* 75).

Como suele ser el destino de muchas moscas, también ésta es ahuyentada por el funcionario, quien “mediante dos o tres bruscos movimientos del brazo, el antebrazo y la mano derechos hizo salir a la mosca” (*MP* 76). Así termina abruptamente la larga introducción del cuento, en donde la mosca, un ente aparentemente secundario en la descripción del ambiente, va ocupando un lugar central en la narración. Incluso, ésta sirve de modelo al funcionario, quien compara las evoluciones de la mosca con las de su propia vida: “recordaba pálida pero insistentemente y como negándose a sí mismo lo que él había tenido que evolucionar alrededor de otros funcionarios para llegar a su actual altura, sin hacer mucho ruido tampoco y quizá con menos gozo y más sobresaltos pero con un poquito de mayor brillo [...]” (*MP* 75-76).

En el vuelo de estas moscas, la precolombina y la de la oficina del funcionario, lo que más se destaca es el brillo. Un brillo que se opone, por lo menos explícitamente en el primer caso, a la muerte. Éste es entonces el mejor lugar para introducir una reflexión sobre la mosca en “Voyelles” de Rimbaud, que al igual que la mosca quechua, lleva en su ser esta misma contradicción: sólo vuela donde hay muerte y enfermedad, pero es brillante. Aparece únicamente en la primera estrofa del soneto:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles
(Rimbaud 1981: 110).

Sobre la mosca de “Voyelles”, queda mucho por decir. Parece una mosca “ausente” en toda la obra de Monterroso, es decir que no aparece ni en los epígrafes de *Movimiento perpetuo* ni en cualquier otro lugar. Sin embargo, estoy convencida de que está muy presente en Monterroso, y en particular en el capítulo VIII de *Los buscadores de oro*, donde el autor comenta muy profundamente el primer verso del poema que cita en francés, a partir de sus recuerdos en la imprenta de su padre (BO 33-37). Ahí, Monterroso quedó fascinado por “la forma, el tamaño y el color de cada una de las vocales cúbicas de mi infancia” y cuando ya adulto, leyó el poema “Voyelles”, pensaba que “Rimbaud sólo hacía alusión a los colores de las vocales de *sus cubos*” (BO 36). El poema de Rimbaud es fundamental para Monterroso (su admiración por el poeta simbolista francés se deduce también de otras referencias explícitas en su obra). Por eso, no hay duda de que también la mosca de Rimbaud le habrá interesado particularmente, sobre todo porque me parece una mosca muy especial. Veamos la línea de asociaciones: A —negro— mosca. El hecho de que se asocie el color negro con la mosca no es nada sorprendente: es el color más común para una mosca, aunque puede tener cierto brillo azul o verde; además, el negro es el color de la muerte y de todo lo oscuro en la vida. En cambio, la asociación entre la letra A y la mosca es mucho más sorprendente: la mosca es una letra, y como dice Monterroso en el mismo fragmento de *Los buscadores de oro*, con las letras se hacen palabras y con las palabras se hacen frases, que terminan formando textos. La mosca como símbolo de la palabra es una idea sobre la que volveré al final de este capítulo. Ahora, no se trata de cualquier letra, la mosca se identifica con la letra A, la primera letra del alfabeto. ¿La mosca, el aleph? No me atrevo a suponer tanto.

Basta por el momento lanzar la idea del aleph, como ilustración de los múltiples significados posibles que posee este díptero.

Volvamos pues al movimiento. Algunos críticos han destacado ya esta característica de la mosca como símbolo del movimiento perpetuo. En un artículo titulado “Mosquearte”, López Parada señala: “Al fin y al cabo, privilegio del insecto es la extrema movilidad, el huir continuo; privilegio suyo es estar y de inmediato escaparse” (1996: 3). Esta extrema movilidad va pareja con un “molesto don de ubicuidad. Son como Dios o como el demonio, omnipresentes, zumbadoras. Se encuentran donde se las espera y donde no se las supone. Incluso en el paraíso están, gordas y lustrosas al sol de la primera semana. Y estarán asimismo entre las multitudes sonrientes de los resucitados” (*ibid.* 2). Margo Glantz hablará también del movimiento perpetuo de la mosca en una magnífica comparación con el dinosaurio:

Siempre me ha fascinado la dependencia que puede existir entre una mosca y un dinosaurio [...] La proporción es lo que me gusta. Hacer que algo inmenso quepa en un espacio muy pequeño. Hacer que algo pequeño no ocupe ningún espacio, o por lo menos no parezca ocuparlo porque su movimiento es perpetuo (Glantz 2001: 1).

Parafraseando a Glantz podríamos ver la oposición entre ambos animales desde una perspectiva un poco diferente. La genialidad de Monterroso consiste en que el dinosaurio inmenso cabe en un espacio muy pequeño tal y como menciona Glantz, pero a diferencia de ella, percibo a la mosca como algo pequeño que ocupa todos los espacios, tanto reales como textuales: en *Movimiento perpetuo* la mosca se mete entre los textos bajo la forma de epígrafes, así como dentro de los textos como en el ensayo “Las moscas”. Su movimiento perpetuo crea la ilusión de que está en todos los lugares a la vez. Por su ubicuidad tenemos la impresión de que siempre nos persigue.

Veamos ahora de qué manera podríamos describir el movimiento de la mosca. En el caso de que Monterroso realmente hubiera reunido su antología universal de la mosca, es probable que hubiera incluido

el fragmento de su muy apreciado amigo Cortázar, que cité como epígrafe de este capítulo. Es curioso que la cita no aparezca en *Movimiento perpetuo*, porque el movimiento browniano —que en la ciencia se conoce mejor como movimiento browniano— ayuda a entender el concepto de movimiento en Monterroso. Con sus movimientos, la mosca dibuja una figura, una trayectoria que se puede comparar con el movimiento browniano. Éste refiere a un movimiento caótico de una partícula en un líquido, causado por choques aleatorios de las moléculas del líquido sobre la partícula. Ortega González califica estas trayectorias de la mosca monterrosiana como “indefinibles pero asombrosamente naturales” (Ortega González 1974: 96) y percibe en estos movimientos “círculos complicados de una aparente sencillez” (*ibid.* 98). Para Freja Cervantes, en cambio, los movimientos de las queridas moscas de Monterroso no son tan indefinibles, porque la crítica se imagina que cuando Monterroso “atrapa alguna puede ser que le amarre un hilo a sus patitas para describir su trayectoria, como quien piensa divagando” (Cervantes 2001: 2). Aquel hilo imaginario hace ver la “figura sin sentido” a la que se refiere Cortázar (*Rayuela* cap. 34: 347). Ahora bien, es preciso aclarar que el fragmento sobre el movimiento browniano de Cortázar trata sobre la relación amorosa entre los dos personajes principales, Oliveira y la Maga. De hecho, la figura de la que habla Oliveira no es dibujada por un solo punto (es decir, mosca...), sino por “dos puntos en un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitrariamente” (*ibid.* 346) y “todo eso va tejiendo un dibujo, una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido” (*ibid.* 347). Retomando la teoría del caos, que mencioné en el capítulo sobre el espacio, no es improbable que los movimientos brownianos, es decir, caóticos, de la mosca o de los personajes literarios que a primera vista dibujan “figuras sin sentido”, correspondan a ciertas figuras lógicas que se repiten en un cierto orden y en una cierta trayectoria que sí tiene sentido.

Esto puede quedar claro si estudiamos otros fenómenos simbolizados por el movimiento de la mosca. En primer lugar, el movimiento de la escritura y de la lectura. En su “Fe de erratas y advertencia final” de *Movimiento perpetuo*, el autor se inspira obviamente en el movimiento irracional de la mosca, para describir el proceso de escritura y lectura:

Salvo por el Índice, que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página, la 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí (*MP* 167).

Es muy probable que sea un engaño lo que escribe el autor aquí. Es muy probable, en contra de lo que dice, que la lectura que hicimos del libro, ya sea en una dirección, ya sea en otra, no sea vana ni irracional. Si fuera así, caeríamos en el absurdo y el vacío de la teoría de la deconstrucción, en la que no es posible llegar a un significado definido o verdadero. El libro puede tener un significado, incluso múltiples significados, y bajo el aparente caos de textos colocados en un libro como si fuera una caja (“Uno tiene algo y lo coloca allí”, *VC* 58), se esconde cierto orden. Así que no me parece muy exacta la interpretación de Pérez quien ve en “Fe de erratas y advertencia final” “una desilusión por la escritura misma, así como una pérdida de motivación que experimenta el autor” (Pérez 1992: 101). En cambio, este comentario puede ser un homenaje a Cortázar, tal como sugiere Ortega González: “para gozar plenamente de *Movimiento perpetuo* y de su ruptura (o indiferencia) parcial con cánones pre-establecidos [...] es necesario [...] saber que *Rayuela*, antes que *Movimiento perpetuo*, tiene algo de ‘prescindible’ (aunque sólo de algunos capítulos) y que puede leerse de atrás para adelante” (Ortega González 1974: 98). La “advertencia final” evoca efectivamente el “Tablero de dirección” de Cortázar al principio de *Rayuela*, en el que se explican los dos recorridos posibles de lectura. En el movimiento “vano e irracional” de la lectura de *Movimiento perpetuo* vemos un reflejo de los capítulos “prescindibles” de *Rayuela*, que también podríamos definir como “vanos”. Sea homenaje implícito,

sea influencia, la enseñanza de Cortázar es evidente: también para Monterroso, la literatura es un juego. Un juego de escritura y de lectura, cuyos movimientos son representados por la mosca, como tan bien lo formula López Parada: “La escritura no es sino un ejercicio desacralizado de ida y de vuelta, ejercicio de llegar hasta el fin y retroceder al principio, un ‘movimiento perpetuo, vano e irracional’, un baile desaliñado y gratuito, movimiento de mosca alrededor nuestro” (López Parada: 1996: 1). Es en este contexto entonces donde tenemos que situar el texto sin título (a modo de epígrafe preliminar) con el que Monterroso introduce el libro *Movimiento perpetuo*:

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 (MP 15).

El movimiento que Monterroso describe aquí forma la base del desplazamiento de géneros estudiado por Corral (1985). Ogno resume todos estos movimientos de la literatura y de los géneros literarios en la siguiente frase: “Le mosche sono il simbolo del moto perpetuo: quello che va dalla vita alla letteratura, dalla letteratura alla vita, che va da un genere all’altro, il *revoloteo* continuo, incessante che ci trasporta dall’uno all’altro testo” (Ogno 1992: 27).

El segundo fenómeno, en el que se ve reflejado el vuelo de la mosca, es el movimiento de los personajes literarios. Lo que Cortázar llama movimientos brownoideos, es decir, movimientos aleatorios provocados por choques, totalmente al azar, los encontramos en Monterroso bajo el concepto de “encuentros y desencuentros” (LE 74-75, LYV 30). En el texto “Navidad. Año nuevo. Lo que sea” de *Movimiento perpetuo*, Monterroso nos enfrenta al absurdo de estos hallazgos azarosos:

Las tarjetas y regalos que año tras año envías y recibes [...] pero que paulatinamente [...] 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 [...] entonces más bien como esos automovilistas de clase media que [...] una sola vez en la vida, coinciden contigo frente a un semáforo en rojo, y con los cuales durante un instante cambias tontas miradas de inteligencia [...] (MP 147-148).

La descripción de “esos encuentros fortuitos, esas conjunciones” (*ibid.* 148) también hace pensar en *Rayuela*, donde los juegos del azar no parecen corresponder a una lógica interna (“un azar que no busco comprender”, *Rayuela*, cap. 7: 160). Monterroso especifica en este cuento que se trata de encuentros “en que nada sucede, en que nada requiere explicación ni se comprende o debe comprenderse, en que nada necesita ser aceptado o rechazado, ¡oh!” (*ibid.* 148). Monterroso se acerca también a Cortázar cuando observa que los encuentros fortuitos pertenecen al mundo de la magia, al que llama un “tema mucho más rico que el del azar o las meras coincidencias” (“Galileo”, *LE* 33). Naturalmente, donde más se nota esta magia en Monterroso es en sus encuentros y desencuentros con otros escritores.

Como hemos visto en el capítulo “Movimiento e inmovilidad”, no es posible hablar de movimiento sin considerar la inmovilidad. Cuando surge uno de estos conceptos, el otro aparece necesariamente. Así pasa también con la mosca que, siendo símbolo del movimiento, se ve confrontada con la inmovilidad. Uno de los narradores en *Lo demás es silencio*, Juan Islas Mercado, amigo de Eduardo Torres, destaca esta oposición en la siguiente imagen: “Se escucha en el recinto [...] el vuelo de una mosca pertinaz que gira inquieta alrededor de la cabeza del marmóreo y difunto tribuno, testigo cercano, aunque ahora por desgracia mudo, de la escena” (*LDS* 63). La extrema movilidad de la mosca es subrayada por el contraste con el busto de mármol de Cicerón. Movimiento e inmovilidad coinciden aquí con la oposición vida y muerte.

Sin embargo, la misma mosca también puede entrar en una fase de inmovilidad. En la fábula “La Mosca que soñaba que era un Águila”, ésta “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” (ON 19-20). Asimismo, en la novela *Lo demás es silencio*, encontramos a la mosca desde la doble perspectiva, cuando Luciano Zamora compara su mente inquieta y enamorada con la de una mosca: “Mi mente era en esos días como la de una mosca que unas veces se hallara inquieta en el techo frotándose las manos, otras moviéndose ansiosa frente a la ventana sin decidirse a salir, otras pegada a la pared, inmóvil, como muerta y aparentemente ajena a los males de este mundo” (LDS 94). Se sugiere en estos dos textos que la mosca, máxima expresión de la inquietud y la movilidad, incomprensiblemente, como cualquier otro ser vivo, descansa, se acuesta y duerme. Parece increíble que la mosca también tenga sus momentos de tranquilidad. Significa que su movimiento no es perpetuo, que en algún momento se para, para dormir de vez en cuando, y finalmente, para morir. La mosca es mortal, como en la fábula “El Búho que quería salvar a la humanidad”, donde el Búho medita “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” (ON 33). La pareja antagónica de araña y mosca suele simbolizar tradicionalmente la relación conflictiva entre los sexos: la mujer araña seduce y atrapa en su telaraña a los hombres moscas. Así lo ha estudiado Marco Kunz respecto a la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*. Pero se puede extrapolar esta relación a toda la humanidad, donde sigue en vigor la ley del más fuerte. Kunz cita en este contexto a Adolfo Bioy Casares: “Este mundo se divide en moscas y arañas. Tratemos de ser arañas, que se comen a las moscas” (citado en Kunz 1994: 43-53). Monterroso, en cambio, toma partido por la mosca, inteligente pero débil, víctima inocente de la araña. Para el fabulista, este eterno conflicto es uno de los defectos que desgraciadamente sufre la humanidad.

Aparte de estos tres casos (la mosca dormida, la mosca pegada a la pared y la mosca muerta), no he encontrado otras moscas inmóviles en Monterroso. Pero en mi búsqueda, topé con un caso muy curioso en un artículo de Guillermo Sheridan:

La literatura de guardapelo de Monterroso, con su ácida de catarata, no puede ser un higiénico espejo para precaverse de la falibilidad, pues eso mismo sería materia de una fábula aún más despiadada. Además, es un espejo difícil de mirar: casi siempre está opacado por la polvareda que levanta el carruaje en cuyo eje viaja, sentadita, la mosca inmemorial, la fatua mosca (Sheridan 1996: 7).

Aunque la mosca viaja en el eje del carruaje, no se mueve, porque está “sentadita”. Esta cita con la que Sheridan, el crítico, cierra su artículo sobre Monterroso, bien puede ser el principio de un cuento fantástico de Sheridan, el escritor, elaborado para entender mejor a las moscas de Monterroso: móviles e inmóviles al mismo tiempo, paradójicas por supuesto. Sin embargo, algo extraño sucede con estas moscas muertas: siempre resucitan. Este proceso lo describe en detalle Lourdes Rangel:

Desde las épocas más antiguas, las moscas interrumpen singulares reflexiones, meten la cuchara en todas las conversaciones y son el ajonjolí de todos los moles, por lo cual muy injusto sería no pensar en ellas como fuente de perpetuidad. Luciano de Samosata, escritor del siglo II d.C., escribió en el *Elogio de la mosca*: “Y creo que fue lo único que a Platón, en su libro acerca de la inmortalidad del alma, se le pasó por alto. Porque una vez muerta, si se esparcen encima cenizas, resucita y tiene un nuevo nacimiento y una nueva vida. Por lo cual todos deben persuadirse de que el alma de las moscas es inmortal” (Rangel 2000: 1).

Efectivamente, hablando ahora en sentido figurado, en la obra de Monterroso siempre se oye el vuelo de una mosca y López Parada explica por qué: “Una narrativa en la que no se oyera *el vuelo de una mosca*, una narrativa en la que no se escuchasen zumbidos, disensiones, no sería sino relación muerta, mosca muerta, obra congelada, paralizada, tan mecánica y fría que ni siquiera atrae parásitos” (López Parada 1996: 3). En la obra de Monterroso no hay “mosca muerta”, siempre se escuchan sus zumbidos y sus fuerzas regeneradoras son tan grandes que, hablando ahora a nivel de género literario, la mosca logra hacer resucitar el género del ensayo. Peter Earle le otorga a “Las moscas” (MP 17-20) de Monterroso un lugar privilegiado dentro del arte del ensayo:

Augusto Monterroso's 'Las moscas', a three-page masterpiece in *Movimiento perpetuo* (México, 1972), is a maximum metaphorical exploitation, a miniature monument to the battered but resilient art of the essay; it is evocation, irony, and an intimation of hidden divinities. No one, having read it, will be able to think of the fly as a simple insect again. 'Las moscas' is proof that the essay lives in spite of everything, and that with all the regenerative powers of the fly itself (*Musca poetica*) it will one day regain its proper place in the bookstores of the Western World (Earle 1978: 341).

Esta cita de Earle es de gran importancia no sólo para los estudiosos del ensayo latinoamericano en general, sino también para los que se interesan por la mosca y sus diferentes significados. Es totalmente cierto, como dice Earle, que después de la lectura de "Las moscas" es imposible pensar en la mosca como un simple insecto. Pero hay más, no sólo hay un cambio en la perspectiva de la mosca. Luego de la lectura del ensayo de Monterroso, el lector, al igual que el autor, se da cuenta de que no hay manera de escapar a la mosca: "te perseguirán siempre" (MP 18).

Tenía que suceder: el mismo Monterroso se convierte en mosca, que a su vez entonces se convierte en símbolo de la transformación. Lo ha dicho Corral y estoy de acuerdo con él: "Monterroso nos fascina, ofusca, emociona, nos saca de nuestra complacencia y casillas; en fin, se convierte en una de sus moscas que como él se nos van de las manos" (Corral 1995a: 13). Nadie logra captar completamente al autor, es decir, a sus textos, siempre se nos escapa porque, como las moscas, es extremadamente móvil y ubicuo. Así también caracteriza Cousté a Monterroso: es un "personaje ubicuo (contra su voluntad, la mayor parte de las veces)" (Cousté en Corral 1995a: 19). Esta identificación entre Monterroso y la mosca no es absurda, porque el mismo autor ha expresado el deseo de ser una mosca. De sus fábulas ya conocíamos al mono, al zorro, y a la pulga, que representaban al escritor, pero en una entrevista con Soriano confiesa que le gustaría ser mosca:

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... (citado en Soriano 1999: 2).

Al igual que la respuesta del misil, también la de la mosca puede ser una broma. Nunca se sabe con Monterroso, pero esta vez parece que el deseo de ser mosca es, como dice, algo serio para él. Varios argumentos me llevan a aceptar la seriedad de su respuesta. En primer lugar, Monterroso el autor, tal como lo conocemos a través de sus textos autobiográficos, tiene todas las características de la mosca. En un constante movimiento de ida y vuelta, ha volado entre Guatemala, Honduras, México y otros países, tanto en viajes reales como imaginarios. La vida inquieta de este eterno viajero se caracteriza por innumerables vueltas por el mundo. Es el autor-mosca, víctima del exilio y del desplazamiento. De ahí que se pueda interpretar a su mosca como símbolo del exilio. La mosca va y viene, no es de ninguna parte, porque está en todas, vuela sin rumbo y huye incesantemente.²⁰³ Además de esta primera identificación con la mosca, hay otra, aún más profunda y quizá más “seria”. Si es cierto, como dice el autor, que la mosca es el “último transmisor de nuestra pobre²⁰⁴ cultura occidental” (*MP* 18), que carga con toda la sabiduría, que es “signo del Libro” como dice González Zenteno (1997: 336), quizá porque anhela tener toda

²⁰³ Ligado a esta idea, se podría interpretar a la mosca como símbolo de la libertad, aunque ésta es una virtud mejor representada por los pájaros, también presentes en la obra de Monterroso, en particular en el título del libro de ensayos sobre escritores *Pájaros de Hispanoamérica*.

²⁰⁴ En la edición de Alfaguara de 1999 aparece el adjetivo “pobre”. En cambio, en *Tríptico*, publicado por el Fondo de Cultura Económica aparece “torpe” (1996: 25). En los textos de Glantz (2001), González Zenteno (1997) y Ortega González (1974), que citan esta frase, aparece cada vez “torpe”. La diferencia entre ambos adjetivos es importante para la interpretación de la frase.

la sabiduría de la mosca, ésta le da envidia. Es un sueño utópico, pero el motor de la escritura monterrosiana es el deseo de conocer todo lo que se ha escrito (por lo menos dentro de la literatura occidental), un deseo que va junto con la conciencia de ser el responsable de transmitir la tradición. Y no es un deseo al estilo de Borges, por ejemplo, de tener todo el conocimiento de todas las bibliotecas del mundo,²⁰⁵ es decir, espacios grandes, sino de conseguir todo el conocimiento concentrado en una mosca, tal como un bicho minúsculo. Para un autor de brevedades, de espacios reducidos, la mosca termina siendo el mejor símbolo para representar este concepto de la densidad intertextual en su obra.

Si Monterroso se convierte en mosca, no es nada sorprendente que haya moscas que se pregunten “metafísicamente” si en realidad no son Augusto Monterroso. Samperio se permite “recordarle al pequeño gran narrador la palindrómica pregunta metafísica que se hacen las moscas antes de suicidarse en las tazas de café: ‘¿Yo seré *Tito*, o títere soy?’” (Samperio 2000: 1). Este palindroma, perfecto y cerrado, me lleva a “La Cucaracha soñadora” (ON 53), una fábula perfecta y cerrada, que podríamos adaptar y llamar “La Mosca soñadora”. El texto sería el siguiente: “Era una vez una Mosca llamada Eduardo Torres que soñaba que era una Mosca llamada Augusto Monterroso que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un personaje llamado Eduardo Torres que soñaba que era una Mosca.”²⁰⁶ Ya que este tipo de juegos y variaciones se han hecho antes con “El dinosaurio” (véase *El dinosaurio anotado*, Zavala 2002), supongo que también la Cucaracha permite sus propias variaciones, más aún si se trata de una Mosca, animal predilecto del escritor.

²⁰⁵ Véase el cuento “La Biblioteca de Babel” (J.L. Borges, *Ficciones*, 1989: 89-100) donde la biblioteca no es sino el universo.

²⁰⁶ El texto original completo de “La Cucaracha soñadora” es el siguiente: “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” (ON 53).

Monterroso no es el primero ni el único escritor en identificarse con la mosca. Si puede decir con toda seriedad que quiere ser mosca, es probablemente porque ha leído anteriormente a Pessoa a quien cita largamente en “La mosca portuguesa” de *La letra e*. Reproduzco aquí un pequeño fragmento de la cita:

¿Quién sabe para qué fuerzas superiores, dioses o demonios de la verdad a cuya sombra erramos, no seré sino la mosca lustrosa que se para un momento ante ellos? ¿Observación fácil? ¿Observación ya hecha? ¿Filosofía sin pensamiento? Tal vez, pero yo no pensé: sentí [...] Fui mosca cuando me comparé con la mosca. Me sentí mosca cuando supuse que me lo sentí. Y me sentí un alma a la mosca, me dormí mosca, me sentí rematadamente mosca (citado en *LE* 221).²⁰⁷

Si existen más seres humanos convertidos en mosca, supongo que la mosca puede ser símbolo de la transformación, no de un solo escritor, sino de la vida en general. De hecho, ya lo presentí en la variación de “La Cucaracha soñadora”, cuyo tema principal es precisamente la metamorfosis. Retomando la cita de *Viaje al centro de la fábula*, donde Monterroso declara que la mosca no sólo es símbolo del mal sino también del movimiento, leemos que la mosca es también símbolo de “la imperceptible transformación de todo lo viviente” (*VC* 104). Se trata entonces de la metamorfosis del alma, más allá de la muerte. Esta interpretación se ve confirmada por el *Dictionnaire des symboles* de Oesterreicher-Mollwo, que es el único diccionario en referirse a esta idea: “en Extrême-Orient, symbole de l’âme immatérielle qui erre inépuisamment” (1992: 210). La especificación geográfica del Extremo Oriente es importante, ya que en Occidente se asocia a la mosca con el mal, la enfermedad, la muerte y el infierno, como ya lo mencioné

²⁰⁷ Este fragmento se encuentra en el *Libro del desasosiego* de Pessoa, en la primera parte, “Autobiografía sin acontecimientos” (fragmento 334). La traducción al español en mi edición, hecha por Cuadrado (Pessoa 2002: 349-350), difiere bastante de la versión dada por Monterroso, pero la idea principal sigue siendo la misma.

arriba. En el ensayo “Las moscas” el autor alude a la misma idea de la mosca encargada de transportar nuestras almas:

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 (*MP* 18).

Parece que con esta interpretación Monterroso da vuelta al asunto: la mosca que come cadáveres —símbolo del mal— es vista aquí como una mosca benévola que transporta el alma de los difuntos que nos protegerán de cerca. Margo Glantz ve también en este fragmento una función positiva de las moscas, ya que es Dios mismo el que les impone esta tarea: “La transmigración de las almas es una de las misiones que Dios ha encomendado a las moscas. Las moscas inscriben en su vuelo el eterno retorno” (Glantz 2001: 2). La metamorfosis y el eterno retorno son temas que surgieron previamente en el análisis sobre la filosofía del movimiento de Heráclito y al hablar de Kafka y Ovidio, dos autores fundamentales para Monterroso. Son temas en los que la mosca juega un papel preponderante como transportadora de nuestra alma. Esta idea también es sugerida por Meister Eckhart, citado por Monterroso en *Movimiento perpetuo*: “Por eso suplicamos a Dios que nos libre de Dios, y que concibamos la verdad y gocemos eternamente de ella, allí donde los ángeles supremos, la mosca y el alma son semejantes” (*Sermo Beati pauperes spiritu*, citado en *MP* 53). El fragmento completo del hipotexto desarrolla la idea de que no sólo Dios, sino también las creaciones más pequeñas, como la mosca, gozan de un alto rango de ser (“Hohen Seinsrang”) y que también tienen inteligencia (Eckhart 1979: 305). De todos los valores simbólicos de la mosca, éste es probablemente uno de los más difíciles de captar. La mosca aún no revela todos sus secretos, como nos dice el autor después de su lectura de Pessoa: “También un día a él, como aquel día a mí, lo atrapó la mosca y le exigió ocuparse de ella en su obra, a sabiendas de

que cualquier idea que sobre ella tuviera estaría siempre por debajo de su mínimo e insondable misterio” (“La mosca portuguesa”, *LE* 222).

La mosca como símbolo de la metamorfosis, como transportadora del alma, me abre aquí una nueva pista de interpretación del axioma inicial de “Las moscas”: “Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas [...] Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas” (*MP* 17). Esta tríada me hace pensar en otra: la que Luciano Zamora concibe en *Lo demás es silencio*: “en el mundo sólo existen tres cosas que lo rigen y rigen nuestras acciones y las de los demás, y estas tres cosas son Amor, Odio e Indiferencia, ya sea en estado puro o entremezclados en mayor o menor grado; pero sin que nunca dejen de estar allí” (*LDS* 99-100). Respecto a este axioma, Monterroso aclara en *VC* que Luciano “sólo añadió ‘indiferencia’ a los conceptos de Empédocles. Es su gran aporte a la filosofía” (*VC* 78).²⁰⁸

La comparación entre ambas tríadas es muy reveladora. Las moscas en el primer caso y la Indiferencia en el segundo, constituyen el tercer término, el tercer camino. Monterroso rompe sistemáticamente el pensamiento binario. El autor busca y se encarga sólo del tercer elemento, de lo que se mueve entre los dos. Ya no hay estabilidad ni ideas fijas. La aparición del tercer elemento crea inestabilidad y movimiento y se explica por el profundo escepticismo y el gran sentido de relativización del escritor, dos aspectos tratados en otros capítulos. Si en la tríada de “Las moscas” sustituimos “Amor” por “Vida”, siendo el primero una metonimia del segundo, aparece la oposición básica entre Vida y Muerte. Las moscas revolotean entre los dos polos con los que comparten algunas características y de los que al mismo tiempo se distinguen. Las moscas son las almas que vuelan entre la Vida y la Muerte, ocupan

²⁰⁸ Empédocles desarrolla su filosofía del amor y del odio como las dos fuerzas cósmicas antagónicas en su obra *Sobre la naturaleza*, como por ejemplo en los fragmentos 24 y 25, en los que explica cómo es que el amor une a todos los elementos y cómo es que el odio los separa (Empédocles 1997: 43-46). Es importante destacar que, con Heráclito y Zenón, a quienes dedico un capítulo entero, Empédocles es otro de los filósofos presocráticos. Su aparición comprueba la importancia de la filosofía de los presocráticos para Monterroso.

pues el “tercer espacio”. ¿Percibimos aquí algo de las ideas que los teóricos del posmodernismo y de la poscolonialidad elaboraron respecto del “tercer espacio”? Cuando Fernando de Toro define el tercer espacio, se refiere más bien a una nueva concepción que acaba con las oposiciones “Cultura occidental/no occidental”, “nosotros/los otros”, “metrópolis /colonia”, etc. Sin embargo, la base teórica del tercer espacio se aplica perfectamente al espacio ocupado por las moscas:

Homi Bhabha proposes the search for this new space, a beyond, an in-between space [...] I understand this space, as a liminal space, in its anthropological sense (Turner 1982: 24). That is, a transitory space, a space other, a third space that is not here/there, but both. This third space implies the inscription and possibility of voices which until now have been silenced or remained underground [...] it means the possibility of new forms of representation, which do not have to pass by the binarism which still characterizes our culture (F. de Toro 1999: 20).

Aunque las aplicaciones son diferentes, la idea básica es la misma: el rechazo del pensamiento binario y la creación de un espacio transitorio. Ahora, si en la tríada de Luciano Zamora cambiamos “Odio” por “Muerte”, ya que son dos conceptos contiguos (el odio lleva a la muerte o el odio es la muerte), vemos que en ambas tríadas se trata de la misma oposición “Amor-Muerte”, a la que los dos narradores responden de una manera muy distinta: en el primer caso, las moscas; en el segundo, la indiferencia. El único elemento que tienen estrictamente en común es el amor. El amor es a primera vista un tema poco tratado por Monterroso, aunque es uno de los temas más importantes de la literatura universal. Pero por esta reiteración como único elemento constante, vemos que tampoco Monterroso escapa al tema de la eterna búsqueda del amor.

La cosmovisión desestabilizadora de las estructuras tripartitas en Monterroso es muy explícita en estos dos axiomas de carácter filosófico. Sin embargo, en muchos de sus textos se manifiesta la misma visión del mundo, aunque no en forma tan explícita. Ya no existe el bien frente al mal, como lo sabemos ya por el “Monólogo del Bien”

(ON 63), donde el Mal se esconde a veces detrás del Bien y viceversa, ya que “las cosas no son tan simples” (ON 63).

5.2.3 *La mosca, símbolo del movimiento intertextual*

La mosca de Monterroso me abre cuatro caminos diferentes para la interpretación de la intertextualidad en su obra: la mosca como protagonista de los epígrafes en *Movimiento perpetuo*, la mosca cual símbolo de la intertextualidad por sus movimientos al azar, la mosca como símbolo del libro, y finalmente las frases mosca, frases retóricas y vacías que se repiten a través de los textos.

En la antología de la mosca, proyectada por Monterroso para algún futuro y de la que tenemos “una pequeña muestra” (MP 17) en los epígrafes de *Movimiento perpetuo*, este díptero aparece como tema principal que conecta a varios autores en una red intertextual. Llamar estas citas “epígrafes” puede ser problemático porque probablemente, en sentido estricto, no lo son. Quien conoce bien la obra de Monterroso, está alerta ante cada nueva aparición de un epígrafe: siempre hay gato encerrado, como ya lo he demostrado en el análisis detallado sobre los epígrafes.

En algunos casos excepcionales, en *Movimiento perpetuo* se puede hablar de verdaderos epígrafes, ya que hay una relación temática con el texto que sigue, es decir, que cumple con la definición común de epígrafe “en el que se resume un pensamiento o se expone una máxima que anticipa la idea directriz o el espíritu y tono que anima la obra” (Estébanez Calderón 1999: 341). Es el caso del texto “A lo mejor sí”:

Pero lo poco que pudiera haber tenido de escritor lo he venido perdiendo a medida que mi situación económica se ha vuelto demasiado buena y que mis relaciones sociales aumentan en tal forma que no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis protectores y mecenazas, que son los más (MP 137).

El epígrafe de *Ulises*, de James Joyce, que precede el texto “A lo mejor sí”, anuncia la idea del escritor que se entromete en los asuntos de los otros: “Era como una mosca pegajosa y siempre lo sería, y por eso nadie podía andar bien con ella metiendo siempre la nariz donde no la llamaban” (citado en *MP* 135). Aparte de este caso, en la mayoría de los epígrafes la relación temática no se percibe tan fácilmente o es simplemente inexistente. Así que el término “epígrafe” tal vez no sea muy apropiado. Se trata más bien de citas que van formando un libro dentro del libro, o un libro paralelo al libro de Monterroso. Por ser dos libros, *Movimiento perpetuo* es para el crítico Oviedo un “libro desconcertante” en el que las citas dedicadas a la mosca han sido “recogidas con paciente y fanática pasión de coleccionista” (Oviedo 1995: 19). Según Curiel, esta breve muestra de la futura antología “les sirve de contrapunto, de contraste, de doble fondo” a los textos de Monterroso (Curiel en Ruffinelli 1976: 61) y no es nada sorprendente que en este autor de brevedades, algunas de las citas sobre la mosca excedan en tamaño los textos de Monterroso. Es el caso de “Fecundidad”, el famoso cuento de diez palabras: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea” (*MP* 73). Este texto va precedido de una cita muy larga de Jean Jaurès (“Sobre Dios”), cuya fuente no he podido localizar:

Entre la provocación del hambre y la sobreexcitación del odio, la Humanidad no puede pensar en el infinito. La Humanidad es como un gran árbol lleno de moscas que zumban irritadas bajo un cielo tempestuoso y, en medio de este zumbido de odio, no puede oírse la voz profunda y divina del universo (citado en *MP* 72).

Supongo que el autor colocó a propósito esta cita larga antes del cuento breve para acentuar aún más la concisión del texto. Sea cual fuere la extensión de los epígrafes y de los textos, lo importante es destacar la función de las moscas, como lo apunta Ogno: “sono precisamente le mosche che unificano *Movimiento perpetuo*, che lo rendono un libro unitario e non una raccolta di scritti dispersi” (Ogno 1992: 27).

En cambio, no estoy de acuerdo con la interpretación de Tomassini cuando sugiere la ausencia de relación entre las citas sobre las moscas y el resto de los textos: “Nos atrevemos a sugerir que ningún trasfondo metafísico, ninguna significación simbólica late detrás de las moscas de Monterroso” (Tomassini 2001: 2). Es indudable que las significaciones simbólicas de la mosca en Monterroso son múltiples y muy profundas; sin embargo, Tomassini tiene razón cuando postula que se trata de “una máscara que el texto juega a ponerse, para desplazarla después o cambiarla por otras [...] la mosca es lo que el lector quiera que sea” (*ibid.* 2-3). Estas ideas sobre el desplazamiento y sobre la función del lector ya habían sido desarrolladas por Corral, para quien la presencia de aquellas citas “alude básicamente a la obra en progreso, al lector en fuga, a las presencias textuales innominables, a lo otro, al movimiento perpetuo del desplazamiento que queda definido en ‘Las moscas’” (Corral 1985: 179).

Además de ser tema principal de una futura antología, la mosca permite aún otra interpretación sobre la intertextualidad en Monterroso. Por sus movimientos brownianos, sus choques al azar, podemos interpretarla como símbolo por excelencia de los movimientos intertextuales en Monterroso. Así como la mosca vuela obsesionadamente en círculos complejos y fortuitos, Monterroso se mueve incesantemente entre los autores; y así como la mosca choca inesperadamente contra los objetos o se sienta un ratito en un lugar, Monterroso se encuentra de repente con algún autor, enrollándose en una especie de conversación que, al igual que la pausa tomada por una mosca, suele ser breve. Si Monterroso usa mucho la palabra “encuentros”, significa que no busca a los escritores, sino que los encuentra, como de casualidad siempre. Intento clasificar estos encuentros al azar según los siguientes criterios.

En primer lugar, los “encuentros” con los autores muertos. Uno de los mejores ejemplos es, sin duda, el fragmento donde Monterroso visita la tumba de Cortázar en París y después recuerda al autor en el mismo departamento que él habitó (“La tumba”, *LE* 200). En segundo lugar, los encuentros con autores vivos, como nos cuenta varias veces en *La letra e*. Una buena ilustración es el fragmento “Primeros encuentros”,

donde relata cómo conoció a Bryce Echenique (*LE* 138-139). En tercer lugar, los encuentros con autores muertos y vivos al mismo tiempo, como en el cuento “La cena”, donde Bryce Echenique invita a cenar a “Julio Ramón Ribeyro, Miguel Rojas-Mix, Franz Kafka, Bárbara Jacobs y yo” (*PM* 30). En cuarto lugar, los desencuentros, tal y como los describe en *La letra e*: “Desencuentros con el poeta Francisco Cervantes durante más o menos diez días en que ambos luchamos con entusiasmo para entregarnos-no entregarnos nuestros libros recientemente publicados y prometidos” (“Encuentros y desencuentros”, *LE* 74). En quinto lugar, los encuentros con los autores por medio de sus libros, o sea, sus lecturas: de estos encuentros los ejemplos son innumerables y son comentados a lo largo de este libro. Martínez de Pisón retoma esta definición de la literatura como “lugar de encuentro” y opina que “la grandeza de los breves libros de Augusto Monterroso reside precisamente en su altísima concentración de literatura por centímetro cuadrado, en la multitud de sugerencias que atesora cada una de sus páginas” (Martínez de Pisón en AA.VV. 2000: 264). Aquí también acudo a la teoría del caos, porque esta “multitud de sugerencias”, los movimientos intertextuales infinitos en Monterroso parecen aleatorios y caóticos a primera vista, pero corresponden muy probablemente a cierto orden. Esto queda claro por las listas de autores citados que establecí como base de la presente investigación: en el caos de miles de referencias intertextuales, se distinguen ciertos “modelos”, amigos fieles, con quienes Monterroso va profundizando su “relación”. Son los autores que vuelven constantemente (Cervantes, Shakespeare, Borges... para mencionar sólo a los más destacados), sus “cómplices” que siempre le acompañan en su camino por la literatura. También a nivel temático se descubre cierto orden escondido bajo el caos aparente: hay temas recurrentes —la mosca (omnipresente siempre...), el escritor que no escribe, el fracaso, la pobreza, etc.— que van dibujando campos temáticos bien delineados.

El tercer enfoque intertextual es sugerido por Monterroso en su ensayo “Las moscas”: “Nuestras pequeñas almas transmigran a través de ellas y ellas acumulan sabiduría y conocen todo lo que nosotros no nos

atrevernos a conocer. Quizá el último transmisor de nuestra pobre²⁰⁹ cultura occidental sea el cuerpo de esa mosca” (*MP* 18). Si la mosca es transmisora de la cultura, de la tradición, cumple la misma función que los libros: difunde conocimiento. Ella sola carga con el conocimiento de todos los libros de la cultura occidental. De esta idea de Monterroso, González Zenteno deduce que las moscas “son entonces signos del Libro, canales de difusión de nuestra tradición [...] El espíritu de la literatura vuela por el mundo en el cuerpo de la mosca” (González Zenteno 1997: 336). Resulta muy significativa, entonces, la referencia de González Zenteno a la cita de Guillaume Apollinaire en *Movimiento perpetuo* de Monterroso, porque, según ella, resumiría el significado principal de la mosca para la intertextualidad (*ibid.* 337: nota 65):

Nuestras moscas saben canciones
que en Noruega les enseñaron
las moscas gánicas que son
las blancas diosas de la nieve
(G. Apollinaire, citado en *MP* 130).

Este poema de cuatro versos que en *Le Bestiaire* de Apollinaire lleva como título “La Mouche” (*Œuvres poétiques* 1971: 17),²¹⁰ habla de una

²⁰⁹ Véase la nota anterior, en este capítulo sobre la mosca, respecto a la variación, en las diferentes ediciones, del adjetivo: “pobre” / “torpe”.

²¹⁰ La versión original del poema es: “Nos mouches savent des chansons/ Que leur apprirent en Norvège/ Les mouches ganiques qui sont/ Les divinités de la neige”. Se trata entonces de una traducción muy cercana al texto original. La palabra “ganique” (“gánico”) es muy extraña y no la he encontrado en ningún diccionario. En una nota de la edición de la Pléiade se explica que estas moscas son guardadas en cajas por magos de Finlandia y Laponia. Los magos las transmiten de padre a hijo en las cajas donde se quedan invisibles y cuando salen estas moscas inmortales, atormentan a los ladrones, cantándoles palabras mágicas (Apollinaire 1971: 34, “Notes”). En la obra de teatro *Couleur du temps* de Apollinaire (Acte III, Scène I) vuelven a aparecer las moscas gánicas en compañía de varios dioses como “les manitous les dieux américains” (Apollinaire 1971: 950), aunque sin explicaciones en nota. Hay aún una tercera aparición de las moscas gánicas en Apollinaire, en el cuento “Que

mosca que se distingue no sólo por su inteligencia y su sabiduría, sino también por su talento artístico. Asimismo, por haber tenido a las diosas de la nieve como maestras, las canciones se caracterizan probablemente por un alto grado de espiritualidad. ¿Literatura alta y sagrada? Tal vez. Lo cierto es que aquí nos alejamos bastante de la mosca común y corriente de la vida cotidiana.

El conocimiento absoluto de las moscas —“conocen todo” (*MP* 18)— nos recuerda el poema de Antonio Machado, “Las moscas”, publicado en *Soledades*,²¹¹ y famoso por la versión cantada de Joan Manuel Serrat. Según el poeta, las moscas le evocan “todas las cosas” porque se han posado en todo. Desde la primera estrofa está presente esta idea central: “Vosotras, las familiares/ inevitables golosas,/ vosotras, moscas vulgares/ me evocáis todas las cosas” (Machado 1975: 144). Todos los objetos y lugares que Machado recorre en su poema, las diferentes etapas de su vida, nos llevan una vez más a la ubicuidad de la mosca: ha estado en todos los lugares y de cada lugar se lleva todo el saber, todos los recuerdos. La mosca lo ha visto todo en el mundo, y científicamente hablando, la visión que tiene una mosca, gracias a sus ojos gigantes y compuestos, es efectivamente impresionante. Los científicos nos lo confirman: “Flies rely heavily on sight for survival. The compound eyes of flies are composed of thousands of individual lenses and are very sensitive to movement. Some flies have very accurate 3D vision”.²¹² Aquí está la clave del porqué del deseo de Monterroso de

vlo-ve?” de *L'Hérésiarque et Cie*, donde se relacionan las moscas gánicas con Hermes (Apollinaire 1977: 151). La nota respecto a este último texto añade otro aspecto interesante: “Les mouches ganiques sont créées par les sorciers scandinaves avec des flocons de neige” (Apollinaire 1977: 1133, nota 2). La relación entre las moscas y Hermes puede situarse a dos niveles. El dios, descrito como “voleur subtil, aux pieds ailés”, es ahuyentado por las moscas que atormentan a los ladrones (según la mitología, Hermes era un ladrón y protegía a los ladrones), y al igual que las moscas, Hermes tiene alas (en los pies) para volar.

²¹¹ En el mismo libro, *Soledades*, se encuentra la glosa con el verso “Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar,/ que es el morir”, al que alude Monterroso en *La letra e* y que comento en el capítulo “Movimiento e inmovilidad”.

²¹² <<http://en.wikipedia.org/wiki/Fly>> Fecha de consulta 31 de julio de 2006.

querer ser una mosca, una identificación que ya comenté arriba. Cada escritor es siempre, en primer lugar, un observador. Para Monterroso en particular, verlo todo, leerlo todo, tener en su cerebro todos los conocimientos de los libros, es la condición necesaria para poder moverse con maniobras acrobáticas en la escritura. Este hombre que quiere tener la visión de la mosca, tendría que tener ojos compuestos y proporcionalmente enormes, tal como se observa en el “Hombre-mosca” (“Fly-Man”, 1976), un dibujo de Kuno Kirschfeld.²¹³



El dibujo de Kirschfeld es interesante, porque no se trata de una metamorfosis total del hombre en mosca, no hay una identificación absoluta. Aquí, el hombre sigue siendo hombre, sólo tiene los ojos, la visión, es decir, el cerebro de la mosca. Quizá esta transformación parcial se aplique más al escritor Monterroso, porque es aún más fascinante poder mantener una doble identidad. Estos seres ambiguos e

²¹³ <http://www.eleceng.adelaide.edu.au/personal/davidoc/cost_vision.html> Fecha de consulta 31 de julio de 2006.

híbridos siempre han intrigado a los hombres y no podemos sino pensar en la esfinge de Egipto, la sirena o incluso el Kinnara y la Kinnari de Tailandia. Sin embargo, el “Fly-man” de Kirschfeld se distingue de éstos porque su metamorfosis es al revés. En aquellos seres míticos, la cabeza es de hombre o de mujer, mientras que los animales constituyen la parte de abajo: la esfinge tiene cuerpo de león y alas de ave, la sirena es un pez y el kinnara y la kinnari tienen cuerpo de pájaro. Tener la cabeza de una mosca y el cuerpo de hombre, como es el caso del “Fly-man”, me parece algo más atrevido. Algo de lo humano se guarda, pero lo más importante, el cerebro, ha sido prestado a la mosca.

Finalmente, me parece fundamental estudiar aquí, en el contexto de la intertextualidad, lo que Monterroso llama las “Frasas mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros” (MP 19). Según el autor, una frase mosca es, por ejemplo, “En el principio fue la mosca” (*ibid.*). Como lo observa López Parada, el idioma no se compone tan sólo de palíndromas, perfectos y simétricos, sino más bien de “miserables *frases-moscas*, descubiertas y detectadas por Monterroso; frases tan abundantes, comunes y frecuentes [...] frases terrenas que para atrás no significan nunca lo mismo, que incluso para ningún lado significan nada” (López Parada 1996: 2). Sin embargo, Monterroso dice claramente que, a pesar de no tener significado, “De esas frases vivimos” (MP 19). López Parada explica esta paradoja: “La frase-mosca, frase retórica, repetitiva, no revela sino su propia contingencia y, servil, no declara. Pero es la expresión cierta, sin embargo, de la que estamos hechos, la que nos configura más aún que las demás; la que es parte nuestra y carne, podredumbre nuestra, voz de la sintaxis más tangible de los días” (López Parada 1996: 2). Resulta que la oposición orden/caos no sólo se aplica a la pareja palíndroma/frase mosca, sino que la frase mosca, sin sentido a primera vista, cumple una función muy significativa, a saber, la de nutrirnos, darnos vida, crear un sentido y un orden en nuestras vidas. Las frases mosca se repiten, tanto en textos escritos como en el lenguaje oral, y son necesarias, porque forman parte de los discursos comunes y corrientes. Las frases mosca de Monterroso serían en el

fondo las frasecitas (o “geflügelte Worte”), de las que encontramos una definición muy apropiada en De Maeseneer:

[Citas] cuya extensión no suele ir más allá de una frase. Se trata de expresiones ya en vías de lexicalización, que se han liberado hasta tal punto de su contexto original que a veces adquieren incluso ya otros sentidos (figurados o literales). Con estas citas lexicalizadas, que los alemanes llaman “geflügelte Worte”, rozamos el campo de las locuciones idiomáticas, de las locuciones que se encuentran en las páginas rosadas del “Pequeño Larousse” (De Maeseneer 1992: 73).

Esta definición se acerca probablemente a la imagen que tiene Monterroso de sus frases mosca. Si me detengo un rato a analizar el único ejemplo que Monterroso nos da, resulta que su frase mosca no es tan inocente ni “miserable”, ya que revela una capa significativa mucho más profunda. “En el principio fue la mosca” sería una frase mosca que en realidad es una referencia explícita al inicio del evangelio de Juan: “En el principio fue la palabra”.²¹⁴ La frase del hipotexto, en este caso un texto fundador de la cultura occidental, está evidentemente cargada de muchas significaciones, sobre todo para un escritor cuya vida gira alrededor de la palabra, y más aún, para un escritor como Monterroso cuya obra parece ser una constante búsqueda de la primera palabra. Lo hemos visto anteriormente en relación con la búsqueda del origen en Guatemala y Honduras y en relación con las referencias al *Popol Vuh*. Las frases mosca desempeñan entonces un papel muy parecido al de las citas y las alusiones: por ser repetitivas, conectan diferentes textos entre ellos, y aunque las repeticiones parecen infinitas, todas tienen un solo origen. Un origen en que la frase mosca aún no era frase mosca, porque tenía todavía un significado. Sólo se fue haciendo frase mosca por el uso frecuente y fue perdiendo su significado. Se convirtió en una frase mosca por ser retórica y vacía. Si en el principio fue la palabra, al final

²¹⁴ Esta frase bíblica también ha sido traducida como “En el principio era el verbo”.

sólo quedarán frases mosca. Sin embargo, si Monterroso insiste en que “En el principio fue la mosca”, no hay duda: la mosca es la palabra. Es muy probable que la mosca, azul, lustrosa y hermosa, no sólo cargue el alma del autor, que así sigue protegiendo a sus lectores, sino que también cargue las palabras, sus palabras, que en ese cuerpecito minúsculo, nunca morirán.

5.3 DESUBICACIONES²¹⁵ GEOGRÁFICAS Y FANTÁSTICAS

Tanta y tamaña tierra para nada.
Se le resbalan a uno los ojos
al no encontrar cosa que los detenga.

JUAN RULFO, “NOS HAN DADO LA TIERRA”

5.3.1 “No me ubico”: un graffiti monterrosiano

Empiezo el análisis a partir de una frase curiosa: “No me ubico”. Se supone que Monterroso escribió estas palabras en 1944 en un muro de la calle de Comayagüela en la ciudad de Guatemala, antes de salir al exilio. Mientras que José-Miguel Ullán, en el prólogo a *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio* (1996: 18) se propone convencernos de

²¹⁵ El verbo *desubicarse* y el sustantivo *desubicación* aún no son aceptados por la *Real Academia*. Sin embargo, en el *Diccionario Salamanca de la lengua española* (Salamanca: Santillana, 1996) se incluye *desubicarse*: “Perder <una persona> [la orientación]”. Puede ser también que se trate de un americanismo ya que está incluido en el *Diccionario de americanismos* de Brian Steel (1990). Opto por este término, como sinónimo de *desorientarse*, por la frase “No me ubico” alrededor de la que se construye este capítulo, y lo uso tanto en sentido literal (desubicación geográfica, espacial), como en sentido figurado (desubicación emocional, psicológica).

la realidad histórica de esta anécdota, Monterroso siembra la duda. En una entrevista con César López Cuadras el autor ni afirma ni niega la veracidad del supuesto incidente:

No recuerdo haber escrito esa barda, pero lo pude haber hecho. Fue un juego de palabras que hizo el prologuista que me conoce de muchos años y probablemente alguna vez hicimos esa broma. El hecho es que la ha fijado ahí, en el papel concluyó, como queriendo significar que en los hechos de la palabra escrita se encierra una dosis de realidad tan poderosa como en los hechos en sí, si es que no más (citado en López Cuadras 1996: 6-7).

Sea realidad, sea leyenda, maravillosamente la frase empieza a cobrar vida propia en la crítica monterrosiana. “No me ubico” se refiere implícitamente al dictador Jorge Ubico, contra quien Monterroso protestó en manifestaciones callejeras y cuya renuncia exigió en el “Manifiesto de los 311” (Ruffinelli 1995a: 3231), pero en sus alrededores surgen también otras interpretaciones. López Cuadras opina que con esta frase Monterroso daba muestra “de su extraordinaria capacidad de manejo de la brevedad y el sarcasmo” (López Cuadras 1996: 6). Además de la típica concisión del estilo monterrosiano, Guillermo Saavedra descubre en ella el reflejo de otra cualidad de su obra: “la incomodidad para situarse en las coordenadas de un género” (Saavedra 2000: 2). Es la desubicación que Corral ha llamado “falta de norte (autoimpuesta o forzada por otros)” que “se tradu[ce] positivamente en una propensión hacia el desplazamiento de géneros” (Corral 1997: 109).

Dejando de lado la alusión política al dictador y las posibles referencias a las características literarias de su obra, me detengo ahora en el primer significado literal de la frase: Monterroso era un escritor que no sabía ubicarse, que no era “de aquí ni de allá” (BO 66), que siempre parecía estar desorientado, o como se dice en México, “norteadado”.²¹⁶ El

²¹⁶ En el *Diccionario de hispanoamericanismos* la palabra “nortearse” está marcada como mexicanismo con el significado de “desorientarse, perderse”. Al igual que las palabras

punto de partida de este análisis es justamente la desubicación geográfica o física tanto del mismo Monterroso como de sus personajes. Sin embargo, el estudio no se limita a la mera desubicación física, pues ésta pronto evoca una desubicación en el sentido ontológico, con la cual inevitablemente termina mezclándose. Además de estos dos niveles, se distingue cierta desubicación en la dimensión literaria, de autores y lectores. Para una definición de los conceptos de desorientación y desarraigo, fundamentales para mi aproximación, me baso en un análisis de la socióloga Irene Martínez Sahuquillo, que así relaciona ambos conceptos:

[La] vivencia de soledad y enajenación respecto a los otros está estrechamente unida a otras dos experiencias. En primer lugar, la desorientación que se deriva de lo que Durkheim llamó anomia y que puede entenderse, de acuerdo con la propuesta de Peter Berger, como ausencia de orden significativo o de “nomos” en la conciencia del individuo [...] En segundo lugar, otra experiencia, igualmente ligada a las anteriores, es el desarraigo, lo que los sociólogos P. Berger, B. Berger y H. Kellner llaman *homelessness*, esto es, falta de hogar [...] (Martínez Sahuquillo 1998: 228-229).

En su autobiografía *Los buscadores de oro*, Monterroso atribuye “la sensación de desarraigo, de no pertenencia” que siempre le ha acompañado, al vaivén de su familia que se mudaba constantemente entre Puerto Barrios, la ciudad de Guatemala y Tegucigalpa (BO 66). De ahí que los recuerdos de su primera infancia sean “vagos y en ocasiones confusos en cuanto a su ubicación” (BO 17-18). Que el “sentido de no pertenencia” era para Monterroso, autor tan citado por su humor,

“desorientarse” y “desubicarse”, el mexicanismo “nortearse” también tiene connotaciones emocionales y psicológicas, tal como lo apunta Santamaría en su *Diccionario de mejicanismos* respecto al adjetivo “norteador”: “Festivamente dicese en Tamaulipas, sobre todo en Tampico, del jorobado o torcido, chueco o canchereto; en Coahuila, del tonto, atontado o azotado de rayo que dicen en Tabasco” (Santamaría 1974).

algo muy serio e incluso “doloroso”, lo prueba la introducción de su autobiografía, donde nos confiesa que al leer un texto suyo en un aula de estudiantes en Siena, le entraba la inseguridad y la duda de no saber muy bien quién era (*BO* 9-10), es decir, de estar desubicado. Es muy llamativo que esta angustia aparezca precisamente al leer “Llorar orillas del río Mapocho”, el texto más explícito que Monterroso haya escrito sobre su propio exilio, una de las experiencias más dolorosas de su vida. El desarraigo del escritor exiliado lo lleva inevitablemente a cuestionar su identidad nacional tal como lo observé ya en el capítulo sobre la identidad guatemalteca. Monterroso no se ubica, ni siquiera en aquellos “treinta y cinco centímetros cuadrados de planeta en que [se] par[a] cada mañana” (*BO* 66-67).²¹⁷ Cabe precisar que, debido a un exilio de más de cincuenta años, el escritor no siempre ha vivido este sentido de desubicación de la misma manera e incluso, a partir de 1996, parece haber llegado el momento de cierta “reubicación”, como lo afirma en la entrevista con López Cuadras:

Siempre me ubiqué en Guatemala, para mal y para bien; pero entiendo que lo que me está diciendo es si en este momento me ubico. Efectivamente, estoy recuperando esta ubicación porque en Guatemala en los últimos meses se han dado cambios, se ha abierto un periodo como de esperanza (citado en López Cuadras 1996: 6).

Esta reubicación política e ideológica (no sólo física) se puede interpretar como una forma de “desexilio”, cuando el exilio propiamente dicho ha terminado, aun sin volver al país de origen. Se entiende que en la entrevista con López Cuadras, publicada en noviembre-diciembre de 1996, Monterroso pudo hablar de una recuperación de la ubicación en Guatemala, porque un poco antes, en abril de 1996, había vuelto a ese

²¹⁷ Se podría relacionar esta observación con la problemática posmoderna y el concepto de “desterritorialización”, analizado por Deleuze y Guattari en su estudio sobre Kafka (1975).

país por primera vez después de cinco décadas de destierro, para recibir el doctorado *honoris causa* de la Universidad de San Carlos (Abelleyra 1996a: 1).

Al periodista Felipe Valenzuela, Monterroso aclara aún más su sentido de desarraigo: “Si he sentido un desarraigo ha sido físico, no espiritual. He estado fuera de mi país, pero mi país nunca ha estado fuera de mí” (citado en Valenzuela 2000: 1). Resulta que este vínculo espiritual es sobre todo literario, como se desprende de la siguiente declaración: “Siempre he tenido un sentido firme de su literatura, también de pertenencia a ella” (citado en A. Vargas 2000b: 1). La reubicación política en 1996 y el incuestionable sentido de pertenencia a la literatura guatemalteca, no impiden que el sentido de desubicación, física u otra, haya dominado toda su vida. A las múltiples mudanzas de su infancia, se añaden sus exilios en Chile y México, pero también hay que tomar en cuenta los innumerables viajes de este escritor itinerante, inquieto y ubicuo como la mosca, que hasta escribe moviéndose. Juan Villoro lo llama “el más móvil de nuestros autores”, porque “acostumbra escribir en coches, trenes y aun en elevadores” (Solapa de *Esa fauna* 1992), y el mismo Monterroso confiesa: “Cuando escribo no puedo evitar moverme, levantarme, caminar” (VC 73).

5.3.2 Desubicaciones fantásticas: tras los pasos de Kafka, Pirandello, Borges y Dante

De la realidad a la ficción, sólo hay un paso: en la obra de Monterroso, y más precisamente en los textos que podemos definir como literatura fantástica, deambulan muchos personajes literalmente perdidos. ¿Qué entiendo por literatura fantástica? Muchos de los textos de Monterroso, en particular los que se analizarán en el presente capítulo, pertenecen al género fantástico, tal como lo define Seymour Menton al precisar que lo fantástico se caracteriza por lo sobrenatural y contiene elementos “imposibles”, a diferencia del realismo mágico, cuyos elementos son

más “improbables” (Menton 1998: 37). Esta definición es aplicable tanto a las fábulas de Monterroso como a algunos de sus cuentos, por ejemplo, “La cena” (que analizaré más adelante), en la que el anacronismo (Kafka en París junto con unos autores contemporáneos) sugiere la imposibilidad del evento. Aunque la dimensión fantástica de los textos de Monterroso aún no ha sido estudiada a fondo, varios críticos adoptan esta clasificación. Así pues, José Durand titula su texto “La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso” (Durand en Ruffinelli 1976: 20), mientras que Carlos Fuentes sugiere que Monterroso se inscribe dentro del género fantástico: “Imagine el fantástico bestiario de Borges tomando té con Alicia. Imagine a Jonathan Swift y James Thurber intercambiando notas. Imagine a una rana del Condado de Calaveras que hubiera leído realmente a Mark Twain: he aquí Monterroso” (Solapa de *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio* 1996).

Dentro de este marco las desubicaciones de los personajes de Monterroso merecen un escrutinio más detallado. En *La Oveja negra y demás fábulas*, ya desde la primera fábula, “El Conejo y el León”, nos damos cuenta de que “Un célebre Psicoanalista se encontró cierto día en medio de la Selva, semiperdido” (ON 11). Otro caso es “La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo”. La fábula empieza así: “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” (ON 41). La aclaración “desorientada como siempre” indica que la desorientación ya no es nada accidental, sino un defecto crónico. Tan alta es la Jirafa de Monterroso que tiene que agacharse para ver el camino y ni así lo encuentra. Su “caminar a tontas y a locas de aquí para allá” evoca la imagen de una jirafa bastante neurótica, lo que nos hace concluir que la desubicación geográfica lleva a menudo a la locura. En el cuento “El eclipse”, a su vez, encontramos al fray Bartolomé perdido en la selva de Guatemala: “Ante su ignorancia topográfica se sentó con tranquilidad a esperar la muerte” (OC 53). La tragedia consiste en que esta “ignorancia topográfica” efectivamente lo lleva a la muerte, es decir, no saber dónde uno está, no poder ubicarse, ya no sólo es enloquecer, sino morir.

En los tres textos hasta ahora citados, el espacio es siempre la selva, que intriga a Eduardo Torres en su ingeniosa reseña sobre *La Oveja negra* de Monterroso. Lo curioso es que el supuesto biógrafo de Torres, también llamado Augusto Monterroso, añade en una nota a pie de página su interpretación filosófica sobre la “Selva oscura de un lejano país”:

Quizá perturbada por el recuerdo de Dante, la crítica no especializada ha querido ver en esta Selva una alegoría de la mente humana con sus intrincados vericuetos; nosotros añadiríamos que el corazón (Pascal) tiene también algo que reclamar aquí, por desprestigiado que se halle en nuestra época (*LDS* 153).

Con las referencias a Dante y Pascal entramos de lleno en el universo literario de Monterroso. Por más significados que pueda tener una selva, es sobre todo una selva literaria, la de Dante en particular: “mi ritrovai per una selva oscura” (*Infierno*, canto 1). Asimismo, cuando Monterroso nos habla del corazón, no puede faltar una referencia a Pascal, aunque sea entre paréntesis. La cita implícita de Pascal, “Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît point”, parece tener un valor especial para Monterroso, ya que también juega con ella en *Viaje al centro de la fábula*, donde dice: “La literatura tiene razones que las razones económicas desconocen” (*VC* 49). Se ve aquí la transición de una desubicación geográfica a una desubicación metafórica, en el caso de la selva dantesca, y a una desubicación ontológica simbolizada por el corazón de Pascal.

Pero la selva no es el único lugar propicio para desorientarse. Los personajes monterrosianos se extravián también en las ciudades, como le ocurrió al Franz Kafka del cuento fantástico “La cena” de *La palabra mágica* (*PM* 29-31). Lo que el narrador, llamado Monterroso, nos describe como un sueño suyo, se convirtió para el pobre Franz en una pesadilla la noche cuando intentó llegar al departamento de Alfredo Bryce Echenique en París, donde se habían reunido algunos escritores, participantes del Congreso Mundial de Escritores. Franz nunca llegó, a pesar de haber llamado dos veces por teléfono para que lo orientaran.

Víctima de las calles laberínticas y de su desconocimiento de la red de metro parisina, no pudo entregarle a Monterroso la tortuga con la que le iba a obsequiar “en recuerdo de la rapidez con que el Congreso se había desarrollado” (PM 30). La presencia de Kafka permite relacionar, tal como lo hace Martínez Sahuquillo, la desorientación con la enajenación, típica de la obra kafkiana.

Tal vez la desorientación de Kafka en un sueño monterrosiano no sea del todo sorprendente. El sueño es el espacio por excelencia para las creaciones fantásticas. Más curioso, quizá, es que Kafka no sea el único escritor que se pierde en el universo de Monterroso. En dos ocasiones asistimos a la desorientación del propio autor. Primero, en *Los buscadores de oro* recuerda el “Puente de las Vacas, cerca del cual, siendo muy niño, me perdí durante varias horas una tarde y una noche oscura” (BO 107-108). Luego, en *La letra e* nos enteramos de que, ya adulto, se ha perdido varias veces en La Habana:

[...] cuando he estado allá en algún congreso y me he perdido en las calles de La Habana vieja, o lo que ha sido más frecuente, entre los demás congresistas, siempre he pensado que en algún periódico podría publicarse un aviso que dijera:

Perdido y encontrado
Escritor desconocido extraviado.
Se gratificará a quien
logre identificarlo (LE 86).

No es, pues, simplemente un extravío en las calles o “entre los demás congresistas”, sino un extravío literario: se trata de un escritor desconocido que solicita ser identificado por un posible lector. Si escritores como Kafka y Monterroso se pierden, podemos entender mejor por qué Monterroso incluye *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello en su lista de “Los grandes del siglo” en *La letra e* (LE 61) y también por qué en *La palabra mágica* (PM 49-50) se refiere a la importancia de esta obra. El drama en Pirandello es doble: no poder localizar al autor trae consigo que también los personajes estén totalmente desorientados. Este juego con la categoría de autor es muy frecuente en

Monterroso y alcanza su máxima expresión en la figura de Eduardo Torres, tal como lo analiza en detalle González Zenteno (2003) en un ensayo con el título apropiado “¿Seudónimo o sombra, adversario o cómplice? Eduardo Torres y las reglas del juego en Augusto Monterroso”.

Hasta ahora hemos visto cómo se pierden escritores y personajes, sean animales u hombres, en el mundo monterrosiano. Estas desorientaciones hasta tienen algo divertido, pero el asunto se vuelve más serio cuando el lector también se ve afectado por la desorientación:

Un amigo mío llegó a desorientarse en tal forma con *El jardín de senderos que se bifurcan*, que me confesó que lo que más lo 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 (MP 69).

Aquí también se trata de una desorientación literaria, y nadie mejor que Borges para desorientar al lector. En este caso la desubicación se sitúa a dos niveles. Primero, el amigo se pierde entre lo que es realidad y ficción y ya no sabe qué creer. En segundo lugar, “El jardín de senderos que se bifurcan” y “La biblioteca de Babel” son asimismo laberintos fantásticos donde uno se pierde. La desorientación que Monterroso observa en su amigo, se manifiesta también en él como lector, no sólo de Borges en particular, sino de todos los autores que han influido su obra:

Y uno, como puede, continúa navegando acompañado por éste o por el otro, en un vaivén dentro del cual, si tiene suerte, encuentra de vez en cuando cierta estabilidad anímica que puede durarle tres meses, seis meses, digamos un año, para en seguida sentir de nuevo que no sabe en dónde está parado [...] (LV 45).

Llama mucho la atención el lenguaje metafórico evocador de las influencias literarias: el “navegar”, el “vaivén”, “cierta estabilidad anímica”, que finalmente supone no saber dónde uno “está parado”. Para

un acercamiento a la intertextualidad en Monterroso, el autor nos revela aquí un aspecto muy curioso, porque, por lo general, los modelos, o los “cómplices” (*ibid.*) literarios suelen ser para muchos autores, y para Monterroso en particular, guías fiables, valores fijos o balizas seguras. Efectivamente, en una literatura tan movедiza como la de Monterroso lo único estable parece ser a menudo su diálogo intertextual con otros autores. Si declara que también en su comunicación con las obras literarias llega un momento en que no sabe en dónde está parado, entendemos la gravedad de su sentimiento de desubicación. Es posible que abandone de vez en cuando a los guías literarios, porque se pierde en la red inmensa de obras, autores e ideas o porque éstos lo asfixian a la hora de escribir y le quitan el espacio necesario para ubicarse como escritor único e individual. La paradoja, o mejor dicho, el juego retórico, consiste en que necesariamente tendrá que volver a ellos para ubicarse de nuevo. Se podría concluir que Monterroso, en el fondo, no está tan desubicado, porque su pretendido diálogo con otros autores lo hace quedar siempre parado en la literatura.

Entremos una vez más en el mundo fantástico de Monterroso y contemplemos a la Rana y al Grillo. En el caso de la Rana, la búsqueda de la identidad del hombre desubicado se relaciona con la búsqueda de la autenticidad. Su desubicación, que Monsiváis especifica como alienación (Monsiváis en Ruffinelli 1976: 31), la lleva al absurdo cuando se esfuerza tanto por ser auténtica que la gente termina comiéndosela por sus ancas diciendo “que qué buena Rana, que parecía Pollo” (*ON* 53). El caso del Grillo maestro, que explicaba que el canto por medio del “frotamiento de las alas contra los costados” era mejor que el producido por la garganta (*ON* 63), ilustra lo problemático de la identidad nacional, relativizada por Monterroso, quien logra superar los nacionalismos como ya observamos en *Los buscadores de oro*. Tanto la fábula de la Rana como la del Grillo insinúan que la búsqueda de la identidad y de la autenticidad son en el fondo espejismos y, por ende, imposibles.

Para todas las desubicaciones en Monterroso, tanto las espaciales y las emocionales como las literarias, el mismo autor parece darnos una explicación penetrante en el cuento breve de *Movimiento perpetuo*, titulado

“El mundo”: “Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso” (MP 45). Si según este silogismo aún no existe el mundo, si no hay espacio donde vivir, si sólo hay confusión, es lógico que el hombre no pueda ubicarse. Si la creación es confusa, también lo es el fin del mundo, como se puede leer en un texto breve de *La letra e*, “Historia fantástica”, que parece hacer juego con el anterior: “Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo” (LE 127). La desolación del hombre contemporáneo, que deambula entonces como alma en pena o como fantasma en este mundo, encuentra quizá su mejor expresión en Rulfo, sobre quien Monterroso dice: “[...] las voces apagadas de los fantasmas de *Pedro Páramo* y de los personajes igualmente fantasmales de *El llano en llamas* recorren nuestros caminos [...]” (LV 130). La soledad de animales y hombres, debida a la ausencia o a un supuesto fracaso del Poder Creador (Jacobs 1972: 11-12), es similar a aquel abandono de los personajes por el autor en Pirandello. Se revela aquí lo que leímos anteriormente en Martínez Sahuquillo, a saber, que las dos experiencias, la desorientación y el desarraigo, están estrechamente unidas a la vivencia de la soledad. El poeta uruguayo Pla, también exiliado en México, ve en la poesía una salida de esta soledad. Describe “la poesía como un diálogo desesperado en busca de un otro, de un muy otro, un Dios que no está o que guarda silencio, que no responde, que perdió su nombre. Con la muerte o el silencio de Dios, la caída de los ideales, el desamparo, sólo queda la lengua que ha perdido su casa, que clama por ella” (Pla en Yankelevich 1998: 153).

Hay finalmente una obra literaria fundamental, que, si bien no es literatura fantástica, refleja también la desubicación del hombre: la *Divina Comedia* de Dante. En “Las almas en pena”, Monterroso reproduce una conversación con el poeta argentino Hugo Gola sobre diferentes traducciones al español de la *Divina Comedia*. El tema de la traducción, una de las obsesiones de Monterroso —y otra variante del exilio—, parece ser un pretexto para hablar sutilmente del exilio. En sus encuentros Gola y Monterroso no pueden hablar de política sin que se interponga la literatura: “y así, el infaltable tema del exilio (ambos somos exiliados) tiene invariablemente que ver con el paraíso perdido

(en verso blanco inglés) o con el infierno —a condición de que sea en tercetos—” (*LE* 96). Se refiere al *Paraíso perdido* de John Milton y el *Infierno* de Dante, del que trata de descifrar a continuación tres fragmentos oscuros.

Con la primera cita de Dante, Monterroso revela su descubrimiento de un supuesto error en la traducción de Ángel Crespo del *Infierno* de Dante (*Infierno*, II, 101-102): “Lucía, que al dolor sus armas quita, fuese al lugar en el que yo me era, junto a Raquel sentada, la israelita” (*LE* 97). En la versión en italiano, encuentra, para la última parte: “Che mi sèdea con l’antica Rachele” (*ibid.*). Que la antigua Raquel se haya convertido en israelita, debido a la traducción del italiano al español, le parece extraño: “[...] con Crespo la antigua Raquel, símbolo de la vida contemplativa, se vuelve una mujer con su buena nacionalidad israelita, y uno puede imaginarla contemplando algo en su kibutz” (*ibid.* 99-100). Al igual que uno cambia de nación por las circunstancias de la vida real, la nueva nacionalidad de Raquel le fue otorgada a nivel textual. Raquel se transforma así en el prototipo literario del ser exiliado por razones ajenas a su voluntad, a saber, un cambio por la traducción.

Una de las citas de “Las almas en pena” donde más se manifiesta el desamparo y la total incomunicación del exiliado es la frase indecifrable e intraducible pronunciada por el dios del infierno, Plutón (*Infierno*, VII, 1): “Papé Satán, papé Satán alepe” (*LE* 99). No es la única vez que Monterroso cita esta expresión misteriosa. En “Los juegos eruditos” se sorprende de que nadie haya podido analizar este verso hasta ahora, pero supone que “la verdad es que los especialistas huyen de él como del diablo, en la misma forma que yo lo hago ahora” (*PM* 63). La frase es diabólica —la única palabra comprensible de hecho es “Satán”—, pero el resto puede ser una lengua desconocida, un código secreto o simplemente un juego de palabras, como hay tantos en Monterroso.

La tercera cita en la traducción de Crespo es la siguiente: “Apiádate”, yo le grité, “de mí, ya seas sombra o seas hombre cierto” (*LE* 97) que en el original corresponde a “qual che tu sei, od ombra od omo certo” del *Infierno* (*Infierno*, I, 65). Dante la pronuncia antes de entrar al

infierno, y se dirige a la sombra de Virgilio, su guía. Monterroso revela el verdadero significado de estos versos:

[...] yo había estado, desde hacía un buen rato, comparando el verso de Dante “Ya seas sombra o seas hombre cierto” (qual che tu sei, od ombra od omo certo) con la inmortal imprecación que el gran don Ramón del Valle Inclán le lanzó cierta tétrica media noche a unas sombras, cerca de un cementerio:

¿Sois almas en pena o sois hijos de puta,
que viene a ser, ahora lo descubro, el mismo verso de Dante traducido en prosa por quien mejor sabía (LE 100).

Las tres citas del *Infierno* no son tan inocentes ni lúdicas como parecen. Detrás del humor se esconde la desolación. El destierro de Raquel, el grito de Plutón y las almas en pena hacen pensar en el hombre roto y errante, al arbitrio de las fuerzas del infierno. A sabiendas de que las citas forman parte de una conversación entre dos exiliados que no pueden hablar del exilio sin que intervenga el paraíso perdido ni el infierno, se puede suponer que están hablando de sus propias almas, que vagabundean solitarias como sombras. En la traducción de Crespo la alternativa es clara: si no son “sombras”, son “hombres ciertos”. En cambio, la supuesta “traducción” de Valle Inclán sólo incrementa la confusión y la angustia: ya ni siquiera quedan “hombres ciertos”, sólo “hijos de puta”.

Aunque su visión del mundo está lejos de la de Dante y Milton,²¹⁸ Monterroso los considera como modelos literarios que admira. Sin embargo, en el momento de enfrentarse a sus textos, en particular a los de Dante, empieza a deshacerlos en fragmentos, en palabras (“antica”, “Papé Satán”, “ombra” ...), para reconstruir con ellas nuevas narraciones. Así, el paraíso perdido y el infierno se transforman de conceptos bíblicos en metáforas literarias del desgarramiento del hombre moderno.

²¹⁸ En Dante, la visión del infierno, donde los pecadores sufren el castigo, y la del paraíso como la contemplación beatífica de Dios, son un reflejo de la teología cristiana y medieval. En el siglo XVII Milton reinterpreta la Biblia en *Paraíso perdido* y representa las luchas entre el cielo y Satán de una manera dramática.

5.3.3 Desorientación y locura

Ya lo vimos en la fábula de la jirafa: la desorientación lleva a la locura y la neurosis, dos anomalías que a menudo van juntas y que a veces son difíciles de distinguir. Es sabido que el concepto de la locura tiene interpretaciones y aplicaciones muy divergentes.²¹⁹ En una entrevista con Carminatti, Monterroso expresa su visión particular sobre el tema:

C.: — ¿Cuál es, a tu juicio, tu mayor locura?

M.: — ¿Qué quieres decir con locura? ¿Algo que haces a pesar tuyo? Pues bien, perder el tiempo; pero esto lo aprende uno cuando ya lo ha perdido casi todo [...]

C.: — ¿Cuál es la locura de la humanidad?

M.: — La autodestrucción, individual y colectiva (VC 84).

Si seguimos a la *Real Academia* que define la locura como “privación del juicio o del uso de la razón”, y la neurosis como “enfermedad funcional del sistema nervioso caracterizada principalmente por inestabilidad emocional”, no podemos sino comprobar que la locura y la neurosis son temas principales de muchos textos de Monterroso. La jirafa no es la única neurótica. Basta dar algunos ejemplos donde aparecen personajes (hombres y animales) locos o donde la locura aparece más bien como concepto. Así pues, el padre desequilibrado en “Diógenes también” mata al perro de la familia sin motivos muy claros (OC 55), mientras que el mono de la fábula “El Mono que quiso ser escritor satírico”, renuncia a su proyecto y se dedica a la Mística y el Amor, por lo que la gente dice “que se había vuelto loco” (ON 18). Por su parte, en la fábula “El Espejo que no podía

²¹⁹ En el campo de la psicología y de la filosofía, los grandes estudiosos del tema de la locura son, por supuesto, Freud, Jung, Lacan y Foucault. Para este capítulo, me limito a dos autores fundamentales, quienes han estudiado el tema de la locura en la literatura: Feder (*Madness in Literature*, 1980) y Felman (*La folie et la chose littéraire*, 1978).

dormir”, éste se siente muy solo y triste cuando nadie se mira en él porque le parece como si no existiera, mientras que los demás espejos duermen tranquilamente “ajenos a la preocupación del neurótico” (ON 31). También en *Movimiento perpetuo* andan algunos personajes a punto de perder la razón. El protagonista de “Homenaje a Masoch” (MP 39), quien acaba de divorciarse, sólo busca intensificar su dolor leyendo a *Los hermanos Karamazov*, el fragmento de la muerte del niño Ilucha, cuya lectura lo hace romper en lágrimas amargas. El hombre paranoico de “Bajo otros escombros” (MP 90) espera angustiado y nervioso frente a la puerta del hotel donde sospecha que saldrá su mujer con un amante. Finalmente, no puedo dejar de mencionar la novela *Lo demás es silencio*, donde la locura es omnipresente. Los dos suicidios de los que nos enteramos de paso, el del hermano de Eduardo Torres (LDS 76) y el de su padre (LDS 85), crean un ambiente enrarecido. En cuanto al personaje principal, el pseudo-intelectual Eduardo Torres, es una figura muy ambigua, cuya mente sin duda roza a menudo con la locura. No se sabe si llamarlo “un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto” (LDS 78), tal como lo dice su secretario Luciano Zamora. La esposa de Torres lo llama claramente un “atarantado”, palabra que según la nota de Ruffinelli (LDS 116, nota 82), hay que interpretar en su sentido mexicano de “chiflado”. En el personaje de Torres parecen mezclarse los calificativos de tonto y loco. En *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso explica esta idea de que la tontería y la locura terminan siendo lo mismo:

Cuando siendo adolescente leí *El Diablo Cojuelo*, me impresionó la frase: “Todos somos locos, los unos de los otros”²²⁰ y me di cuenta de que así era. Tonto y loco

²²⁰ La cita se encuentra literalmente en *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara. Lo dice el protagonista don Cleofás al Cojuelo cuando ambos están en “la casa de los locos”. Don Cleofás quiere irse de allí por miedo de que también lo encarcelen a él: “Vámonos de aquí, no nos embarguen por alguna locura que nosotros ignoramos; porque en el mundo todos somos locos, los unos de los otros”. A esta observación, el Cojuelo responde: “Quiero tomar tu consejo, porque, pues los demonios enloquecen, no hay que fiar de sí nadie” (Vélez de Guevara 1984: 96-97).

es lo mismo. Después leí en Gracián que “son tontos todos los que lo parecen, y la mitad de los que no lo parecen”,²²¹ de manera que lo mejor es tratar de averiguar en qué mitad está uno (*VC* 79).

Parece que Torres transmite incluso su locura a los otros personajes como su criado Luciano Zamora, a quien regaña: “[...] qué te pasa muchacho cabrón, apuesto a que ya te estuviste masturbando, te vas a volver loco, y yo en lugar de decirle que sí (ya que también él tendrá razón) inventaré que estuve estudiando civismo” (*LDS* 79).

Además de los caracteres locos creados por Monterroso, el autor muestra un gran interés por los personajes perturbados evocados por otros autores. No sólo están las referencias, diría casi obligatorias, a las locuras del Quijote (p.ej. *LDS* 122), sino que también aparecen otros, como en el ensayo “Las muertes de Horacio Quiroga” (*PM* 11). Además de recordar la trágica muerte del autor, Monterroso se refiere a sus personajes como “seres extraños, alcohólicos, locos, o, lo que es peor, enteramente cuerdos” (*PM* 14). Aquí se introduce una relativización muy importante: en la obra de Quiroga no resulta tan grave ser loco, porque ser enteramente cuerdo es peor. La locura es para Monterroso uno de los grandes temas de la literatura universal, y una vez más, en asociación con la tontería: “Creo que muchas grandes obras maestras de la literatura universal tratan sobre esto [la tontería] porque es inherente a todos. También está la locura. La locura y la tontería se intercambian, se parecen” (citado en Posadas 1999: 1). Finalmente, además de estos personajes de ficción, es preciso añadir la aparición de personajes históricos a los que Monterroso se refiere en sus ensayos. Los excéntricos recordados en “Solemnidad y excentricidad”

²²¹ Este dicho aparece tres veces en la obra de Gracián. En el *Oráculo*, Gracián lo incluye como el aforismo 201 y da una interpretación personal “Alzóse con el mundo la necedad, y si hay algo de sabiduría, es estulticia con la del cielo [...]” (Gracián 1967: 205-206). En *Agudeza y arte de ingenio* Gracián atribuye la frase al caballero portugués Pablo de Parada (*ibid.* 372). Vuelve a aparecer una última vez en *El Criticón* (*ibid.* 913).

(MP 113), si no son neuróticos, de todos modos se acercan a la locura: William Blake, Edward Lear, Francis Henry Egerton, Squire Mytton, Charles Waterton y Johann Heinrich Füssli. Sus excentricidades son descritas hasta con admiración.

Considerando estos personajes locos y neuróticos en su totalidad, los suyos y los de otros autores, los ficticios y también los históricos, llama la atención cómo Monterroso los suele tratar con cierta simpatía, hasta con fascinación. La locura aparece como un tema literario muy particular. Por lo general, como dice Felman en *La folie et la chose littéraire*, la locura ha sido excluida de la filosofía, pero ha sido integrada a la literatura: “La littérature s’avère être en *position d’excès* par rapport à la philosophie, puisqu’elle est capable d’inclure l’exclue de la philosophie: la folie” (Felman 1978: 51). Felman lo relaciona con la oposición clásica de Occidente entre *logos* y *pathos*, entre filosofía y literatura.

En la medida en que sea posible distinguir entre categorías de locuras, examino un tipo en particular: el que, como en el caso de la jirafa, tiene su origen en una desorientación espacial, el que es el resultado de un movimiento perpetuo. Encontramos un ejemplo pertinente en la obra del autor medieval Raimundo Lulio, sobre el que Monterroso escribe en su diario: “[...] en el siglo XVIII la exaltación mística de Lulio llegó a ser tan grande que fue tildado y acusado de loco” (“Lulio-Rimbaud”, LE 111). Ahora, es preciso señalar que Lulio, además de ser beato, retórico, alquimista y poeta, era también viajero y aventurero (LE 109). Lulio está descrito aquí como uno de estos personajes que no pueden ser ubicados, por lo cual están percibidos como locos. Es muy probable, entonces, que el misticismo de Lulio no fuera la única razón de su locura, sino que también su carácter de viajero y aventurero lo marcara como “loco”. Monterroso establece esta asociación “aventura-locura/neurosis” en *Viaje al centro de la fábula*: “En vez de buscar la seguridad yo me aferro a la inseguridad, la aventura, o como quiera que se llame, lo cual aparentemente es muy neurótico” (VC 27-28). Este entrelazamiento entre aventura y locura evoca la imagen de *La nave de los locos*, magníficamente representada por Jerónimo El Bosco. Podemos situar esta problemática dentro del

conflicto más amplio entre centro y periferia, tal como lo interpreta Ullán: “[...] las palabras que Monterroso desencadena del terror, del terror de no llegar al centro, llegan hasta nosotros en original forma, en plena limpidez persuasiva” (Ullán 1996: 19). Significa entonces que “poder ubicarse” coincide con “estar en el centro”, o dicho al revés, que sólo en el centro uno puede ubicarse y tener control sobre la razón. Estar al margen, “aventurarse” en la periferia, significa entonces estar desubicado, alocarse, o en términos de Ullán, estar aterrorizado al no poder llegar al centro. Este centro, en el caso de Monterroso como de cualquier exiliado, es al mismo tiempo el lugar de origen,²²² desde donde uno es violentamente arrancado. Lo que sigue es el desarraigo y la desorientación perturbadora en el país extranjero. Estar, pues, en el “vacío”, coincide con la primera interpretación de la palabra “loco” proporcionada por Covarrubias: “de la palabra *locus, loci*, por el lugar, atento que al loco solemos llamar vacío y sin seso” (Covarrubias 1994: 719). Sin embargo, tal vez el desarraigo en el caso de Monterroso no fuera tan fuerte como en otros exiliados, porque el autor, como lo dijo en la entrevista con López Cuadras arriba citada, “siempre [se ubicó] en Guatemala” (citado en López Cuadras 1996: 6). También al entrevistador Méndez confirmó: “Guatemala está metida en mí, nunca ha dejado de ser parte de mi vida” (citado en Méndez 2002: 2). Se entiende que el exiliado tenga un constante deseo de volver al centro, pero muchas veces se enfrenta a la imposibilidad de realizar el regreso. A diferencia de Ullán, me inclino a interpretar el conflicto entre centro y periferia, no desde una perspectiva del terror de no poder llegar al centro, sino al revés, desde un enfoque positivo. Estar al margen es para Monterroso una decisión consciente y firme: “me aferro a la

²²² Se trata aquí de una aplicación de los conceptos “centro” y “margen” a un nivel individual y psicológico. En este sentido, Guatemala, país de origen de Monterroso, es para él el centro. Esta interpretación difiere por supuesto de la aplicación de los mismos términos al campo económico y político, tal como lo señalé en otros lugares: Guatemala es entonces el margen, la periferia frente al centro que se sitúa en Europa o Estados Unidos.

inseguridad, la aventura” (VC 27). Opta por una vida inestable al margen y desde esta perspectiva logra enfrentarse al desarraigo y desarrollarse como autor.

Si Monterroso toma partido por sus personajes locos y neuróticos, no es nada sorprendente que él mismo se lance a actos neuróticos. Si es que entiendo bien a Monterroso, la escritura es el acto neurótico por excelencia. Llegamos aquí entonces al segundo nivel señalado por Felman en su distinción entre “textes de la folie” y “la folie des textes” o “folie de la rhétorique” (Felman 1978: 347-348). Hasta ahora me he referido al discurso sobre la locura. Aquí en cambio, es la locura la que habla: la literatura como acto de locura. Cuando Oviedo le pregunta a Monterroso: “Escribir, ¿no es siempre una tragedia?”, el autor contesta: “No sé si siempre, o sólo algunas veces o únicamente nunca. Depende de tantas cosas. Y la pregunta podría hacerse respecto de cualquier actividad de tipo creativo, no ‘necesaria’ y, por ende, la mayoría de las veces de origen neurótico” (VC 44). En otra entrevista, Monterroso especifica esta tragedia como un verdadero sufrimiento: “Yo creo que ser escritor es muy difícil [...] 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 [...] La escritura es el sufrimiento del neurótico” (citado en Keizman 2000: 1). Frente a esta escritura de origen neurótico y trágico, existe la escritura por pura diversión. El autor establece esta distinción en el siguiente fragmento de *Viaje al centro de la fábula*: “Entiendo que se debe escribir por juego, por diversión; que el escritor debe ser siempre un aficionado. Claro que existen también los que escriben por una irreductible necesidad neurótica [...]” (VC 49). La escritura como juego y diversión, si bien no es neurótica, en el fondo también es una locura: “Escribir novelas, cuentos o poesía no es una ocupación seria. Por lo contrario, es una locura o chifladura que habría que disfrutar como tal para que los demás puedan recibir parte de ese goce” (VC 50-51). Es importante aquí la inclusión de “chifladura” como sinónimo de “locura”, porque “chiflado”, además de “loco”, significa simplemente “extraño”, “extravagante”, lo que suaviza la cuestión y hace más clara la interpretación

positiva que Monterroso da aquí a las palabras “locura” y “chifladura”: la escritura como un goce que hay que disfrutar. Así es como se puede entender que en Monterroso la locura finalmente roza con lo sublime. Eduardo Torres acierta en notar este encuentro entre ambos conceptos aparentemente opuestos, pero que terminan coincidiendo, con respecto al Quijote: “Detrás de las locuras aparentes del famoso Caballero de la Triste Figura, como él mismo se llamaba, los espíritus privilegiados pueden encontrar pasajes sublimes” (*LDS* 122). Las inferencias explícitas, hechas por Monterroso, de la locura y de lo chiflado al goce y a lo sublime coinciden con lo que revelan también los estudios teóricos sobre lo sublime. Musschoot y Pieters, en su obra *Het sublieme, het alledaagse* (“Lo sublime, lo cotidiano”), se refieren a la misma relación connotativa entre estos conceptos:

El “disgusto” que según Kant corre parejas con la experiencia de lo sublime, resulta parcialmente también en una forma de placer, una forma de goce intelectual, que a su vez da lugar a algo nuevo, algo que antes no estaba. El sentimiento inicial es uno de confusión –de duda de las propias posibilidades y de las fronteras de nuestro conocimiento (Musschoot y Pieters 2000: 8; mi traducción).

También Estébanez Calderón, quien estudia lo sublime como una categoría particular dentro de la estética, destaca esta asociación entre lo sublime y lo extraño: “Para Burke, lo sublime deriva de realidades o situaciones que producen asombro y terror: el vacío, la inmensidad, la oscuridad, el silencio, la soledad, la fuerza y el poder que sobrecogen, lo indefinido y lo ‘infinito artificial’” (Estébanez Calderón 1999: 374).

El acto consciente y personal de optar por la locura —que hemos observado tanto en el discurso como en el proceso de la escritura— es un acto neurótico, y se entiende mejor a la luz del comentario de Feder, quien señala en algunos autores contemporáneos la “locura como objetivo”: “Madness as a goal”, “as compulsive choice”. Feder atribuye este proceso de retorno a lo dionisiaco al anti-racionalismo moderno y contemporáneo (Feder 1980: 203-205). Por más que se quisiera ver a Monterroso como un autor razonado e intelectualista

(y lo es indudablemente), al mismo tiempo es un autor muy movido por la emoción, el *pathos*, un autor que tiende hacia la inseguridad, la inestabilidad y la locura y quien está sometido a un conflicto más profundo entre la razón y la locura, que aún no revela todos sus misterios. En el ensayo “Breve, brevísimo”, sobre el cuento, muestra que esta pareja no es contradictoria sino más bien complementaria: “Los cuentos se dirigen a la emoción del lector; pero debe pensarse que también hay la emoción de la inteligencia” y se refiere a los dos polos como “dos centros del goce estético” (LYV 114).

5.3.4 Pérdida del lugar del ombligo y búsqueda de la primera palabra

Todas las desorientaciones arriba analizadas me llevan a revisar la frase inicial “No me ubico”, en la que se esconde una ambigüedad profunda. En una primera interpretación entiendo la frase como “No quiero ubicarme”, a lo que se podría añadir “allí”, “en aquel lugar”, y en el caso de Monterroso, “en la Guatemala de Ubico”. Por supuesto, esto explica su exilio, su busca de otro lugar donde ubicarse y la consiguiente relativización de la identidad nacional, tal como observamos en *Los buscadores de oro*. Nació en Tegucigalpa, pero pudo haber nacido en Guatemala. Es lo que llama una “Cuestión de tiempo y azar” (BO 13). Al relativizar el origen, termina incluso burlándose de su “importante ombligo”. Sabemos que la creencia de que “uno es de donde está enterrado su ombligo” (BO 68) viene de la tradición maya que considera el ombligo como el centro.²²³ Más que de una relativización, se trata de una negación

²²³ Véase la explicación de Gerald Martin: “Entre los grupos indígenas de Guatemala y del sur de México, es costumbre generalizada envolver en trapos el cordón umbilical del niño recién nacido y enterrarlo bajo la casa (a veces, bajo los *tetuntes*) o en otro lugar cercano, ceremonia relacionada, a veces, con la identificación del nahual de la criatura [...] Como en muchas regiones del mundo, entre las comunidades de Guatemala el ombligo simboliza el centro” (Martin en Asturias 1992: 284, nota 12).

de origen. En su estudio sobre la posmodernidad, Alfonso de Toro analiza esta cuestión partiendo de Baudrillard: “Seguramente la consecuencia epistemológica más radical de lo expuesto [la *simulación e implosión del sentido* de Baudrillard] reside en la negación de la categoría de origen, y con esto, dentro de nuestro contexto, la negación de la identidad” (A. de Toro 1997: 21). Es lo que se observa también en Monterroso, pero paradójicamente su obra consiste al mismo tiempo en una constante búsqueda del origen, de cierta tradición que pueda conformar y confirmar su identidad. Esta idea me lleva a la segunda interpretación posible de la frase en cuestión: “No sé ubicarme en ninguna parte”. Es la expresión del hombre y del escritor existencialmente desubicado cuyo único deseo es reubicarse y volver a encontrar aquel lugar de origen. Encontramos este significado en la palabra “desterrado”, frecuentemente usada por Monterroso, y que, según varios autores, es más fuerte que “exiliado”, porque se refiere literalmente a una pérdida de la unión esencial entre tierra y alma, de un componente integral del ser humano (Álvarez Borland 1998: 18). Para Monterroso, este primer espacio ya no es tanto un lugar de nacimiento, real e histórico, sino simbólicamente el espacio de la primera palabra, la “palabra mágica”. Esta relación básica entre espacio y lengua, nos la explica Kaminsky: “Symbolically the beginning of spatial awareness may coincide with initiation into language, as language and space become known in juxtaposition, perhaps intertwined” (Kaminsky 1999: 59). La yuxtaposición entre espacio y lengua está presente en Monterroso a muchos niveles. En su autobiografía se extiende ampliamente sobre su iniciación en la lengua y la literatura en casa, en la imprenta de su padre y en la escuela en Honduras y Guatemala, pero la yuxtaposición también se manifiesta en su búsqueda de la primera palabra en el *Popol Vuh*, libro por el cual expresa a menudo su fascinación, y en la literatura guatemalteca de todas las épocas. En un tercer nivel, más simbólico, se distingue una búsqueda de la palabra original que se ha vuelto ininteligible. La cita del grito de Plutón en el *Infierno* de Dante (vii, 1), “Papé Satán, papé Satán Aleppo!” (*PM* 63, 72, *MP* 23, *LE* 99), y la de “El señor presidente” de Asturias, “Alumbra lumbre de alumbra [...]” (*PM* 72), parecen a primera vista desorientar al lector, pero cobran sentido

para un escritor que busca su última ubicación en la palabra original, en el mundo de la fantasía y la magia. Volvemos entonces a la idea de Pla de que “sólo queda la lengua que ha perdido su casa, que clama por ella” (Pla en Yankelevich 1998: 153).

A través del espacio imaginario de la lengua y la literatura Monterroso entabla un diálogo insólito con otros discursos, rompiendo así constantemente la tradicional oposición “centro / periferia”. Es esta ruptura la que permite leer a Monterroso desde una perspectiva poscolonial. En la expresión “No me ubico” leemos precisamente un rechazo de ubicarse como autor de un supuesto país periférico respecto a los Estados Unidos y Europa. Si bien Guatemala aparece en Monterroso como un lugar periférico desde un punto de vista geográfico y político, en el ámbito literario y cultural se presenta como un país grande, con una tradición literaria magnífica y excepcional. Por eso hace un llamado a “poner a cada país, por pequeño que sea, en el mapa, en el lugar que le corresponde” (*LE* 281). También su representación de los supuestos países céntricos es ambigua. Por un lado, critica duramente las políticas neocolonialistas y la percepción discriminatoria de los latinoamericanos como si fueran una nueva “especie de monos” que acaba de ser descubierta por norteamericanos y europeos (*MP* 97) o “subhombres” (*PM* 85). Por otro lado, las literaturas de Inglaterra, los Estados Unidos y España constituyen, al lado de la de América Latina, la tradición literaria más importante que nutre su obra. Monterroso se refiere a esta ambigüedad como “Quinientos años de dialéctica entre España, Europa y América, una dialéctica de espadas, de letras, de oraciones y de balas” (“Imaginación y realidad” *LYV* 140). Esta doble imagen, este movimiento dialéctico, domina toda su obra, por lo que le resulta imposible ubicarse en algún lugar fijo, condición que comparte con aquel otro caballero andante, de España precisamente, Don Quijote. Esta desubicación lo hace deliberadamente literario y se podría interpretar entonces como una pose o una estrategia metaliteraria al estilo de Borges, frecuente también en los llamados autores “posmodernos”, aunque siento cierta reticencia al situar a Monterroso en esta categoría. El autor termina ubicándose muy bien en “lo literario”. Sea una

estrategia consciente o no, debido a este movimiento dialéctico y perpetuo, Monterroso sigue siendo un autor inaprensible para muchos críticos, quienes no logran ubicarlo ni clasificarlo. Monterroso es un autor que, al igual que la mosca, su animal favorito, siempre se nos escapa.

5.4 NOSTALGIA Y MELANCOLÍA

Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

PABLO NERUDA, “ME GUSTAS CUANDO CALLAS”

A lo largo de este estudio sobre el espacio, el desplazamiento y la intertextualidad en Monterroso, me he topado a menudo con dos conceptos claves: la nostalgia y la melancolía. Aunque ambos se confunden a veces en el lenguaje cotidiano, es preciso estudiarlos por separado. Al igual que en el capítulo anterior sobre las desubicaciones, entramos con la nostalgia y la melancolía en el mundo de las emociones, que de hecho es el terreno del psicoanálisis y también de la filosofía. Aclaro desde el principio que mi enfoque no es meramente psicoanalítico ni filosófico, sino que me baso sobre todo en estudios históricos y literarios sobre la nostalgia y la melancolía. Así, por ejemplo, para la nostalgia, consulté tanto *L'irréversible et la nostalgie* (1974) del filósofo Jankelevitch, como un artículo literario de Svetlana Boym, “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky” (Boym en Suleiman 1998: 241-262). Para la melancolía, han sido particularmente reveladores los estudios de Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturne et la Mélancholie* (1989), considerado hoy un clásico en los estudios sobre la melancolía, *Esthétique de la mélancholie* de Marie-Claude Lambotte (1984), y finalmente, *La jaula de la melancolía* de Roger Bartra (1987). La separación en dos capítulos se justifica además por el

hecho de que Monterroso tiene una percepción muy distinta respecto a ambos conceptos: mientras que la nostalgia es para él algo muy problemático y hasta difícil de aceptar, la melancolía es un concepto literario fundamental en toda su obra.

5.4.1 *La nostalgia*

En un estudio sobre el exilio, sea en general, sea en algún escritor, la nostalgia ocupa un lugar central. En Monterroso, el concepto se vuelve muy problemático. Para empezar, hay claramente una “denegación” de la idea de nostalgia, en el sentido de *Verneinung*, término acuñado por Freud. El concepto de nostalgia aparece muy pocas veces en su obra. Lo detecté en apenas unos siete textos, que estudiaré más adelante, lo que es muy poco en comparación con el concepto de la melancolía, que es omnipresente, y casi una constante. La denegación se vuelve muy explícita en la entrevista con Carminatti, fechada en 1980, donde considera “el concepto de exilio o de sentimiento de nostalgia por el país” como “algo más bien pobre” (VC 80). Hay un rechazo de la palabra, se niega a ser nostálgico. En cambio, dieciséis años más tarde, estando en Guatemala, otra entrevistadora le pregunta explícitamente: “¿No hay nostalgia?”, y Monterroso afirma: “Claro que hay nostalgia. Uno siempre lleva a su país aquí (señala el pecho) más de lo que uno se imagina” (citado en Abelleira 1996b: 3). En 1999, le vuelven a preguntar sobre la nostalgia y la tristeza, y muy evidentemente, Monterroso no habla en absoluto sobre la nostalgia, sino sólo sobre la tristeza (Posadas 1999: 1).

La ambigüedad y la confusión alrededor del concepto pueden disiparse algo si analizamos el origen etimológico de la palabra. Es una palabra de creación moderna, compuesta con las raíces del griego “nostos”, regreso, y “algos”, dolor (María Moliner). La palabra tiene su origen en el campo médico y el tratamiento de esta “enfermedad” también era científico, aunque el mejor remedio era conocido: volver al país de origen. Guatemala sería para Monterroso el nombre de

este remedio. En español se usan también los sinónimos “añoranza” y “morriña”, en inglés, francés y alemán se habla de *homesickness*, *mal du pays* y *Heimweh*, que revelan mejor los dos elementos que en español. Basándose en estos dos componentes, Svetlana Boym hace una distinción entre dos tipos de nostalgia: uno que pone énfasis en “nostos”, *home*, y otro en “algia”, *longing* (Boym en Suleiman 1998: 241). Boym llama el primer tipo la “nostalgia utópica”, porque enfatiza el regreso a un lugar mítico en *Utopia*, donde hay que reconstruir la patria. Es una nostalgia “reconstructiva y colectiva”. El segundo tipo, al contrario, lo llama la “nostalgia irónica”, porque está “enamorada de la distancia”. Mientras que la nostalgia utópica considera el exilio como una caída que hay que corregir, la nostalgia irónica “acepta (y hasta disfruta) las paradojas del exilio y del desplazamiento” (*ibid.*, mi traducción).

Incluso sin usar la palabra “nostalgia”, la idea o el sentimiento de una u otra manera está presente en Monterroso, y vemos un reflejo de ambos tipos de nostalgia, según el texto o el momento de la enunciación. Se trata claramente del primer tipo en *Los buscadores de oro* y en todos los fragmentos de la *La letra e* sobre Guatemala en los que describe el país de su infancia, sin que haya *longing* o *sickness*. Se puede hablar aquí de “nostalgia utópica”, ya que existe en Monterroso el deseo de reconstruir colectivamente un nuevo país. De esto da prueba su trabajo en las embajadas, en México y en Bolivia, durante la época democrática bajo Arévalo y Arbenz en los años cincuenta, después de la dictadura de Ubico. A estos gobiernos sirvió “con dedicación y lealtad” (Monterroso 1997: 1). Así que no sólo el país, sino también la embajada aparece como un lugar situado en Utopia. Asimismo, en los noventa actuó como intermediario en las negociaciones de paz entre la guerrilla y el gobierno, y cuando en 1996 se firmó un acuerdo entre ambos, expresó la siguiente esperanza: “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” (Monterroso 1996b: 1; el subrayado es mío). No podemos hablar entonces de

homesickness, en el sentido literal de la palabra. Por la misma razón, la palabra “nostalgia” aparece muy poco en su obra.

Pensándolo a otro nivel, el segundo tipo señalado por Boym, la “nostalgia irónica”, la que acepta las paradojas del exilio, también es la de Monterroso, porque hay sin duda un “enamoramiento” de la distancia en su obra, el desplazamiento es crucial y hasta necesario en su vida. Además, el *estrangement*, la enajenación, que según Boym forma parte de la nostalgia irónica, también es un sentimiento presente en Monterroso. Lo que Boym interpreta como una cuestión de énfasis en uno u otro elemento, se podría ver también como una paradoja de la nostalgia, tal como lo interpreta el filósofo francés, Vladimir Jankelevitch en *L'irréversible et la nostalgie*. Guiado por Ulises como prototipo del nostálgico, define la dicotomía entre aquí y allá como la paradoja de la nostalgia del exiliado:

Le nostalgique est en même temps ici et là-bas, ni ici, ni là, présent et absent, deux fois présent et deux fois absent; on peut donc dire à volonté qu'il est multiprésent, ou qu'il n'est nulle part [...] L'exilé a ainsi une double vie, et sa deuxième vie, qui fut un jour la première, et peut-être le redeviendra un jour, est comme inscrite en surimpression sur la grosse vie banale et tumultueuse de l'action quotidienne (Jankelevitch 1974: 281).

Así que no es tanto una cuestión de enfocar más el país de origen o enfocar más el dolor de estar fuera. El nostálgico está al mismo tiempo aquí y allá, lleva una vida doble.

También en los testimonios recogidos por Pablo Yankelevich, de exiliados en México, se perciben, como en Monterroso, ambas posiciones: la de rechazo y la de aceptación. “No seas un nostálgico” (Maira en Yankelevich 1998: 201) o “no son tiempos para nostalgias, deja esos pensamientos” (Pla en Yankelevich 1998: 147), son expresiones que califican la nostalgia negativamente. Es un sentimiento que detiene, que paraliza. Estos intelectuales, al igual que Monterroso, no se permiten ser nostálgicos. En cambio, el testimonio de Schmucler, muy interesante, integra la nostalgia como un sentimiento muy poético al

que se entrega: “Me sentía extremadamente solo. No me podía relacionar con los exiliados, no tenía ningún vínculo con mexicanos, hacía esfuerzos por recordar minuciosamente cada detalle de los años anteriores, intentaba escribir poemas y canciones, todos llenos de nostalgia” (Schmucler Rosenberg en Yankelevich 1998: 169). También Fernando Alegría, en su prólogo de *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*, otorga un tono muy positivo a la nostalgia: “Yet there are no proclamations or denunciations in this volume, but instead voices of nostalgic reflection, of evocations and secret wishes, visions of return and the anticipation of a fate discerned in the noise of battle as well as in the joy of solidarity” (Alegría 1990: 12). La nostalgia es uno de los conceptos que precisamente une los diferentes textos de la antología y está en el origen de metáforas e imágenes: “The nostalgia of exile feeds on an incongruously ecstatic vision of metaphors and images” (*ibid.* 13). Ver la nostalgia desde este enfoque positivo, coincide con la idea de la memoria nostálgica como una “evasión del presente”, que es vista como una virtud (Spitzer en Suleiman 1998: 378).

Ahora, hay que aclarar que a partir del siglo diecinueve, el concepto de nostalgia empezó a usarse en un sentido más amplio, cuando se transformó, según David Lowenthal “de una enfermedad geográfica en una queja sociológica” (citado en Spitzer, en Suleiman 1998: 376). Se refiere entonces a una “pérdida”, que puede incluir la infancia o la juventud irrecuperables. La nostalgia se convirtió entonces en un estado mental incurable: la “ausencia” y la “pérdida” no pueden transformarse en “presencia” y “ganancia”, excepto por medio de la memoria y la creatividad de la reconstrucción (Spitzer en Suleiman 1998: 376). En la definición dada por Cioran en *Précis de décomposition*, la nostalgia se usa en este sentido amplio, no sólo geográfico sino también temporal:

Toute nostalgie est un dépassement du présent. Même sous la forme du regret, elle prend un caractère dynamique: on veut forcer le passé, agir rétroactivement, protester contre l'irréversible. La vie n'a de contenu que dans la violation du temps. L'obsession de l'ailleurs, c'est l'impossibilité de l'instant: et cette impossibilité est la nostalgie même (Cioran 1949: 49).

A diferencia de la nostalgia en su sentido original y restringido, como *mal du pays*, una “enfermedad” que supuestamente podía ser “curada” por el regreso, esta nostalgia por el pasado es la que es incurable. Sabemos que en realidad el regreso no siempre “cura” la nostalgia, porque al regresar después de mucho tiempo, uno ya no encuentra el país que dejó. El país de origen puede haber cambiado mucho durante la ausencia del exiliado, y ocurre también que se echa de menos el país de adopción. Quizá sean la imposibilidad del instante y la obsesión por la irreversibilidad, señaladas por Cioran, las que llevan a que la nostalgia a menudo se perciba como algo negativo. Parece que es en este sentido amplio, como violación del tiempo, que la nostalgia se acerca a y se confunde con la melancolía, tal como la definiré más adelante.

Al estudiar los textos críticos sobre la obra de Monterroso, me he topado con la misma ambigüedad y confusión. Villoro, por ejemplo, opina que en Monterroso no hay nostalgia por Guatemala: “El exilio es fundamental para él, pero él nunca ha escrito desde la nostalgia de Guatemala. Por eso también ‘En México encontró su Guatemala’. Él la tiene allí” (citado en Van Hecke 2002: s.p.). En cambio, Liverani, al hablar de Guatemala, percibe una nostalgia muy explícita: “Lo que llama la atención es que su angustia y su nostalgia adquieran muy a menudo una forma de expresarse que se entrelaza estrechamente con la literalidad, como si ésta fuera la manera más idónea para percibir y comunicar la realidad” (Liverani en Durán 1999: 76). También la siguiente versión, de Valenzuela, habla de una nostalgia por Guatemala, en particular por sus compañeros de generación:

[Monterroso ve] al país desde lejos con dolor, “por las desigualdades que persisten”. Considera que existen razones ancestrales para el atraso y se conduce de que no se supere más que lo superficial. Pero ello no impide que la nostalgia visite su memoria con frecuencia. En su habitación latiente del cariño mantiene de huéspedes a sus compañeros de generación, de quienes tuvo que separarse por el exilio (Valenzuela 2000: 2).

Finalmente, en una reseña sobre *Los buscadores de oro*, Castro detecta una gran nostalgia por el país de la infancia: “El temple nostálgico lo alcanza sobradamente el escritor de fábulas y cuentos” (Castro 1993: 59). Es lógico también que aparezca el concepto de la nostalgia en su sentido amplio, tal como lo señala Durand: “Monterroso, creemos, pertenece a aquella raza de varones secretamente enamorados de lo que hubo de venir así no llegase nunca, y que sienten invencible nostalgia de aquel paraíso perdido no realizado jamás” (Durand en Ruffinelli 1976: 67). Aparte de estos comentarios escasos, se puede concluir que, siendo poco frecuente el concepto de nostalgia en la obra de Monterroso, es evidente que tampoco aparece mucho en los críticos.

Si pasamos ahora a los siete fragmentos en la obra de Monterroso, donde aparece el concepto explícitamente, se ve que es en este sentido amplio en el que suele usarlo, es decir, en un sentido temporal, como nostalgia del pasado. Estos fragmentos se distinguen entonces de las entrevistas arriba citadas, donde se trataba específicamente de la nostalgia del exiliado por Guatemala. Además, a excepción del ensayo “Vivir en México” (LV 149) y del fragmento sobre el *boom* (LE 82-84), se trata siempre de la nostalgia de otras personas o de personajes creados por Monterroso. Como son pocos fragmentos, los vemos uno por uno.

En *Los buscadores de oro*, Monterroso describe a los amigos de su padre: “Sus amigos toreros, prestidigitadores, cantantes, magos o pintores, la mayoría fracasados y nostálgicos de éxitos imaginarios en el pasado, pero al fin artistas, encaminarían mi niñez” (BO 95-96). Lo fundamental de este fragmento es que, según Monterroso, estos artistas “fracasados y nostálgicos” que visitaban su casa, son los que precisamente determinaron el curso de su vida como autor, porque, en el fondo, los admiraba. En el segundo texto, el cuento “El centenario”, Orest Hanson, el hombre más alto del mundo, vive ya más cerca de las nubes y observa el mundo de abajo con nostalgia: “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” (OC 107). La alusión a la frase bíblica, dicha por Jesús, “Mi reino no es de este mundo”, frasecita a la que alude también por ejemplo Carpentier en *El reino de este mundo*, le da un carácter

divino a Orest Hanson. Al igual que en el fragmento anterior de *Los buscadores de oro*, la nostalgia es una manera de ver el mundo. La mente del nostálgico se dirige hacia otro mundo del que ya no forma parte. Es una actitud ante la vida de quien desea recuperar el pasado lejano, sin poder aceptar el carácter irreversible del tiempo. El tercer fragmento en el que Monterroso menciona la nostalgia, demuestra que las aplicaciones del concepto son efectivamente múltiples. Aquí se trata de una reinterpretación de la teoría de la evolución y de la complicada relación entre el mono y el ser humano:

Darwin debió proponer que el hombre descendería algún día del mono y no que ya había descendido; pero como buen hombre de ciencia se hacía ilusiones. Algunos escritores saben que Darwin sólo estaba equivocado en cuanto a la época del descenso, y esto los hace humildes y miran con nostalgia y envidia a los demás animales, cuyo destino como especie termina en ellos mismos (VC 35).

El hombre sigue siendo mono, aún no existe el hombre. El mono sabe que algún día será hombre, como el Mono de la fábula “El Mono que quiso ser escritor satírico” (ON 15-18), pero no es un destino feliz y perfecto. Así que es con “nostalgia y envidia” que el mono mira a los demás animales cuyas vidas no se complicarán por tales transformaciones. La personificación del escritor por el mono es muy comprensible en Monterroso, ambos terminan por confundirse totalmente. Es un mono humano, que piensa ya completamente como hombre. Por eso tiene hasta la capacidad de ser nostálgico, un sentimiento ausente en los animales. Es esta particularidad del ser humano la que Jankelevitch ha destacado en su análisis sobre la nostalgia. Sólo el ser humano se enreda en tales complicaciones por ser consciente de sus limitaciones, y en esto hasta se acerca a Dios:

C'est la finitude et c'est l'insuffisance de l'être humain —est-il nécessaire de le dire? qui rendent possibles de telles complications, et qui expliquent le caractère déchirant des séparations. Le don d'ubiquité est la plus folle

chimère de l'être fini— le don d'ubiquité, c'est-à-dire la possibilité surnaturelle et surhumaine d'être, comme Dieu, magiquement présent partout à la fois (Jankelevitch 1974: 282).

A continuación, el aforismo incluido en *Lo demás es silencio*, titulado “Nostalgia”, parece ser el único que puede ser interpretado tanto en el sentido amplio como restringido. Sólo consta de una frase: “Está a la vuelta de la esquina” (LDS 173). En su sentido amplio, parece significar que la nostalgia es un sentimiento que siempre está al acecho, que siempre está cerca. Sin embargo, también se justifica limitarlo a su sentido original geográfico, por dos razones. Primero, la frase es una mera indicación espacial, y muy contradictoriamente habla de lo cercano, lo accesible, mientras que la nostalgia por definición implica un lugar lejano e inaccesible. En segundo lugar, el aforismo proviene supuestamente de un texto publicado en *El Heraldo*, “Sobre Otto-Raúl González”. No puede ser casualidad que la palabra “nostalgia”, poco frecuente en Monterroso, aparezca justamente asociada con un compañero guatemalteco con quien compartió el exilio en México, y con quien probablemente sufrió la misma nostalgia por el país de origen.

Veamos ahora los dos fragmentos en los que Monterroso se incluye en un sentimiento colectivo de nostalgia. La reedición de la *Historia personal del boom* de José Donoso en 1984 (la primera edición es de 1972), Monterroso la llama “doce años más de nostalgia” (“Bumes, protobumes, subbumes” LE 82). Se trata de una nostalgia muy conocida en los autores y lectores de la literatura latinoamericana de aquella época fabulosa del *boom* de los años sesenta. Sin embargo, como ya lo señalé en el capítulo sobre Fuentes, Monterroso “corrige” un supuesto error en esta edición, diciendo que él no fue invitado a las fiestas de Fuentes, por lo que en realidad no formó parte del movimiento del *boom*. Sin embargo, muy sutilmente, Monterroso, quien no puede participar en la nostalgia de las fiestas del *boom*, pasa a otra nostalgia, la suya, la de las fiestas en su propia casa, en la misma época:

De nostalgia a nostalgia, recuerdo más bien que con Pepe [José Donoso] y María Pilar celebrábamos en mi casa las fiestas que yo llamaba fiestas Walter Mitty,²²⁴ que consistían en formular grandes listas de personajes a quienes invitaríamos, y después, de acuerdo con los defectos o la simpatía de cada uno de ellos, en ir tachando nombres hasta que, como a las dos o tres de la mañana, no quedaba ninguno, y la fiesta no se hacía porque ya la habíamos vivido (*ibid.* 83-84).

También podemos hablar de una nostalgia colectiva en el ensayo “Vivir en México”: “las amistades se desgastan, desaparecen o se van concentrando en unos pocos que, a su vez, empiezan a ver las cosas del mismo modo, es decir, con nostalgia, porque la vida está acabando” (*LV* 149). Es una frase cargada de emociones y de tristeza, dicha por un autor que ve acercarse el final de su vida. No se trata aquí de la nostalgia del exiliado por su país de infancia, sino de la nostalgia por la vida en general, por lo que ya no es y ya no volverá a ser.

El último fragmento en el que me detengo viene de “Et in Arcadia ego y lo obvio” (*LE* 87-91), y lo analizo algo más en detalle, ya que abre pistas intertextuales fundamentales. “Et in Arcadia ego” es una de las citas que ejercen una fascinación sobre Monterroso y que parecen perseguirle. Retomo la definición que Monterroso encuentra en su *Pequeño Larousse*: “expresa la efímera duración de la felicidad y el pesar que se siente por el bien perdido” (*LE* 87). Sobre esta frase Monterroso dice que “daba por supuesto su significado nostálgico” (*ibid.*). Un amigo le “aseguraba que *obviamente* eso estaba en Virgilio”, y finalmente aparece la misma frase en la solapa de su propio libro *Lo demás es silencio* por el llamado Lic. Efrén Figueredo (*ibid.*). De paso, Monterroso menciona a la generación de escritores mexicanos del

²²⁴ Referencia al cuento de James Thurber, “La vida privada de Walter Mitty” (1939), sobre el que Monterroso dice que es “uno de los mejores cuentos que se hayan escrito [...] una especie de *Don Quijote* en seis páginas” (*VC* 28). Walter Mitty es un marido manso y dócil, dominado por su mujer, quien sueña despierto con ser cirujano, piloto heroico y comandante naval (Thurber 1978: 69-74).

siglo XIX que se hicieron llamar “árcaes” (LE 88). Posteriormente, las casualidades de sus lecturas —aparentemente caprichosas— lo llevan hacia nuevos descubrimientos. En la correspondencia entre Nabokov (otro exiliado) y su amigo Wilson se halla de nuevo la frase cuyo origen y significado discuten. La expresión se relaciona con una frase en la “Égloga séptima” de Virgilio (“Ambo florentes aetatibus, Arcades ambo”), con una frase de Turgueniev (“Nosotros también hemos vagado en sus hermosos campos”) y con el poema de Schiller (“Auch war in Arkadien geboren”) (LE 89). Pero el desacuerdo aparece respecto a la pintura de Poussin *Les bergers d’Arcadie*. Según Wilson, “Et in Arcadia ego” es pronunciada por el hombre muerto en la tumba que llora su vida perdida. En cambio, para Nabokov el “ego” aludiría a la muerte. Monterroso confirma esta última interpretación: “es la Muerte y no ningún pastor, o árcae, la que dice: Aun en la Arcadia estoy yo” (LE 91).

A partir de esta frase enigmática Monterroso invita al lector a una odisea a través de textos y pinturas que abarcan la literatura y el arte universales desde Virgilio, pasando por Poussin, Schiller, Turgueniev, Wilson, Nabokov y los árcaes mexicanos, hasta diccionarios y los propios textos del autor. El lector lo sigue en su aventura intelectual convencido de que al final le espera una respuesta clara y “obvia”. La respuesta final efectivamente es lógica: “Es la Muerte [...] la que dice: Aun en la Arcadia estoy yo” (LE 91). Pero esta respuesta provoca aún más dudas: si la muerte también reina en el paraíso, ya ni siquiera hay paraíso. Y esta idea es aún más aterradora que la de haber perdido un paraíso que sí ha existido. Aquí es donde aparece la modernidad y el escepticismo de Monterroso: en el mundo actual han desaparecido las verdades absolutas. La vida se parece a veces al infierno, pero eso no significa que el paraíso con que soñamos sea mejor. Y es aún más evidente para el exiliado: su nuevo lugar puede ser infernal a causa de la pobreza, el hambre y la discriminación, pero en el paraíso que ha dejado, su patria, también viven la muerte, la persecución y la dictadura. Quizá sea ésta otra de las razones por la que la nostalgia por Guatemala se vuelva muy ambigua y problemática en Monterroso,

además de que la nostalgia es un sentimiento que impide vivir el presente y seguir adelante en el nuevo entorno.

5.4.2 *La melancolía*

El panorama cambia completamente cuando se aborda el tema de la melancolía. A diferencia de la nostalgia, es un concepto omnipresente en Monterroso, tanto en sus textos como en sus entrevistas. También los críticos han insistido mucho en el carácter melancólico de los textos monterrosianos, y cuando lo hacen, es casi siempre en oposición al humor.²²⁵ Sin embargo, la mayoría de los críticos ha entendido que en el fondo no se trata de una oposición, porque los dos no son incompatibles. Uno de los que mejor han sabido explicar la aparente paradoja es David Huerta, quien primero formula la pregunta muy pertinente: “¿Monterroso es un melancólico?” (Huerta en Corral 1995a: 78), y luego intenta dar una respuesta:

Las relaciones entre la melancolía y el sentido del humor son claras para mí pero también son inexplicables, lo que no significa que no las entienda [...] la melancolía nos dota de una lucidez a ratos intolerable ante la inutilidad o futilidad del mundo [...] la risa nos libera, con todo y que es una risa surgida del fondo de la tristeza o de la grisura melancólica [...] Monterroso escribe precisamente ahí, en esa zona en la que se exacerba la lucidez por medio de la melancolía (*ibid.* 79).

La paradoja se disuelve en la interpretación de varios críticos que hablan simplemente de un “humor melancólico”, y así lo vio también

²²⁵ Los que han señalado la relación entre la melancolía y el humor son, entre otros, Campos (1982: 27), Masoliver Ródenas (1984: 149 y 1999: 2), Piña Williams (1987: 57), Castañón (1995: 139-140), Huerta (en Corral 1995a: 78-79) y Sorela (en Corral 1997: 30). El propio Monterroso desplaza la problemática al relacionar la melancolía, no con el humor, sino con la ironía y la parodia (Monterroso citado en Serrano 1999: 96).

Víctor García de la Concha, presidente del jurado del Premio Príncipe de Asturias. Destacó en su discurso sobre Monterroso el “cervantino y melancólico sentido del humor” (citado en Tejeda 2000: 1). La melancolía, según Monterroso, “se parece más a un término literario. Nos gusta esta palabra porque pensamos en atardeceres y tristezas y ausencia del ser amado” (citado en Alvarado 1997: 5). En este sentido literario me interesa analizarlo. Con el concepto de nostalgia me he desplazado inevitablemente al mundo referencial de la vida de Monterroso. Con la melancolía, en cambio, me quedo más en los textos literarios.²²⁶ Desde el inicio, quiero dejar claro que me limitaré sólo a algunos aspectos de la melancolía. El tema en Monterroso es tan importante que requiere necesariamente un estudio mucho más amplio y profundo de lo que puedo hacer aquí. Además, me alejaría demasiado del tema principal sobre el espacio y la intertextualidad. Los fragmentos en los que aparece la melancolía, de manera explícita o no, son muchísimos. Intentaré analizar el tema de la melancolía en lo que tiene que ver con los tópicos del presente análisis y sólo analizaré algunos fragmentos, los más representativos para los temas ya tratados.

El origen de la palabra “melancolía” es muy distinto del origen de nostalgia, aunque también se sitúa en el campo médico. La palabra es mucho más antigua. Como bien se sabe, viene del latín, *melancholia*, y ésta del griego *melankholia*, y está compuesta de *melas*, negro, y *kholé*, bilis. El humor negro, la melancolía, es uno de los cuatro humores dentro de la antigua teoría humoral y corresponde a cierto tipo de psique, de carácter. Los otros tres son el colérico, el flemático y el sanguíneo. Como enfermedad, la melancolía era lo que hoy en día se suele llamar la depresión. Klibansky, Panofsky y Saxl, en

²²⁶ En el marco referencial señalo que la melancolía ha sido analizada por varios estudiosos, en particular Roger Bartra (1987), como un rasgo típico del mexicano. También García Canclini habla del “carácter reservado, silencioso y melancólico” del mexicano, que se opone a los argentinos “gritones” (García Canclini en Yankelevich 1998: 67). Esta triple imagen del mexicano se podría aplicar sin mayor complicación a Monterroso, no por ser “casi mexicano”, sino porque sabemos que así era su personalidad.

Saturne et la Mélancolie, aclaran que el término ha significado y significa todavía muchas cosas diferentes. No sólo puede referir a las dos interpretaciones que ya señalé, una enfermedad o un tipo de carácter, sino también a “un estado de espíritu temporal, a veces doloroso y debilitante, a veces moderadamente soñador o nostálgico, sin más” (Klibansky y.o., 1989: 29; mi traducción). Es entonces en este tercer contexto en el que la melancolía roza con la nostalgia en su sentido amplio. Roger Bartra, en *La jaula de la melancolía*, afirma que “la idea de melancolía configura uno de los ejes fundamentales de la cultura occidental, que asombrosamente cruza los milenios desde el pensamiento aristotélico e hipocrático antiguo hasta el modernismo contemporáneo” (Bartra 1987: 48). El antropólogo mexicano subraya además el “carácter extraordinario —aunque doliente— del genio melancólico que en su éxtasis es iluminado por los dioses” (*ibid.* 49). Esta relación entre el genio y la melancolía es de hecho el tema principal del *Problema XXX, I*, de Aristóteles, llamado “el documento más importante para la historia de la noción y su relación con el genio” (Klibansky y.o., 1989: 11; mi traducción). Aunque citada en casi cada estudio sobre la melancolía, retomo aquí la frase principal del *Problema*, porque es sin duda la idea que también le ha inspirado y fascinado a Monterroso: “¿Por qué todos aquellos que han alcanzado la eminencia en filosofía o poesía o las artes son claramente melancólicos, y algunos de ellos lo son tanto que son afectados por enfermedades causadas por la bilis negra?” (citado en Bartra 1987: 49). Según Bartra, el espíritu renacentista retomó esta idea y desde entonces la melancolía es un concepto fundamental en la literatura y el arte (*ibid.* 50). Es entonces cuando se realizan las dos obras clásicas sobre la melancolía: *Melancolía I*, de Alberto Durerero, de 1514, y *La anatomía de la melancolía*, de Robert Burton (1577-1640).

En cuanto a la relación entre la melancolía y el espacio, veo cuatro acercamientos posibles al tema en el marco de esta investigación sobre Monterroso. En primer lugar, tal como ya lo estudié en el capítulo sobre el espacio, pueden detectarse paralelismos entre la topografía y el estado mental, en este caso el melancólico. Esta asociación es la que

fundamenta la definición del hombre melancólico de Bridget Gellert Lyons:

The melancholy man was described as haunting dark places, as being shut up in caves and dens, and as fleeing the light of the sun. The heart that was oppressed by gross and heavy melancholy humours was imprisoned, just as the melancholic himself was. There was no clear line of distinction between fact and image, or between the state of the melancholic's mind and the landscape that he inhabited or projected (Gellert Lyons 1971: 14-15).

El melancólico se encierra y se aísla del mundo exterior creándose un espacio propio. Es como si la oscuridad de la mente, el humor negro, se reflejara en el espacio en su alrededor que también se vuelve oscuro. La melancolía del hombre se traspasa a su entorno, o al revés, la oscuridad del entorno vuelve melancólico al hombre. Hay como una especie de intercambio entre el hombre y el espacio. En Monterroso, se percibe esta confusión entre el ambiente nocturno y el hombre melancólico, por ejemplo, al final del cuento “Sinfonía concluida”, cuando el viejo organista guatemalteco regresa a su país, porque nadie en Viena quería creer que él había encontrado en Guatemala los movimientos finales de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert:

[...] 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 (OC 33).

La melancolía del viejito parece mezclarse con la melancolía de aquella noche de luna llena y del reflejo de la luz sobre el barco, en medio del océano, lugar donde termina el cuento, es decir, aquel lugar “inbetween”, entre dos mundos que no aceptan el descubrimiento fabuloso de la sinfonía concluida. Esta profunda melancolía explica probablemente la interpretación de Millington que subraya aquí “la pasividad

del enlace”, porque “el ‘status quo’ de un mundo sin la sinfonía concluida se restablece” (Millington 1994: 46).

Hay otro fragmento, que ya analicé en el capítulo sobre el espacio, pero sobre el que es necesario volver aquí, como ejemplo de este primer tipo de melancolía. Se trata de la descripción del ambiente en la cafetería del cuento “Obras completas”:

[...] y no nos detengamos, pues no viene al caso, ni siquiera a ver los rostros llenos de vida de los 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 (OC 130).

Ya señalé la contradicción en este fragmento entre el negarse explícitamente a describir ambientes (“no nos detengamos”) y al mismo tiempo estar describiendo ya lo que pasa alrededor, de una manera exagerada además. Lo interpreté como una preterición (o *paralipsis*), y al mismo tiempo como una muestra de lo problemático que es el espacio y la descripción espacial en Monterroso. Lo importante ahora es que lo que se describe es precisamente un ambiente melancólico: no sólo los empleados, sino todo el lugar se vuelve melancólico, ya que es descrito en uno de los momentos más melancólicos del día, “en las tardes, a la hora del crepúsculo”. Lo difícil, en cambio, es que la melancolía, tema sobre el que Monterroso discurre muy en serio en entrevistas y ensayos, aparece aquí en un contexto irónico. Obsérvese también el contraste entre “los rostros llenos de vida de los adolescentes” y la melancolía de “los graves empleados de banco”. Son melancólicos debido a su profesión, y llenos de esta melancolía, dialogan sobre números y mujeres.

En segundo lugar, existe la melancolía por el paraíso perdido. Es la melancolía que parece confundirse a menudo con la nostalgia, tanto en su sentido restringido como en su sentido amplio. En algunos casos incluso, en particular del exilio, hubiera sido más adecuado quizá usar el término de nostalgia, aunque también se puede considerar que la

nostalgia del exiliado se va transformando en un estado permanente de melancolía. Tununa Mercado, por ejemplo, percibe el exilio como la causa directa de su melancolía y habla de “la silenciosa melancolía que produjo el exilio y acompañó nuestros años jóvenes, los de quienes estábamos en tiempos productivos” (Mercado en Yankelevich 1998: 123). Sin embargo, podemos interpretar este tipo de melancolía desde otra perspectiva: la melancolía por el paraíso o el bien perdido es causada, en el fondo, por la metamorfosis, por el cambio. Es probablemente la melancolía de Gregorio Samsa de *La metamorfosis* de Kafka: “Al principio, pensó que su desgana [para comer] era efecto, sin duda, de la melancolía en que le sumía el estado de su habitación” (Kafka 1999: 80). Es también la melancolía a la que alude Bartra en *La jaula de la melancolía*, cuyo subtítulo es precisamente *Identidad y metamorfosis del mexicano* (Bartra 1987). Como ejemplo representativo de este tipo de melancolía, la del paraíso perdido, no hay nada más apropiado que la fábula “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 (ON 83).

Es la melancolía/nostalgia por la vida terrenal que termina, por esta vida en la que se puede apreciar a diario el cielo. La vida es el paraíso que se pierde. Ir al cielo, al gran paraíso, no es tan grave, porque “hay amigos, música, algunos libros”, pero el mero hecho de no poder ver desde allí el cielo, de no tener su pequeño paraíso, llena al hombre de melancolía.

En tercer lugar, la melancolía aparece como equivalente de la “acedia”, el pecado de la pereza (Klibansky y.o., 1989: 465). Interpreté la pereza, en el capítulo sobre Heráclito y Zenón, no como pecado, sino como vicio, y lo estudié como un concepto que refleja la inmovilidad en Monterroso. Es muy importante este tipo de melancolía, porque como ya lo analicé en detalle respecto a la pereza, surge aquí el tema

del escritor que no escribe, de la lectura que es considerada como un acto perezoso, inactivo y contemplativo. Es, contradictoriamente quizá, también este estado melancólico y perezoso el que lleva finalmente a la escritura. Así le pasa al Zorro de la fábula “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” (ON 101). Con esta fábula volvemos al tema de la melancolía que se relaciona con el genio artístico.

El cuarto tipo, el más difícil de comprobar, porque más bien lo intuyo en Monterroso, es el que llamaría la “melancolía del infinito”. No he podido encontrar mucho sobre esta relación, excepto que sería la melancolía del poeta romántico, como Baudelaire. Así lo interpreta Starobinski en su estudio sobre el poeta francés, *La mélancolie au miroir*, al comentar los versos “[...] c’étaient/ D’immenses glaces éblouies/ Par tout ce qu’elles reflétaient” (citado en Starobinski 1989: 86). También García Berrio destaca en *Las flores del mal* la idea de que el espacio infinito lleva a la melancolía: “Y lo que acaba ocupando la inmensidad de ese espacio perezoso no es, lógicamente, ningún poder activo de dominación, sino la tenue melancolía en blanda disolución mental: ‘Le secret douloureux qui me faisait languir’” (García Berrio 1989: 411). Es asimismo una de las posibles interpretaciones de la melancolía de Durero: “la figure mélancolique paraît sortir de son cadre pour aller se perdre dans un espace indélimitable” (Lambotte 1984: 16), y el espacio infinito también es sugerido por el sol misterioso con los rayos geométricos en el cuadro. Octavio Paz, en su análisis del grabado de Durero, dice que es una obra que “colinda con lo infinito” (Paz 1982: 506). Para entender esta melancolía del infinito en Monterroso tengo que referir a todo lo que escribí en el capítulo sobre el espacio, respecto a la dicotomía “brevedad e infinito”. Es la imposibilidad de poder captar el infinito, la que causa el estado de melancolía en Monterroso, y ésta a su vez le lleva a una escritura breve y fragmentaria, porque es la única respuesta posible ante la inmensidad de un espacio infinito.

Al analizar gran cantidad de fragmentos y textos de Monterroso en los que aparece la melancolía, vemos —y no tiene nada de sorprendente—

que se trata muchas veces de la melancolía en otros textos literarios comentados por Monterroso. Gracias a las lecturas de Monterroso, la melancolía se revela ante nuestros ojos como un tema recurrente en la literatura universal. Son muchos los autores en los que Monterroso percibe claramente un tono melancólico o en los que resalta la melancolía como uno de los temas principales. El autor de brevedades nos sorprende una vez más: la lista es larga.

Para la literatura hispánica es evidente la aparición de Cervantes. Monterroso llama a Cervantes un escritor melancólico (*LV* 33), y opina que “Los románticos salvaron a Cervantes del olvido cuando descubrieron que su libro es un libro triste” (*LE* 260). Por todo lo que se ha escrito ya sobre la melancolía en Cervantes,²²⁷ podemos concluir que Don Quijote se convirtió en uno de los prototipos más importantes del hombre melancólico, “la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza” (Cervantes 1998: 1119, parte II, cap. LX), y la melancolía será finalmente la causa principal de su muerte: “o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo, que así lo ordenaba, se le arraigó una calentura que le tuvo seis días en la cama” (*ibid.* 1215, parte II, cap. LXXIII).

El segundo autor que más destaca es Robert Burton. *La anatomía de la melancolía*, publicada en 1621, parece ocupar un lugar especial en la biblioteca de Monterroso, aunque no haya análisis profundos ni citas de Burton en su obra. En *Lo demás es silencio* lo incluye en la supuesta bibliografía (*LDS* 202), en “Solemnidad y excentricidad” llama a Burton simplemente, y entre muchos otros, “un excéntrico en potencia” (*MP* 120-121), y en “Dejar de escribir” dice hablar sobre el libro con un “amigo,²²⁸ escritor y periodista, como de costumbre obsesionado

²²⁷ Son muchos ya los estudios sobre el tema. Véase García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos* (1997).

²²⁸ Es muy raro que Monterroso no mencione el nombre de una persona. Podría ser su amigo José Durand, por *Ocaso de sirenas*, del que Monterroso destaca el carácter melancólico (*LE* 57), o pienso también en Roger Bartra, el gran especialista sobre el tema de la melancolía en México, aunque Monterroso no se refiere a él en otras ocasiones. Son meras hipótesis.

por el tema de la melancolía y la depresión” (LE 21). Finalmente, el libro aparece en los dos ensayos sobre Borges, por el epígrafe de “La biblioteca de Babel”, sobre el que un amigo de Monterroso pensaba que venía de un libro apócrifo (como ya lo señalé en el capítulo sobre la desubicación) (PM 110, MP 69). El epígrafe de Borges dice: “By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...”²²⁹ *The Anatomy of Melancholy*, part. 2, sect. II, mem. IV” (Borges 1989: 89). En esta segunda parte en Burton, titulada “Cure of Melancholy”, en el capítulo “Exercise rectified”, se trata, entre otras cosas, del estudio como uno de los mejores remedios para la melancolía, que Burton considera como una enfermedad. La frase completa de la que Borges extrae el epígrafe entra de lleno en el mundo monterrosiano sobre el infinito: “By this art you may contemplate the variation of the twenty-three letters, which may be so infinitely varied, that the words complicated and deduced thence will not be contained within the compass of the firmament” (Burton 2001: Pt. 2, Sec. 2, Mem. 4, p. 95). A diferencia de Burton, Monterroso no considera la melancolía como una enfermedad, sino como un concepto literario, y también como un estado de ánimo temporal. El estudio de las combinaciones infinitas de las letras, por ejemplo, es lo que también le atrae a Monterroso, pero no es precisamente para curarse de la melancolía. Sin embargo, esta diferencia no impide que la obra de Burton constituya una base fundamental para Monterroso, y es lo que también ha observado nítidamente David Huerta, quien utiliza *La anatomía de la melancolía* como “contexto” para comentar *La letra e* (Huerta en Corral 1995a: 78) y hasta sueña con “poner en escena [...] un diálogo sobre la melancolía, que [imagina] delicioso e iluminador, que desearía en límpido estilo, entre Robert Burton y Augusto Monterroso” (*ibid.* 80).

Laurence Sterne es otro de los grandes melancólicos para Monterroso. Es como si al hablar de la melancolía, Monterroso tuviera que mencionar

²²⁹ En su evolución histórica, el alfabeto latino contaba en cierto momento con 23 letras (C y K, por ejemplo, se consideraban como una letra, U y V tampoco se distinguían, etc.).

siempre a Sterne y su *Viaje sentimental*, y eso por lo menos en tres ocasiones. Aquí se revela claramente la relación entre el movimiento, el viaje y la melancolía. El lugar privilegiado que Monterroso le otorga a Sterne, respecto a la Melancolía, con mayúscula, es insuperable:

[...] nada se parecerá nunca más a ese instante del siglo XVIII inglés en que Sterne se convierte a sí mismo y por derecho propio en el representante número uno de la Melancolía, de la melancolía que, como la ironía, no puede improvisarse ni adoptarse como programa; y hoy la melancolía se desprende de las cosas y de ciertas situaciones pero no está más en las personas, entre otras razones, tal vez, por exceso de farmacias o de nombres para designarla (“Nueva York”, *LE* 115).

Hablar de la Melancolía con mayúscula es darle el estatuto de alegoría. Monterroso se refiere aquí a la transformación en el uso de las palabras. Hoy en día ya no se habla de la melancolía sino de la depresión, un término clínico que le hace pensar en farmacias. Paradójicamente, es como si Monterroso se pusiera melancólico por la desaparición de la verdadera Melancolía, tal como existía todavía en el siglo XVIII, porque hoy “nada se parece nunca más a ese instante”. Es importante la observación de Monterroso respecto a un desplazamiento de la Melancolía, que antes estaba en las personas, y ahora sólo en las cosas y las situaciones.

El cuarto autor, fundamental por ser guatemalteco, es Rafael Landívar, ya estudiado en el capítulo sobre Guatemala. La parte más melancólica de su *Rusticatio mexicana* es, según Monterroso, la “dedicatoria a la ciudad de Guatemala recientemente destruida por el terremoto de 1773” (*LV* 86). Claro que esta melancolía de Landívar por la destrucción de la ciudad, se mezcla con la nostalgia por Guatemala debido a su exilio en Italia.

Del escritor y filósofo suizo, Enrique Federico Amiel, Monterroso retoma de su *Diario íntimo* la siguiente “cita memorable”: “Estas páginas traducen muy imperfectamente mi ser y hay en mí muchas cosas que no se encuentran en ellas. ¿A qué se debe esto? Desde luego a que la tristeza coge más fácilmente la pluma que la alegría, y después a las circunstancias ambientes; cuando nada me pone a prueba, recaigo en

la melancolía” (citado en *LE* 259). Monterroso reconoce que lo negativo, lo adverso y lo triste son los componentes más importantes de la literatura (*LE* 259), lo que nos hace volver una vez más al *Problema* de Aristóteles entre el genio artístico y la melancolía.

La aparición de Flaubert se explica por Madame Bovary, “la melancólica esposa [que ve] remotas esperanzas de una aventura extraconyugal” (*LE* 134), y lo podemos relacionar de una vez con *El loro de Flaubert*, del novelista inglés Julian Barnes, “una irónica revisión, cuando no melancólica, de cuanto se ha dicho en siglo y medio de Flaubert” (*LV* 73).

Hasta aquí la imagen de algunos clásicos de la melancolía en la literatura, lo que me permite formarme una idea del impacto de estos autores en Monterroso en cuanto al sentimiento de la melancolía. Es significativo también el recorrido geográfico que se refleja en estos autores citados. Excepto Suiza, se trata de países fundamentales en el universo literario de Monterroso: España, Inglaterra, Guatemala, Francia, y Suiza.²³⁰ A este conjunto de autores tendría que añadir a Pessoa, pero respeto la distinción muy sutil, hecha por el propio Monterroso, entre la tristeza y la melancolía. Es la única vez que se niega a usar la palabra, no porque no le guste, sino porque no es exactamente la más apropiada para calificar a Pessoa:

²³⁰ Sobre la intertextualidad con los demás autores, queda mucho por investigar. Basta aquí con aclarar los títulos de los libros o los textos a los que Monterroso se refiere en la mayoría de los casos. De Darío se trata más precisamente del famoso verso “el falso azul nocturno de inquerido bohemia” (*BO* 82), del poema “Nocturno” de *Cantos de vida y esperanza* (Darío 1991: 366). El libro de Saint-Exupéry es por supuesto *El principito* (*LE* 25). Respecto a Neruda, Monterroso habla de “la melancolía de todo Neruda”, aunque en este caso comenta específicamente “El nuevo soneto a Helena” (*LYV* 118). A Cortázar no se le suele llamar melancólico y puede sorprender su nombre en este contexto, pero para Monterroso *Los aeronautas de la cosmopista*, escrito en colaboración con Carol Dunlop, es un “bello, alocado y melancólico libro” (*LE* 43). De José Durand, se trata de *Ocaso de sirenas* que Monterroso llama una “insólita obra de paciencia erudita y de persecución melancólica” (*LE* 57). Juan García Ponce finalmente es mencionado por su novela *La casa en la playa* (*PM* 100).

Pienso si negatividad es la palabra adecuada. Y lo dudo. Imagino que Pessoa la rechazaría. O no; y seguiría adelante sin importarle que yo llame de esa manera un tanto, bueno, sí, un tanto defensiva, a esa tristeza esencial que era el fundamento de su arte. Pero con toda deliberación me niego a usar la palabra melancolía, que queda muy bien en Inglaterra pero no en Lisboa, no sé por qué, quizá porque los países se han repartido ya las imágenes y la de Portugal es más bien la de la tristeza y la decadencia (“Pessoa” *LE* 203).

Es curioso que haga esta distinción sobre la base de identidades nacionales, porque bien se sabe que la melancolía es de todos los tiempos y de todos los lugares, pero el caso de Pessoa y Portugal es efectivamente diferente. Basta pensar en la palabra “saudade”, de difícil traducción en otras lenguas, ya que significa al mismo tiempo la soledad, la nostalgia y la añoranza.²³¹ Es esta distinción entre la melancolía y la tristeza la que me llevó a descartar el tema de la tristeza. El tema es muy amplio también y da para otro estudio, empezando con un análisis de la *Antología del cuento triste*, y de todo lo que Monterroso ha dicho en entrevistas sobre esta obra.

Siempre he pensado que la melancolía en Monterroso no es un estado permanente, ni un sentimiento al que se entrega completamente. Aunque la idea está muy presente en sus propios textos y en sus comentarios de otros autores, me parece que busca salidas, respuestas a su estado melancólico. Dejarse vencer por la melancolía es mortal. Don Quijote se murió vencido por la melancolía. Monterroso, en cambio, no se queda parado en la pasividad del melancólico, y a diferentes niveles va en busca de respuestas. Una salida más bien pragmática a la melancolía, y más precisamente la del paraíso perdido, es claramente su “aculturación” e integración en México. Una salida a nivel artístico es,

²³¹ Del portugués al francés se encuentra la misma dificultad en la traducción, ya que no hay una sola palabra que pueda expresar la idea: “Désir d’un bien dont on est privé; regret de l’absence, triste et doux souvenir, tendre regret” (Azevedo, *Grande Dicionário Português-Francês* 1953: 1226).

para Monterroso, la escritura, y se basa en la relación conflictiva entre la melancolía y el genio, ya revelada por Aristóteles. Ahora, queda aún una tercera salida, que se sitúa a nivel filosófico, a saber, el estoicismo. Ver en la obra de Monterroso una influencia del estoicismo, no es nada nuevo; ya lo han dicho Sheridan (1996: 6-7) y Masoliver Ródenas (1999: 1). Lo que me interesa ahora es establecer una relación entre la melancolía y el estoicismo, y más precisamente con la figura de Séneca. Si bien el melancólico y el estoico parecen compartir la misma apatía frente al mundo —la “apatheia” del estoicismo (Bartelink 1974: 120)—, hay una diferencia importante. La melancolía implica una entrega total a la tristeza y el dolor (“La melancolía es la dicha de estar triste”, dice Victor Hugo), lo que se refleja en la posición típica de la imagen tradicional de la Melancolía: la cabeza inclinada, en combinación muchas veces con otro motivo, el de la mejilla que descansa en una mano (Klibansky y.o., 1989: 450-452). En cambio, el estoico es el que acepta y soporta el dolor, intentando no sentirlo, y eso, más bien, “firme y erguido”, según la interpretación de Ganivet de la doctrina de Séneca (Ganivet 1961: 152). Si el filósofo estoico, Séneca, como ya sabemos, es un autor importante para Monterroso, ¿podría ser porque Monterroso encuentra en él respuestas o explicaciones para la melancolía? De todos modos, Séneca tiene mucho que ver con la melancolía. Los autores de *Saturne et la Mélancolie*, por ejemplo, se refieren varias veces al filósofo romano, en particular respecto a la teoría clásica de los humores y las combinaciones con el frío, el calor, lo seco y lo húmedo (Klibansky y.o., 1989: 108 y n.153, 215 n.42), y también por una frase clave de *De tranquillitate animi*, que ha sido citada innumerables veces a lo largo de la historia: “pocas veces hubo ingenio grande sin alguna mezcla de locura” (citado en Klibansky y.o., 1989: 682; mi traducción). También en *La anatomía de la melancolía* de Burton hay referencias a Séneca, como aquella cita particular “aliud agere quam nihil”, traducida por Burton como “better do to no end, than nothing” (Burton 2001: 20), que parece incluir ya una respuesta fundamental a la ociosidad perezosa del melancólico.

En entrevistas Monterroso ha referido mucho a la importancia de Séneca para su vida (Blanco 1991: 114, Serrano 2000: 94, Ruffinelli

2003: 62), y en *Literatura y vida*, habla de las *Cartas a Lucilio* como uno de los primeros “ensayos” de la literatura universal (LYV9), pero el texto donde mejor se revela la influencia de Séneca es el ensayo “Vivir en México”. Con la misma naturalidad con la que habla en aquel texto de Cardenal y de Rulfo, a quienes conocía personalmente, Monterroso se refiere a Séneca como si también fuera su amigo a quien visita regularmente: “Y entre esas voces vivo y persisto, y con una adecuada dosis diaria, bueno, tal vez sólo semanal, de Séneca, estoy contento aquí, voy y vengo, me alejo y regreso, como desde el primer día” (LV 149). La referencia al filósofo estoico es significativa, en primer lugar porque Séneca también fue desterrado, pero más que este hecho biográfico importan su filosofía y sus obras. Sus sátiras, aforismos y epigramas, de un estilo refinado, han inspirado probablemente muchos de los textos de Monterroso. El estoicismo de Séneca, que consiste en una ética práctica, resuena en la última frase del ensayo, escrita con una extraña mezcla de melancolía y resignación: “las amistades se desgastan, desaparecen o se van concentrando en unos pocos que, a su vez, empiezan a ver las cosas del mismo modo, es decir, con nostalgia, porque la vida está acabando y es mejor irse despidiendo en vida, sin decirlo, simplemente dejándose de ver, de llamar, de amar” (LV 149). Vuelve la nostalgia, no por la infancia ni por la patria abandonada ni por aquellos años fascinantes con otros escritores en México, sino por la vida, este paraíso que no parece serlo. Sin embargo, la nostalgia no implica tristeza. Tampoco hay desesperación ni rebeldía. Al contrario, la frase expresa la resignación y la aceptación de las limitaciones de la vida.

Si hay un texto de Séneca que se entrelaza sutilmente con el final de este ensayo de Monterroso, es sin duda “De la brevedad de la vida”, en el que el filósofo refuta la idea de que la vida sea breve. Dice Séneca en este texto que hasta los hombres ilustres se quejan de que la vida es breve. Según el filósofo, es una queja no justificada, porque no es que dispongamos de poco tiempo, sino que perdemos mucho. Al contrario, la vida es bastante larga para llevar a cabo sus proyectos. Concluye que la vida es hartamente suficiente para quien sabiamente la dispone (Séneca 1923: 47-48). En la obra de Monterroso se encuentran ambas perspectivas sobre el paso de la vida. Como ya lo analicé en detalle, en varios

textos se manifiesta claramente esta visión afligida del hombre, y del escritor en particular, frente al pasar del tiempo y la brevedad de la vida. En otros textos, en cambio, hay un intento de oponerse al flujo de la vida, como en “Heraclitana” (LDS 167). Si bien Monterroso y Séneca se distinguen en la forma, ambos parten de la misma preocupación: oponerse a la idea de la brevedad de la vida. Ambos pretenden poder detener el flujo del tiempo. Eduardo Torres logra bañarse dos, hasta tres veces en el río heraclitano (a condición de que el río sea lento y de que haya una buena bicicleta o un caballo). Según Séneca, uno puede tener una vida larga (a condición de saber disponer la vida sabiamente y de no perder el tiempo).

Profundicemos ahora el posible significado del estoicismo de Séneca para la melancolía monterrosiana. Según Ganivet, el estoicismo de Séneca no es “sereno y majestuoso” como el de Marco Aurelio, ni “rígido y extremado” como el de Epicteto, sino “natural y humano” (Ganivet 1961: 151). Tal vez sea este carácter humano el que lleva a Descola a concluir que Séneca:

[...] encarna también todas las contradicciones: cortesano y hombre de estudio; mundano y estoico; libre de espíritu, pero sometido al César; rico, corruptible y corrompido a menudo, avaricioso y, sin embargo, pregonando el desprecio hacia las riquezas, denunciando la corrupción y proclamando la pobreza (Descola 1968: 22-23).

Esta es también la imagen general del ser humano que Monterroso nos da en todos sus textos. Monterroso siempre nos muestra al hombre en todas sus contradicciones. Estas contradicciones señaladas por Descola corresponden en grandes líneas con la oposición entre la vida y la obra de Séneca. Cuando Monterroso habla de Séneca, se refiere claramente a su obra. En la entrevista con Ruffinelli dice: “hay filósofos que se van quedando más contigo, porque te dan más. Y Séneca me ha dado mucho, me ha dado reflexión, mucho consuelo a veces para muchas vicisitudes de la vida y, sí, es un filósofo que yo amo, y que trato siempre de estar leyendo y se vuelve infinito” (citado en Ruffinelli 2003:

62). Me parece muy importante que sea en Séneca donde encuentra un “consuelo” (alusión tal vez a sus *Consolationes*) para las “vicisitudes de la vida”, es decir, la tristeza, el dolor, y ¿por qué no?, la melancolía. El consuelo del senequismo es un primer aspecto muy importante, pero hay un segundo aspecto, que se puede deducir de la siguiente entrevista:

— ¿Dónde busca las respuestas, en la filosofía, en la poesía, en la literatura?

— Probablemente en la literatura. Pero a través de muchas búsquedas en la filosofía. Séneca, mi maestro durante años, ha llenado esa búsqueda. También busco en la poesía, en ciertos misticismos, en ciertos intentos de superación del yo, de que el yo desaparezca (citado en Blanco 1991: 114).

A primera vista, Monterroso separa aquí dos cosas: por un lado, la filosofía de Séneca, y por otro lado, la poesía y ciertos misticismos. Sin embargo, es muy probable que la idea clave que lanza en la segunda parte, la “superación del yo, de que el yo desaparezca”, se inspire también en Séneca. Es imposible no relacionar ambas partes de la respuesta. La desaparición del yo implica, entre otras cosas, que la atención se dirija hacia el otro. El estoicismo de Séneca se caracteriza precisamente por sentimientos de amor y preocupación por el prójimo (Bartelink 1974: 219) y propugna el respeto y la fraternidad. Mientras que la melancolía es considerada como una “exacerbación de la conciencia de sí mismo” (Klibansky y.o., 1989: 371; mi traducción), el estoicismo de Séneca, al contrario, es una ética que predica la preocupación por el otro. Esta revelación de la “superación del yo” puede sorprender a primera vista en un autor cuya escritura es muy autobiográfica (Glantz 1994), y más aún, al final de un estudio como éste que gira completamente alrededor del yo de un autor exiliado, que se mueve entre Guatemala y México. Sin embargo, nos topamos aquí con algo muy serio y profundo, que tiene mucho que ver con su humildad. En 2001 vuelve sobre la idea de la “disolución del yo”, partiendo esta vez de Aldous Huxley, y bromeando sobre el tema:

— Usted ha coqueteado con la fe religiosa, y ha dicho que lee y relee *La filosofía perenne* de Aldous Huxley. Algo andaba buscando ahí.

— Desde luego, sí, pero fracasé (*risas*).

— ¿Y qué andaba buscando?

— Andaba buscando la disolución del yo, como dice Huxley en ese libro. Es decir, liberarse del yo a través de filosofías orientales (citado en Warnken 2001: 5).

Es cierto que hay en Monterroso una especie de “desaparición del yo” muy pronunciada. En primer lugar, en sus discursos, con ocasión de una entrega de un premio, siempre desaparece a favor de otros. El Premio Príncipe de Asturias, por ejemplo, lo recibe en nombre de todos los escritores centroamericanos. Siempre insiste en situarse en la tradición guatemalteca y centroamericana para desaparecer así como individuo. El premio no es para él, sino para todos estos escritores (aunque esto también es ambiguo, porque se puede interpretar al revés: inscribirse en esta magnífica tradición es al mismo tiempo elevarse a sí mismo...). En segundo lugar, en entrevistas, sobre todo las de los últimos años, habla mucho de la solidaridad y de la compasión de la que no quiere que se confunda con la ternura. A Ugarte declara: “La compasión es el sentimiento más profundo ante la miseria humana. Toda la buena literatura está impregnada de compasión, de comprensión de uno hacia los demás y hacia la dicha en general” (citado en Ugarte en AA.VV. 2000: 183). En la entrevista con Posadas lo expresa aún de otra manera: “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” (citado en Posadas 1999: 2). También Bárbara Jacobs considera la comprensión y la compasión como “las características más notables de Tito” (citada en Ruffinelli 2003: 66). En tercer lugar, uno de los temas favoritos de Monterroso es la desaparición del autor por sus personajes, tal como se refleja en el título de la entrevista con Peralta: “Que el autor desaparezca” (VC 88). Lo repite en la entrevista con Bianchi Ross: “Yo lo que quisiera es desaparecer, sepultado por mis

personajes” (citado en Bianchi Ross 1988: 236). En cuarto lugar, como escritor, Monterroso siempre participa en algo más grande, cósmico casi. Su exilio, por ejemplo, no lo vive como individuo, sino como uno de muchos, y de ahí sus referencias a otros autores exiliados. De la misma manera, se considera siempre mensajero de la literatura universal. Monterroso es como aquella mosca que transmite la tradición literaria de miles de años. Sin embargo, esta gran tarea del escritor, realizada por compasión ante los otros, desgraciadamente es muy poco apreciada por el mundo, lo que le pone a Monterroso muy triste y melancólico: “Es penoso ver sufrir a alguien en el empeño de hacer algo que de no ser hecho a nadie le importaría” (VC 85). En una entrevista, hecha en 2002 por Trelles Paz, expresa el mismo dolor. Escribe Trelles Paz al final de su entrevista:

Sus dos últimas frases tienen ese aire melancólico propio del anciano venerable y, desde entonces, no se han despegado de mí: “¿Sabe qué es triste? Lo triste es ver a alguien empeñado en hacer algo que a nadie le importa. El mundo puede pasarse sin *El Quijote*, sin la *Odisea*. Al mundo le interesa una chingada”²³² (citado en Trelles Paz 2003: 4).

Vuelve la melancolía de un autor que siguió leyendo obsesivamente hasta el final de su vida a sus clásicos, y que escribió para el mundo su propio *Quijote* y su *Odisea*: una obra “gigante” de unos once libritos pequeños, de los que sólo se puede desear melancólicamente que las palabras no caigan en el vacío.

²³² No puedo dejar de subrayar aquí el mexicanismo usado por Monterroso. Sorprende un poco, porque bien se sabe que la palabra está muy cargada de múltiples connotaciones (véase Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*), pero además de su integración en México, la palabra expresa la frustración ante la supuesta inutilidad del arte y de la literatura.

CONCLUSIÓN

Ha llegado el momento de concluir y, sin embargo, tengo la impresión de que apenas estoy empezando el diálogo con Monterroso, por dos razones. En primer lugar, la obra de Monterroso es como un texto interminable, un texto sin fin, que está en constante movimiento: la lectura de sus fábulas nos lleva a sus ensayos, y éstos nos conducen hacia su autobiografía, y ésta nos obliga a retomar sus cuentos, y éstos nos mandan a sus entrevistas, etc., y así, en un movimiento que nunca termina, seguimos leyendo esta obra infinita. El mismo autor nos sugiere esta lectura eterna al final de *Movimiento perpetuo* diciendo que el lector puede “comenzar de nuevo en ella [la última página], en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí” (MP 167). Así como la obra de Monterroso es interminable, también lo son los estudios críticos sobre ella, porque nunca logramos captarla completamente, lo que al mismo tiempo contribuye a la atracción y la fascinación por una obra que sorprende en cada nueva lectura. El autor siempre se nos escapa, y en términos de Corral, citado anteriormente en el capítulo sobre la mosca, Monterroso “se convierte en una de sus moscas que como él se nos van de las manos” (Corral 1995a: 13). Cada relectura nos da una visión nueva o ampliada. Leonardo Padura describe bien esta sensación de estar cada vez frente a un nuevo escritor:

Con esa multitud de variaciones Monterroso llega a provocar la inaudita sensación de que cada vez leemos un nuevo escritor, ajeno al del cuento pasado, enemigo del de la viñeta siguiente, capaz, como los buenos boxeadores, de pelear con las dos manos, en cualquier distancia, sin perder movilidad ni fuerza en la pegada (Padura 1983: 165).

No hay un solo Monterroso, sino varios. Hay una evolución en el autor a través del tiempo, pero Monterroso también se había planteado explícitamente el objetivo de no repetirse nunca (VC 27). En cada libro quería hacer algo diferente, explorar otro género, y efectivamente, son muchos los géneros que practicó: la fábula, el cuento, el ensayo, la autobiografía, el diario, la novela... Incluso, mezclaba géneros, en particular el cuento con el ensayo, de modo que hay textos difíciles de clasificar. Además de esta diversidad de géneros, observamos también que sobre un mismo tema puede haber varios enfoques a través de su obra. De ahí que sea difícil caracterizar al autor, es decir, aplicarle características bien definidas, porque fácilmente terminaría generalizando. Llámelo ambigüedad, llámelo perfecto equilibrio, el hecho es que en Monterroso coexisten simultáneamente varias perspectivas, a veces contradictorias. Lo constaté en un artículo sobre el dinero: la pobreza de Cervantes y la prosperidad de Shakespeare le crean muchos conflictos a Monterroso, quien termina identificándose con ambos (Van Hecke 2000b). También en esta investigación descubrí, por ejemplo, la ambigüedad respecto al tema del exilio: Monterroso es al mismo tiempo el Ovidio que llora, y el Séneca que contempla el sol. Parecen contradicciones, pero reflejan cada vez la magnífica hazaña del artista que se balancea hábilmente en la cuerda frágil de la vida. El autor opta explícitamente por la inseguridad ante las contradicciones, tal como lo admite en *Viaje al centro de la fábula*: “yo me aferro a la inseguridad” (VC 27), y “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” (VC 89). También Ortiz González alude a la coexistencia de géneros, estilos y enfoques opuestos: “Su obra es un producto misceláneo, es humor y sátira, es dolor, es pasado, es diálogo, fábula y anécdota, es cuento y microhistoria, es universal y regional” (Ortiz

González 1993: 62). Se podría concluir que la obra de Monterroso es siempre todo a la vez, y se podrían añadir muchos aspectos más, en particular, uno fundamental de este estudio: la paradoja entre movimiento e inmovilidad. En fin, este constante desplazamiento, en todos los niveles, dificulta la formulación de una conclusión terminante o rotunda, y en este sentido esta conclusión precisamente puede abrir nuevas perspectivas.

En segundo lugar, si mi diálogo con Monterroso se encuentra todavía en una fase inicial, es porque, desde su obra, se teje una red interminable con innumerables autores de la literatura universal. Dialogar con Monterroso es dialogar al mismo tiempo con muchos autores más, algo imposible en el marco de una sola investigación como ésta. No hay ni un texto, ni una idea, ni una frase casi, sin que haya alguna cita, alusión o comentario sobre otro autor. Monterroso siempre decía que era más lector que autor, y esto se nota constantemente en todo lo que escribe. El estudio sobre autores guatemaltecos, mexicanos y unos cuantos más como Heráclito, Zenón, Dante o Séneca, es apenas una porción mínima del inmenso universo monterrosiano. Estas dos razones que explican la sensación de un diálogo no terminado con un autor que nunca logro captar a fondo, aluden de hecho a las dos bases de reflexión que establecí al inicio: por un lado, el movimiento perpetuo de una obra aparentemente infinita, que a su vez evoca espacios finitos e infinitos en constante movimiento; por otro, la intertextualidad con numerosos autores del mundo occidental. Consciente de que se trata entonces de un estudio parcial de sólo algunos conceptos en Monterroso, recorro brevemente, y paso por paso, el camino emprendido hasta aquí, para ver adónde llegué y destacar las ideas claves y los hilos conductores que conectan los diferentes capítulos.

Partí de una pregunta clara. Monterroso se refirió en algunas ocasiones a la ausencia de descripciones espaciales en su obra: “no describo exteriores” (citado en Vidargas 1997a: 3), y varios críticos también han observado que en Monterroso no hay descripciones de los espacios exteriores. Sin embargo, como todo ocurre en algún espacio y nada ocurre en el vacío, me pregunté de qué manera está presente el espacio en Monterroso. La pregunta me pareció bastante importante

porque, al lado de otros temas ya muy estudiados en Monterroso —el humor, la ironía, el género, el animal, etc.—, el espacio en su obra no había llamado la atención de la crítica, precisamente porque no tendría importancia o estaría ausente. En contra de estas tendencias, decidí abrir este campo de investigación sobre el espacio, que me llevó a otros campos fascinantes, los del movimiento, del desplazamiento, del exilio... A fin de poder saber cómo Monterroso representa los espacios, estudié dos espacios concretos y limitados a dos países, Guatemala, el país de origen, y México, el país de residencia. Antes de pasar a estos análisis particulares, formulé primero la pregunta en general: ¿cómo se representa el espacio en la obra de Monterroso?

Efectivamente, en muchos textos de Monterroso, el espacio no es tan significativo, sobre todo por la ausencia de descripciones al estilo tradicional, y esto se comprobó particularmente en el análisis de algunos cuentos, tanto en el capítulo sobre Guatemala como en el capítulo sobre México. Poco material, poca información sobre el espacio, y si la hay se trata de una visión restringida y fragmentaria, pero todo esto no significa que el espacio no le importe al autor. Al contrario, se confirma ahora la hipótesis de que el espacio en Monterroso es fundamental, ya que descubrí que el propio autor incluso cuestiona el concepto, y lo comprobé en la fábula de “El paraíso imperfecto” y en el “Índice geográfico” de *La Oveja negra y demás fábulas*. Este cuestionamiento del concepto explica a su vez la reticencia a describir el espacio de manera tradicional. En el momento de representar el espacio, surge a menudo algún conflicto en el autor, como en el cuento “Obras completas”, analizado en el capítulo sobre México. Ahí el narrador dice que no vale la pena detenerse en la descripción del café Daysie’s y propone entonces saltar la “ingrata descripción de ese ambiente banal”. Contradictoriamente, nos da al mismo tiempo una larga descripción del lugar, que parece más bien una parodia de descripción (OC 129-130). Es decir que, a un nivel más abstracto, el autor juega con el concepto del espacio, precisamente porque lo percibe como problemático. Sus juegos con el Aleph de Eccilla y de Borges, con la selva de Dante, con la mosca... reflejan tantas maneras diferentes de situarse en o enfrentarse al espacio. Es cierto que su visión del espacio es breve,

restringida y fragmentaria, pero, paradójicamente, nos da una sensación del infinito, al igual que el Aleph de Borges, tal como me lo explicó Villoro en su entrevista de 2002.

Cabe retomar aquí tres ideas filosóficas que formulé en el capítulo sobre el espacio. En primer lugar, me refiero a la idea del espacialismo, es decir, la preocupación por el espacio, que Aínsa define como “una nueva ‘actitud’ que refleja la preocupación del ‘estar ahí’ existencial” (Aínsa en Covo 1997: 36). Viendo ahora la investigación en su conjunto, no dudo en aplicar el concepto de espacialismo a la obra de Monterroso, porque la imposibilidad de describir el espacio exterior, la negación, la burla o la parodia de lo espacial... son precisamente reflejos, aunque a la inversa, de una profunda preocupación por el tema. Este espacialismo está ligado a otra idea que propuse al inicio, a saber, la desantropocentrización, que según Ferrater Mora, consiste en que “los seres humanos se han visto crecientemente desplazados de su posición central en el universo” (Ferrater Mora 1994: 239). Podemos concluir que la obra de Monterroso participa en esta tendencia de desantropocentrización, ya que el desplazamiento del ser humano, no sólo de un centro hacia un margen, sino en todas las direcciones, es una de las bases temáticas de Monterroso, que precisamente desarrollé en el quinto capítulo. En tercer lugar, puedo confirmar ahora que las principales características de la teoría del caos también corresponden con mi interpretación de la obra de Monterroso: interconexión y orden entre fenómenos aleatorios, simultaneidad de cambio y estabilidad, pérdida de control por la impredecibilidad, creatividad y ambigüedad. Basta con referirse a un tema clave del análisis para ilustrar estas ideas de la teoría del caos: sus lecturas de los autores, que Monterroso suele presentarnos como aleatorias, desordenadas, impredecibles —como el vuelo de una mosca—, esconden un orden profundo —el mismo que se observa en el palindroma—. Es el “jardín razonado” del que nos habla Villoro. Orden y caos siempre van de la mano, como también son simultáneos el cambio y la estabilidad.

Resulta que son sus reflexiones abstractas sobre el espacio las que nos ayudan a entender la manera particular de Monterroso de experimentar su exilio. En primer lugar, su escepticismo y su relativización

del espacio explican que encontremos la misma actitud escéptica y hasta burlas sobre conceptos como la identidad nacional, la nostalgia, las fronteras o los pasaportes. En segundo lugar, el sentimiento de desorientación, propio de cada exiliado y muy presente en Monterroso, remonta a una imposibilidad existencial, y mucho más profunda, de orientarse en el espacio. Es una desorientación que se refleja a todos los niveles, en particular en el nivel narrativo, donde hay una gran cantidad de personajes que se pierden literalmente, tal como lo analicé en el capítulo cinco. En tercer lugar, vimos que el concepto de exilio a menudo le causaba conflictos a Monterroso, y que muchas veces no le gustaba hablar sobre su propio exilio, ya que, según él, “se abusa” a veces del tema, así que mi propuesta consistió en ver a Monterroso más bien como peregrino, es decir, un personaje en constante movimiento, siempre de viaje, que deambula por espacios desconocidos. Además, las connotaciones de la palabra “peregrino” como adjetivo, “extraño, raro” por un lado, y “adornado de singular hermosura, perfección o excelencia” por otro, me vienen de maravillas para calificar al autor. También se entiende ahora por qué su manera de experimentar el exilio es tan diferente de la de otros exiliados. En particular, por la comparación con los testimonios recogidos por Yankelevich (1998) de exiliados sudamericanos en México, descubrí, no sin asombro, que el exilio de Monterroso era algo bastante *sui generis*. Así por ejemplo, el doble sentimiento de rechazo y atracción hacia México, presente en muchos exiliados sudamericanos, era totalmente inexistente en Monterroso. Nunca leemos ni una crítica hacia su país de acogida, y sabemos que era muy cuidadoso en no opinar sobre la política mexicana, o sobre los mexicanos en general. Para Monterroso, México era indudable y claramente el sitio que consideró como “el mejor para vivir, trabajar y soñar” (LV148).

La descripción del espacio en Monterroso, tal como lo comprobé en el primer capítulo, es problemática también porque el autor siempre ve el espacio a través de un filtro literario, intertextual. Esto puede explicar la ausencia de descripciones espaciales en el sentido tradicional. Tanto a nivel general como en los casos de Guatemala y de México, Monterroso ve el espacio a través de una lente literaria.

No puede hablar de Guatemala y de México sin referirse enseguida a sus autores. Son ellos los que determinan en gran medida su visión del espacio. Es más, la literatura es simplemente otro “espacio”, que existe al lado del espacio real, o que lo suplanta. Resulta que es revelador hablar de la obra de Monterroso en términos espaciales, y así retomé algunas imágenes sugestivas propuestas por otros críticos: podemos ver la obra de Monterroso como un laberinto, una selva, un jardín, o un río... Para este estudio, me interesa particularmente la metáfora del viaje, no sólo porque se refiere al viaje del exiliado de Guatemala a México, sino porque contiene la idea del movimiento en general, de los viajes de la mosca, y de los viajes por la literatura. Si, por un lado, la imagen del viaje se adecúa bien al conjunto del libro, que consiste en un recorrido por los dos países y sus literaturas, por otro lado, quiero averiguar la validez de otras dos imágenes que propuse en el capítulo sobre el espacio, respecto a toda la obra de Monterroso: ¿percibo su obra como un Aleph o más bien como un rizoma? El Aleph es un concepto frecuente en los estudios literarios, sobre todo por “El Aleph” de Borges. El rizoma, en cambio, proviene del campo biológico y ha conocido varias aplicaciones en los estudios literarios o culturales. En el capítulo sobre el espacio elaboré algunos argumentos para las dos imágenes: ambas tienen su validez, según la perspectiva desde la cual se mira. Sin embargo, al formular las hipótesis sobre cada imagen, avancé la del rizoma como algo más apropiada, por referirse a líneas sin centro ni dirección única, que se mueven de una manera algo caótica. Sigue siendo válida esta imagen, pero al mismo tiempo, hay muchos argumentos para ver la obra de Monterroso como un Aleph, diminuta como el Aleph de Borges, siendo un centro en el que se funden las obras de la literatura universal. Me parece legítimo ver la obra de Monterroso como una bola mágica en la que puedan contemplarse simultáneamente los textos del universo literario infinito. Esta intertextualidad concede, tal vez ilusoriamente, a la obra de Monterroso una estructura sólida y estable. Mi preferencia por el Aleph se explica también por el hecho de que esta imagen se aplica al mismo tiempo a la visión del espacio que el propio autor nos proporciona. Monterroso nos da la impresión de que en sus textos breves estamos viendo el

Aleph, tal como nos lo explica Villoro en su entrevista. Al igual que Borges en su *Aleph*, Monterroso hace en sus textos “una descripción totalmente arbitraria de cosas finitas, seleccionadas, que al mismo tiempo dan una sensación del infinito” (Villoro citado en Van Hecke 2003b: 5). El espacio en la literatura y la literatura como un espacio: son dos cosas distintas, pero terminan confundándose. El *Aleph* es una imagen fabulosa porque entra al mismo tiempo en ambas perspectivas.

La intertextualidad ha sido pues el método principal, método que incide en la poética monterrosiana. Ha sido el eje central alrededor del cual construí las diferentes fases de la investigación. Aunque ordené sistemáticamente las 2652 referencias (que de hecho corresponden a 1167 personas), éstas forman un “ovillo” inextricable, una red de autores y textos, de líneas que se cruzan y se entretajan. El concepto de “intertextualidad rizomática” (A. de Toro 1997: 22) resulta aquí apropiado. En el caso de Monterroso no hay duda: la literatura se hace con la literatura. La literatura se revela como un espacio paralelo al espacio real, que comparte las mismas características: ambos son espacios en movimiento. El paralelismo entre el espacio real y el espacio literario se confirma cuando el propio autor contrapone ambos y siempre termina dando prioridad al mundo literario, de libros y autores. Dentro del estudio de la intertextualidad, dediqué un capítulo al epígrafe. El análisis detallado de cada uno de los once epígrafes de nueve libros, fue muy revelador porque fue una buena ilustración de la manera en que Monterroso juega con las citas en general. Este estudio me ayudó para el análisis de todas las citas que aparecieron posteriormente en la investigación. En cuanto al contenido, estos epígrafes son significativos, porque aluden a las características básicas de toda su poética, como el juego entre la verdad y la mentira, la no-repetición, o la creación literaria. Monterroso manifiesta en el epígrafe su visión sobre la literatura, se trata siempre de una reflexión metaliteraria. En los epígrafes se encuentra, de manera condensada, la poética de Monterroso.

Para el capítulo sobre Guatemala, partí de algunas expresiones que me parecieron bastante problemáticas. Así, por ejemplo, el autor dijo en una entrevista: “En mi literatura no se refleja mi nacionalidad para

nada” (citado en Fernández 1997: 2) y también Saladrigas opinó que “hoy por hoy ya no se sabe qué queda en él de su nativa Guatemala” (Saladrigas en Corral 1995a: 74). Ambas expresiones confirman la idea general de la ausencia de descripciones espaciales en su obra. Cuestioné estas declaraciones y llegué a la conclusión de que la nacionalidad guatemalteca, si no en todos sus textos, sí se refleja en varios de ellos. A diferencia de lo que pretende Saladrigas, he podido demostrar que en Monterroso queda mucho de su nativa Guatemala. Lo que pasa es que, debido a un exilio de más de cincuenta años en México, Guatemala se convirtió, para Monterroso, de un lugar geográfico en un espacio imaginario. El análisis de la autobiografía *Los buscadores de oro* (1993) y de otros textos, reveló que no se había olvidado en absoluto de su país y que quería recrearlo a través de la memoria. Monterroso nos ofrece en sus textos varias ideas originales sobre su país de origen, en particular sobre la identidad nacional. Éste es un concepto que unas veces toma en serio, pero que, por lo general, relativiza y del que incluso suele burlarse. Presenta una imagen de Guatemala bastante compleja, que oscila entre el recuerdo doloroso de los regímenes dictatoriales, apoyados por Estados Unidos, y la evocación idílica de la infancia. La Guatemala de la infancia es indudablemente un *locus amoenus*, contemplado en *Los buscadores de oro* a un nivel intertextual: el autor ve su infancia a través de múltiples autores, cuya lectura es posterior a su infancia. Del análisis de las descripciones espaciales de Guatemala, destaco aún otra idea clave. En la descripción de los lugares, sea una casa, una escuela, un billar o una biblioteca, se distingue claramente la división entre “espace-chose” y “espace-idée”, establecida por Weisgerber (1978). Monterroso no describe físicamente los lugares, en cambio, los describe por lo que tienen que ver con la literatura, y los relaciona siempre con la lectura de un autor específico. Estos lugares siempre se convierten en “espacios literarios”. Entre espacio e intertextualidad se observa un doble movimiento: por un lado, el espacio se vuelve literario, por otro lado, la literatura necesita un espacio para concretizarse, para existir. Sin embargo, Guatemala es también el país de las dictaduras y he podido reconstruir la imagen de los dos dictadores más frecuentes en la obra de Monterroso: Estrada Cabrera, siniestro y extravagante,

y Ubico, caracterizado por su “despotismo no ilustrado”. La caída de este último, en la Revolución de octubre, en 1944, siempre se asocia a la Generación del 40, de la que Monterroso formaba parte. La década de los gobiernos democráticos de Arévalo y Arbenz, fue fundamental entonces para Monterroso, quien trabajó como diplomático para el segundo. El golpe de estado de 1954 es para Monterroso traumático, y desde entonces se observan muchas rupturas en su comunicación con Guatemala. Sobre todo en los años setenta y ochenta, parece haberse alejado mucho de su país. Sin embargo, su compromiso político en su obra es siempre una constante. Investigué finalmente el impacto de los regresos ocasionales a Guatemala a partir de 1996. El retorno era para Monterroso un choque duro e intenso, y hasta la propia tierra tembló durante su discurso en 1997, con motivo del Premio Nacional de Literatura. Es sólo en aquel momento cuando se reveló que Guatemala es para Monterroso el país de las emociones, el país que recuerda por las percepciones sensoriales, los olores y los sabores. Este enfoque emocional es una de las grandes diferencias con la visión que nos da de México, que es mucho más racional.

Lo mismo se observa en su lectura de los autores guatemaltecos, que tocan una fibra sensible: Monterroso siempre se deja impresionar por la musicalidad y el ritmo de la literatura guatemalteca. No sólo la memoria lo lleva a recrear Guatemala, sino también la lectura de autores guatemaltecos desde el *Popol Vuh*, pasando por Rafael Landívar, José Batres Montúfar y Enrique Gómez Carrillo, hasta los contemporáneos como Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón. Estas lecturas refuerzan el carácter imaginario de Guatemala en la obra de Monterroso, más aún porque la mayoría de los autores guatemaltecos escribieron sus obras en el exilio. Parece que Monterroso busca en sus obras respuestas a su propio desarraigo como exiliado, por lo que se observa entonces cierta identificación con estos autores. Esta identificación es mucho más evidente en el caso de los autores del pasado, con quienes Monterroso comparte estilos o temas, mientras que respecto a sus contemporáneos Asturias y Cardoza y Aragón hay más distancia, aunque los admira igualmente. Monterroso siempre expresa un gran respeto por los autores guatemaltecos, a quienes suele mencionar bajo

alguna forma de homenaje. En un país como Guatemala, el peso de las sombras literarias nacionales es enorme, pero a menudo Monterroso lamenta que su literatura no sea conocida a nivel mundial, y se siente entonces responsable de difundir esta magnífica herencia cultural. La influencia nefasta de las sucesivas dictaduras se observa sobre todo en los años setenta y ochenta, periodo en el que, según Monterroso, hay un “gran silencio literario”, una constatación que da mucha tristeza por tratarse de un país de una larga tradición literaria de alto nivel, un Premio Nobel incluido. Si en el capítulo sobre la identidad nacional vimos que Monterroso llega hasta negar el origen, en sus lecturas de autores guatemaltecos, paradójicamente, se trata de una búsqueda del origen, y particularmente de la primera palabra, como en el *Popol Vuh*.

Varios críticos consideran a Monterroso como autor mexicano, lo que se explica no sólo por su larga residencia en el país, sino sobre todo por su integración fenomenal a la vida cultural y literaria de México. Estudié primero su visión de México en los textos que considero como no ficcionales (ensayos, diario, autobiografía, entrevistas...). La Facultad de Filosofía y Letras funciona en éstos como un lugar clave, no sólo para Monterroso, sino para muchos intelectuales latinoamericanos exiliados. Es ahí también donde Monterroso conoció a escritores como Rulfo y Arreola. Monterroso nos da por lo general una visión positiva de México. El ensayo “Vivir en México” (LV 147-149) constituye un punto culminante, por ser un elogio magnífico de su país de residencia, y se entiende bien por qué su exilio involuntario se convirtió en un exilio voluntario. Desde sus primeras imágenes, antes de llegar a México en 1944, cuando pensaba en la ciudad de México como la Ciudad de los Palacios, de mármol y de oro, hasta sus observaciones sobre el carácter mágico de México, Monterroso siempre expresa su admiración y su asombro. Es sobre todo el México de los años cuarenta, este México “hoy casi de leyenda”, el que le pone sentimental y nostálgico, pero toda su vida Monterroso se muestra muy agradecido por todo lo que le dio México: una formación, publicaciones y amistades. Los mexicanos a su vez reconocen que Monterroso también le dio mucho a México. Así que podemos concluir que hubo entre ambos un intercambio único de “dar y recibir”.

México constituye también el marco espacial de varios de sus textos de ficción (fábulas, cuentos, y la novela *Lo demás es silencio*). La información sobre el espacio es siempre limitada, y a menudo problemática. A pesar de esto, el análisis aportó mucho más de lo esperado. El México de las fábulas, además de ser un espacio de *nonsense*, y de romper la ilusión de la realidad, se reveló como posible lugar de refugio, como un verdadero lugar “fabuloso”, “de fábula”, es decir, extraordinario. En los cuentos asombró sobre todo la perspectiva de un México festivo, en contraste con el contenido triste de lo narrado. Finalmente, la ciudad de San Blas, un México de ficción, se manifestó como una ciudad fantástica e ideal, un espacio imaginario donde el autor puede desarrollar sus ideas más absurdas. Además, interpreté San Blas como un lugar imaginario de descanso, que lleva en sí la ilusión de la inmovilidad y del silencio, para un autor siempre inquieto y desubicado como Monterroso.

Si a partir de los pocos fragmentos en los textos ficticios era difícil formarse una idea completa de la visión de México en Monterroso, pensaba que el estudio de la literatura mexicana me iba a dar una salida y que así iba a poder conocer su visión de México. Tampoco esta hipótesis pudo confirmarse, porque los diez retratos de autores mexicanos enseñaron que Monterroso se dedica relativamente poco a sus obras, por lo que era imposible recrear una visión de México desde la ficción. No obstante, este capítulo abrió pistas completamente diferentes. Cada uno de estos diez retratos tiene alguna curiosidad, aunque destaca el de Juan Rulfo, porque Monterroso nos da una imagen muy humana de su amigo Rulfo, y al mismo tiempo expresa su gran admiración por su obra, de la que nos da su interpretación personal. En su totalidad, descubrí que los autores mexicanos tienen para Monterroso una función peculiar: la de intermediario o de compañero de lectura. Los llamé mensajeros, *Hermes*, porque intermedian entre Monterroso y otros autores, en particular los clásicos. Estos intermediarios le permiten a Monterroso ampliar su universo literario. Otro aspecto renovador tiene que ver con el concepto de “generación literaria”. Monterroso siempre era muy claro en este asunto, y con razón: respecto a sus compañeros mexicanos, decía que no formaban una generación, en cambio, siempre

se situaba explícitamente en la Generación del 40 de Guatemala. Sin embargo, al leer estos diez retratos literarios, no podemos evitar la impresión general de estar viendo una generación literaria. Estamos frente a un autor que, si bien no quiere situarse en esta tradición mexicana, entra en constante diálogo con un grupo de autores mexicanos, no sólo estos diez que analicé, sino varios más. Lo interpreté como una necesidad de ubicación en un autor desarraigado, cuyos contactos con los compañeros de la Generación del 40 quedaron truncados. La intensidad con la que Monterroso presenta sus múltiples contactos con escritores mexicanos, es asombrosa. En estas amistades no sólo se trata del simple contacto amistoso, sino que se trata de repercusiones serias en la literatura. Además, en términos de Bourdieu, Monterroso esboza una imagen de un “campo de producción restringida”, que consiste en un público de productores, entre quienes puede haber mucha rivalidad. Monterroso habla siempre de sus “amigos”, pero los ve al mismo tiempo como autoridades carismáticas de quienes espera cierto reconocimiento de su propia obra. Para los estudios críticos de la literatura mexicana, puede ser importante tomar en cuenta los retratos literarios hechos por Monterroso, porque dan una visión original de estos diez autores.

Otra razón por la que la representación del espacio en Monterroso suele ser problemática, es que se trata casi siempre de un espacio en movimiento, tema principal del capítulo cinco. Heráclito ya lo dijo hace más de dos mil años: “Todo fluye”, y no hay duda de que esta filosofía del movimiento ha penetrado toda la obra de Monterroso. Su “horror a la estabilidad” se refleja en el desplazamiento de géneros que nunca se repiten, en su relativismo, en sus recorridos por la literatura universal, en la fascinación por los palindromas (“viajes de ida y vuelta de las palabras”), y por supuesto, en la mosca omnipresente y huidiza, que arrastra al lector en un inquietante movimiento perpetuo. Sin embargo, pienso que todos estos movimientos no son más que una ilusión. En muchos textos parece que hay un intento de salir del movimiento para llegar a la esencia, al ser, apoyándose en las tesis de la inmovilidad de Parménides y Zenón. Hasta en la pereza vimos una manifestación monterrosiana, aunque evidente, de la inmovilidad. No

hay duda de que el verdadero arte de Monterroso consiste en poder captar la esencia en el movimiento, como en la cita de “Lo fugitivo permanece y dura”, y no hay mejor muestra de la fe en la eternidad del ser, que el dinosaurio, que siempre sigue allí. Monterroso se balancea siempre peligrosamente entre las paradojas y su obra se caracteriza por un constante juego entre movimiento e inmovilidad. El resultado de estas visiones contradictorias es un profundo escepticismo en un autor que lo cuestiona todo.

Símbolo del mal, pero sobre todo símbolo del movimiento, y hasta del movimiento intertextual, la mosca ha sido sin duda uno de los temas más fascinantes de la investigación, porque con ella volé por mundos fantásticos totalmente desconocidos. Es impresionante cómo este pequeño insecto en Monterroso me llevó de una cita a otra, por lo que tengo ahora la sensación de haber recorrido con ella todo un itinerario a través de la literatura universal. Contradictoriamente, encontré hasta moscas inmóviles, lo que refuerza aún más la idea de que en Monterroso las paradojas siguen en pie, pero, en primer lugar, la mosca sigue siendo el símbolo del movimiento perpetuo, del movimiento browniano, para el que me inspiré en Cortázar. Basándome en la teoría del caos es probable que los movimientos brownianos o caóticos, de la mosca o de los personajes literarios que dibujan “figuras sin sentido”, correspondan en el fondo a figuras lógicas que se repiten en un cierto orden y en una cierta trayectoria que sí tiene sentido.

Para el capítulo sobre las desubicaciones, partí de la frase legendaria, “No me ubico”, que se ha interpretado como un reflejo de las características principales de la obra de Monterroso, por la brevedad, el sarcasmo y la imposibilidad de situarse en un solo género. Me centré en el primer significado, el literal: Monterroso es un escritor que no puede ubicarse, que no es “de aquí ni de allá”, que está en “movimiento perpetuo”. En el mundo fantástico de Monterroso asombra la cantidad de animales y hombres que se pierden literalmente en selvas y ciudades, pero igualmente alucinantes son las desorientaciones de los escritores: Kafka en París y el mismo Monterroso en La Habana. Además de las desubicaciones geográficas, que pueden acarrear la locura e incluso la muerte, Monterroso nos lleva por múltiples desorientaciones literarias

en las que no pueden faltar los textos laberínticos de Borges. La desorientación y el desarraigo de Monterroso se explican en primer lugar por su situación de exiliado, pero la razón profunda se sitúa en el desamparo y el abandono del hombre contemporáneo, cuya búsqueda de identidad fracasa debido a la relativización del concepto de origen. Sin embargo, la obra de Monterroso es al mismo tiempo una constante búsqueda de este origen y más precisamente de la primera palabra. Parece que la única reubicación posible se encuentra en el mundo de la fantasía y de la magia.

Finalmente me detuve en los conceptos de nostalgia y melancolía. El concepto de nostalgia es ambiguo: algunas veces Monterroso lo acepta, pero por lo general lo rechaza y se niega a ser nostálgico. También entre los críticos hay mucha confusión: algunos detectan mucha nostalgia en él, otros, como Villoro, dicen que nunca escribió desde la nostalgia. Hay nostalgia por Guatemala y por los compañeros de la Generación del 40, pero también es normal que el autor no pueda dejarse llevar por sentimientos nostálgicos. De todos modos, la palabra casi no aparece en su obra. En cambio, la melancolía es un concepto maravilloso y profundo que se podría analizar aún mucho más en la obra de Monterroso. Sólo me dediqué al concepto por lo que tenía que ver con la visión del espacio. Puede existir un fuerte paralelismo entre el ambiente y el estado mental de personajes literarios, que se vuelven melancólicos de una manera recíproca. También existe la melancolía por el paraíso perdido, por la vida que termina. Me detuve también en la melancolía que se asocia a la pereza, concepto que surgió en el marco del estudio sobre la inmovilidad. Finalmente descubrí un tipo de melancolía que llamé la “melancolía del infinito”. Al igual que la mosca, la melancolía me permitió hacer un recorrido intertextual por varios autores, entre los que se destacaron Cervantes, Burton, Sterne y Landívar. Finalmente, queda claro que Monterroso tampoco se entrega completamente a la melancolía, y estoy bastante convencida de que se dirige a Séneca y su estoicismo para encontrar respuestas, no sólo a la melancolía, sino a otros sentimientos conflictivos como la desorientación o la inquietud causada por el movimiento perpetuo. El breve estudio de Séneca reveló además otras semejanzas entre ambos

autores, en particular la idea de la superación o la desaparición del yo, a favor del otro.

Para futuras investigaciones sobre la obra de Monterroso formulo aquí cinco sugerencias. En primer lugar, en el campo de la intertextualidad queda aún mucho por investigar. A partir de las listas onomásticas²³³ se puede hacer una selección de los autores más frecuentes, o de los autores que aparecieron a lo largo de la investigación, pero que no pude estudiar en detalle. Pienso sobre todo en Joyce, Borges, Shakespeare, Darío, Kafka, Dante, y Montaigne. Existe también una intertextualidad específica con la literatura española que puede ser estudiada en su totalidad —Cervantes, Góngora, Quevedo y Gracián—, tal como lo hice con los autores guatemaltecos y mexicanos. Un campo intertextual especial es sin duda el de la literatura clásica, de autores griegos y latinos. Lo he podido comprobar gracias al estudio de Heráclito y Zenón, pero los diálogos que Monterroso mantiene con muchos otros es un terreno poco explorado. Al lado de las referencias a autores, es importante tomar en cuenta el papel del latín en la obra de Monterroso. La traducción al latín de su libro de fábulas fue un momento importante para Monterroso: *Ovis nigra atque caeterae fabulae* fue publicado en 1988 por la UNAM en México. También señalo el empleo de títulos en latín de algunos de sus textos y la admiración que Monterroso tenía por la obra Rafael Landívar, *Rusticatio Mexicana*, del siglo XVIII, escrita en hexámetros latinos. También hay que referir a la amistad entre Monterroso y el poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño, uno de los especialistas más grandes en griego y latín, con quien Monterroso compartía la pasión por los clásicos. Toda esta información relacionada con el griego y el latín tiene que ser estudiada en su conjunto, e integrada en un estudio general de la intertextualidad con los antiguos.

Una segunda sugerencia para futuras investigaciones, relacionada con la anterior, podría titularse “Monterroso y la traducción”. El propio

²³³ Para las listas onomásticas véase la tesis doctoral que sirvió de base para este libro (Van Hecke 2005b).

autor fue traductor de algunas obras, de Cohen y de Swift, por ejemplo, pero también hacía traducciones de pequeños fragmentos que después incluía dentro de su propia obra. Eso es curioso, porque a pesar de que menciona claramente al autor del texto original, da la impresión de que el texto recibe un nuevo estatuto, y que tiene la misma originalidad que la de sus propios ensayos, entre los que se inserta la traducción. El tema de la traducción es algo que le interesa sobremanera, ya que dedica varios ensayos y fragmentos a la cuestión.

Un tercer campo de posible investigación es la retórica en Monterroso. Así por ejemplo, en muchas fábulas se percibe un razonamiento retórico, que merece un estudio por separado y en detalle. Durán ya observó esta “silogística muy personal” de Monterroso en sus fábulas: “Esta forma de razonar silogísticamente es el punto clave del discurso crítico del narrador guatemalteco. Opera con cuatro premisas que alternadamente afirman y niegan” (Durán 1999: 27-28). La crítica ilustra este razonamiento por silogismos con la fábula “La Fe y las montañas”. El hecho de que Monterroso domina tan bien el juego de la retórica se explica probablemente por su gran conocimiento de la literatura clásica en griego y latín.

Una cuarta sugerencia alude a un posible estudio genético de la obra de Monterroso. Aclaré al inicio que, en el caso de que un texto de Monterroso saliera primero como artículo en una revista, y después en un libro, usé siempre la versión publicada en el libro. Sé bien que me arriesgué aquí en un terreno algo resbaladizo, porque descubrí que, en algunos casos, Monterroso cambió sus textos, hasta los títulos, en el momento de publicarlos en libros. Hace falta un análisis profundo de la génesis de estos textos, y me parece que en este campo aún queda mucho por hacer en el futuro. Doy aquí sólo un ejemplo llamativo de cambio en los títulos, para ilustrar el problema:

“Guatemala va conmigo” (texto leído en la ceremonia del Premio Literario Internacional del Instituto Italo-Latinoamericano), *La Jornada*, México (2 de junio de 1993): 23-24.

“Italia en el corazón” (LYV 121).

Hay una transformación completa del título, aunque el texto no parece haber cambiado (aunque esto también habría que investigarlo más a fondo). El título, “Guatemala va conmigo”, fue fundamental, precisamente para el estudio sobre Guatemala y México. Puede ser que el nuevo título, “Italia en el corazón”, sea una alusión a la obra de Pablo Neruda, *España en el corazón*, pero puede haber otras razones que por el momento desconozco. Aunque ambos títulos se justifican, ya que habla tanto de Guatemala como de Italia, la razón profunda es hasta ahora, para mí, un misterio. El estudio de la génesis de los textos no cupo dentro del marco de esta investigación, pero me parece importante señalar el problema de las diferentes versiones de los textos.

En quinto lugar, por las temáticas que traté, surge también la pregunta de si se puede considerar a Monterroso como autor poscolonial. Los estudios poscoloniales no constituyeron un enfoque principal de la investigación, pero sí vale la pena plantear brevemente la cuestión, eventualmente para una futura investigación. Al juzgar por sus discursos pronunciados en los últimos años con ocasión de premios y homenajes, lo que más le importaba a Monterroso era su reconocimiento como escritor guatemalteco, que se situaba explícitamente en la tradición guatemalteca y centroamericana. Es más: el premio Príncipe de Asturias era para él no sólo un reconocimiento de su propia obra, sino “un reconocimiento a la literatura centroamericana” (Monterroso 2000: 2). Asimismo, se sentía obligado a aclarar que en las llamadas “repúblicas bananeras” no sólo se cultivaba el plátano, sino también la literatura. Demostró este hecho con un largo homenaje que empieza con el *Popol Vuh* y termina con los escritores contemporáneos. La referencia a las “repúblicas bananeras” contiene indudablemente una crítica del neocolonialismo de los Estados Unidos que, particularmente a través de la United Fruit Company, ha explotado los países centroamericanos durante años, en colaboración con las dictaduras locales. En varios de sus textos —“Míster Taylor” (OC 9-19) es uno de los ejemplos más conocidos— Monterroso se manifiesta tajantemente como escritor “anti-neocolonial”. Al mismo tiempo se podría considerar a Monterroso hasta cierto punto también como autor “poscolonial”. Soy consciente, por cierto, de que el trasplante del término

“poscolonialidad”, originalmente lanzado en la literatura anglófona, a Guatemala puede ser problemático y requiere ciertas matizaciones.²³⁴ En primer lugar, como categoría histórica, se refiere al período después de la independencia de España en 1821. Monterroso no sólo habla de la situación periférica de Guatemala frente a los Estados Unidos, sino también frente a Europa, y más específicamente España. El discurso poscolonial como una reescritura del discurso colonial se revela, por ejemplo, en el cuento “El eclipse” (OC 51-54), pero Monterroso no sólo es un autor poscolonial en el sentido estrictamente histórico, es decir, un autor que reescribe e invierte la historia de la colonización. Interpreto la poscolonialidad más bien como un concepto nocional, siguiendo la definición de Alfonso de Toro, quien considera la poscolonialidad como “un fenómeno discursivo estratégico” (A. de Toro 1999: 33) en el que “se trata a la vez de una reescritura del discurso del centro y además de una reescritura del discurso de la periferia, de un ‘contra-discurso’ como discurso subversivo, de reflexión y de tipo crítico, creativo, híbrido, heterogéneo” (*ibid.* 34). En este sentido, hay algunos textos de Monterroso en los que se distingue una temática poscolonial, o mejor dicho, a los que se puede aplicar una lectura poscolonial:²³⁵ “Sinfonía concluida” (OC 29-33), “América Central” (LE 244-245), “La exportación de cerebros” (MP 47-52), “Dejar de ser mono” (MP 97) y “Poesía quechua” (PM 84). La problemática elaborada por de Toro, Ashcroft, Griffiths, Tiffin y otros, es afín a los temas presentes en algunos textos de Monterroso, sobre todo por su largo exilio: la

²³⁴ Respecto a Guatemala en general, se usa el término de “poscolonial” para estudios históricos y otros. Véase por ejemplo el libro *Inverse Images: the Meaning of Culture, Ethnicity, and Family in Postcolonial Guatemala* de John Hawkins (University of New Mexico Press, 1984). Para Monterroso en particular, también existen estudios desde una clara perspectiva poscolonial: Millington (1995) y McGuirk (1997), por ejemplo, se basan en Bhabha y Spivak entre otros para sus análisis de textos de Monterroso.

²³⁵ Cf. “Post-colonial reading”, un concepto que se define como “a way of reading and rereading texts of both metropolitan and colonial cultures to draw deliberate attention to the profound and inescapable effects of colonization on literary production” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin 1998: 192).

búsqueda de la identidad cultural y nacional, la diáspora, la memoria, la resistencia, la hibridez, la transculturación, el desarraigo, la desorientación... A pesar de estas afinidades con ciertas temáticas poscoloniales en algunos textos, Monterroso no es un “autor poscolonial” propiamente dicho, pero la pista de lo poscolonial sigue abierta y puede ser investigada mucho más a fondo.

Estas cinco sugerencias demuestran que aún no se ha escrito la última palabra sobre la obra de Monterroso y que queda mucho por investigar. Mi estudio es sólo una pequeña contribución, un eslabón entre los estudios realizados en el pasado, y los del futuro, que espero sean muchos. Con este estudio he querido demostrar que Monterroso no sólo es el autor de la brevedad, del humor y de la fábula, lo es sin duda, pero es mucho más. No sólo es el autor del dinosaurio de siete palabras, sino de una obra verdaderamente gigante, en todos los sentidos. He intentado sacarlo de estas casillas, en las que el propio autor no siempre se sentía cómodo, y he tratado de abrir nuevas pistas de interpretación. Así que abogo por reubicarlo, y por darle al autor su verdadero lugar dentro de la literatura latinoamericana. El propio autor decía que no se ubicaba, una desubicación que era tan profunda que decidí dedicar un capítulo entero al tema. Los críticos siempre han tenido mucha dificultad en ubicarlo, no sólo geográficamente, entre los tres países, Honduras, Guatemala y México, sino también dentro del mundo literario, particularmente latinoamericano. Donoso lo ha situado dentro del *boom*, más bien “el grueso del *boom*”, con Roa Bastos, Puig, Garmendia, Benedetti..., que se distinguen del “*gratin* del famoso *boom*”, constituido por Cortázar, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa. Se puede discutir esta calificación de Monterroso como “autor del *boom*”. El propio autor se ha automarginado de ésta y otras corrientes, al igual que varios críticos que lo han colocado siempre al margen de las corrientes y los cenáculos literarios. Es probable que las desubicaciones de personajes y autores en el universo monterrosiano, correspondan a una estrategia metaliteraria, que se podría llamar posmoderna, que consiste en un puro juego con el lector. Sin embargo, pienso que al autor Monterroso hay que sacarlo (¿o salvarlo?) de esta marginalidad ambigua de la que hablé en la introducción. Es tiempo

de reubicarlo, y de preguntarse si, a partir de ahora, no hay que ubicarlo entre los grandes de la literatura latinoamericana del siglo xx. Aunque el concepto de “canon” es relativo y puede ser problemático (pienso en el libro de Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, de 1995), estoy muy inclinada a considerar a Monterroso como un autor “canónico”, a la altura de Reyes, Borges, Carpentier, Cortázar, Rulfo, Asturias o García Márquez. No lo digo porque la literatura de Monterroso sería como la de ellos. Al contrario, su literatura es diferente, *sui generis*, “monterrosiana” simplemente, y estoy muy de acuerdo en considerar a Monterroso como “un auténtico islote en las letras de América” (Sanz Villanueva 2000: 1). El estudio del espacio me llevó a comparar la creación genial de San Blas con el Macondo de García Márquez, la Santa María de Onetti, o la Comala de Juan Rulfo, pero al mismo tiempo el San Blas de Monterroso es algo totalmente distinto. Es este carácter único el que lo hace “grande”, y si lo llamo así es también por su gran conocimiento de la literatura universal, y en eso se asemeja a autores como Reyes, Borges o Carpentier. La impronta de un universo literario inmenso que se extiende desde los antiguos de Grecia y Roma, pasando por Cervantes y Joyce e innumerables autores más, determina toda su obra. Este universo literario, en particular el de las obras clásicas, es el mundo donde Monterroso mejor se ubicaba. No sólo leía, sino que, al jugar con los textos del pasado, lograba convertir sus lecturas en nuevas creaciones literarias. Se confirma pues la imagen de un autor que *es* una isla, pero que al mismo tiempo *está* en una isla, una “isla desierta” (*LE* 148), donde en realidad no está solo ni desconectado, porque se llevó ahí los libros de sus autores favoritos.

Si empecé este libro con la imagen del quetzal, el pájaro de Guatemala de precioso plumaje, no puedo sino terminar aquí con aquel otro animal volador, y también símbolo del movimiento, la mosca. Monterroso es como la mosca, y como ella, es transmisor de la cultura, por haber acumulado “toda” la sabiduría del mundo, tal como lo sugiere el propio autor en *Movimiento perpetuo* (*MP* 18). Diminuto, tanto por su famosa estatura baja como por ser el autor de la brevedad, Monterroso es la mosca, porque carga con el conocimiento de

“todos” los libros de la cultura occidental y difunde su conocimiento. Como la mosca, que gracias a sus ojos proporcionalmente enormes, puede verlo todo, Monterroso también tiene este deseo de verlo todo, de leerlo todo, de tener en su cerebro todos los conocimientos de los libros. En el capítulo sobre la mosca me pregunté si la mosca, por la asociación con la letra A en el poema “Voyelles” de Rimbaud, podría referir al Aleph. La idea puede parecer forzada, pero de todos modos ambas imágenes reflejan la misma paradoja de lo pequeño y lo grande. Monterroso se parece un poco a aquel *Fly-man* de Kuno Kirschfeld, porque sólo con esta visión fenomenal de la mosca puede moverse con “maniobras acrobáticas” en la escritura. En un movimiento perpetuo Monterroso voló entre Guatemala y México, entre sus respectivas literaturas, y entre los autores del mundo entero, y espero que con su propia obra siga volando de un lector a otro, para llevarles sus palabras llenas de melancolía, sabiduría, y hermosura.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Libros

- Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Era, 1990 (1959¹).
- _____. *La Oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: Anagrama, 1991 (1969¹).
- _____. *Movimiento perpetuo*. Madrid: Alfaguara Bolsillo, 1999 (1972¹).
- _____. *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. J. Ruffinelli (ed.). Letras Hispánicas 261. Madrid: Cátedra, 1986 (1978¹).
- _____. *Viaje al centro de la fábula*. México: Era, 1989 (1981¹).
- _____. *La palabra mágica*. Barcelona: Muchnik, 1985 (1983¹).
- _____. *La letra e (Fragmentos de un diario)*. Madrid: Alfaguara, 1998 (1987¹).
- _____. *Esa fauna*. Textos de Hugo Hiriart y Rafael Vargas. México: Era, 1992.
- _____. *Los buscadores de oro*. Narrativas Hispánicas 145. Barcelona: Anagrama, (1993).
- _____. *Tríptico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Tierra Firme. México: FCE, 1995.
- _____. *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*. México: Alfaguara, 1996
- _____. *Antología del cuento triste*. Edición con Bárbara Jacobs. México: Alfaguara, 1997.
- _____. *La vaca*. Madrid: Alfaguara, 1998.

- _____. *Antología personal*. Madrid: Visor, 1999.
- _____. *El poeta al aire libre*. México: UNAM, 2000.
- _____. *Pájaros de Hispanoamérica*. México: Alfaguara, 2001.
- _____. *Monterroso por él mismo*. México: Alfaguara, Conaculta-INBA, 2003.
- _____. *Literatura y vida*. Madrid: Alfaguara, 2004.

Artículos y discursos

- Monterroso, Augusto. (1956) "Jorge Luis Borges." *Cultura. Revista del Ministerio de Cultura*, San Salvador, 7 (ene.-feb.): 56-62.
- _____. (1971a) "Autocrítica." *La Vida Literaria*, México, 2. 14 (ago.): 24.
- _____. (1971b) "Examen de palíndromo. Onís es asesino." *La Vida Literaria*, México, 2. 17-18 (nov.-dic.): 14-25.
- _____. (1988a) "El Aleph de Ercilla." *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, 1. 2 (2o. semestre): 229-232.
- _____. (1988b) "Luis Cardoza y Aragón." *Revista de la Universidad de San Carlos*, Guatemala, 3 (sep.): 114-116.
- _____. (1990) "José Durand." *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, México, INBA, 9, 35 (jul.-sep.): 73-75.
- _____. (1991a) "Equivocaciones." *La Jornada Semanal*, México, 87 (10 feb.): 15-17.
- _____. (1991b) "La literatura fantástica en México." *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. E. Morillas Ventura (ed.), Colección Encuentros. Madrid: Siruela. 179-187.
- _____. (1992a) "El susto del otro idioma." *La Jornada Semanal*, México, 170 (13 sep.): 34-35.
- _____. (1992b) "500 años. Imaginación y realidad." *La Jornada Semanal*, México, 174 (11 oct.): 16-18.
- _____. (1993) "Guatemala va conmigo" (texto leído en la ceremonia del Premio Literario Internacional del Instituto Italo-Latinoamericano). *La Jornada*, México (2 jun.): 23-24.
- _____. (1996a) "Retorno del proscrito." *La Jornada Semanal*, México (21 jul.). <<http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960721/sem-monterroso.html>>.
- _____. (1996b) "Palabras de Augusto Monterroso (Ceremonia de la entrega de la presea). Del periodismo a la literatura." *La hora*, Guatemala (13 dic.). <<http://lahora.com.gt/13121996/paginas/cult8.htm>>.
- _____. (1997) "Discurso de Augusto Monterroso al recibir el Premio Nacional de Literatura Miguel Ángel Asturias." (2 dic.). <<http://www.c.net.gt/ceg/doctos/monterro.html>>.

- _____ (1999) "A propósito del cuento (Memorias de un taller recogidas por Samuel Serrano)." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 588 (jun.): 87-90.
- _____ (2000a) "Carta a Fernando." *La Jornada*, México (17 ene.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/ene00/000117/per-augusto.html>>.
- _____ (2000b) "Discurso pronunciado por Augusto Monterroso el año 2000." Premio Príncipe de Asturias de las Artes y las Letras. <<http://www.fpa.es/esp/premios/discursos/2000letras.html>>.
- _____ (2001) "Vocación literaria y acendrado centroamericanismo. Palabras del escritor en ocasión del doctorado Honoris causa que le concedió la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, de Tegucigalpa, Honduras." *La Jornada*, México (20 jun.). <<http://www.jornada.unam.mx/2001/jun01/010620/03aa1clt.html>>.
- _____ (2002) "Augusto Monterroso." *La Nación Line*. Cultura. (19 jun.). <<http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0225/nota.asp?pag=p01.htm>>.
- _____ (2003) "La pulga en la oreja." *Quimera* 230 (mayo): 11.
- _____ (2004) "La búsqueda." *La Jornada Semanal*, México (15 feb.). <<http://www.jornada.unam.mx/2004/feb04/040215/sem-cara.html>>.

Obras grabadas

- Augusto Monterroso. Cuentos y fábulas.* Cuba: Centro de Investigaciones Literarias. Casa de las Américas. Col. Palabra de esta América, 1986.
- Voz del autor. Augusto Monterroso. La oveja negra y demás fábulas.* Voz Viva. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1996.
- Augusto Monterroso. Sinfonía concluida y otros cuentos.* Col. Entre Voces, México: FCE, 1997.
- Antología personal. Poemas de Augusto Monterroso leídos por él mismo.* Madrid: Visor, 1999.

FUENTES SECUNDARIAS

Estudios sobre Monterroso

- AA.VV. (2000). *Con Augusto Monterroso en la selva literaria.* México: Solar, Eds. del Ermitaño.

- Abelleira, Angélica (1996a). "El ser humano es inteligente al pensar, pero tonto cuando actúa: Monterroso." *La Jornada, Cultura*, México (18 abr.). <<http://www.ece.orst.edu/~rodrigr/Tito/cultura.html>>.
- ____ (1996b). "Me indigna que algunos seres humanos exploten a sus congéneres: Monterroso." *La Jornada, Cultura*, México (18 abr.). <<http://www.ece.orst.edu/~rodrigr/Tito/cultura2.html>>.
- ____ (1996c). "Por su personal y universal obra, gana Monterroso el 'Juan Rulfo'." *La Jornada*, México (2 jul.). <<http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1996/jul96/960702/rulfo.html>>.
- Aguilar, Luis Miguel (1984). "Jugar a Monterroso." *Nexos*, México, 7. 75 (mar.): 45-47.
- Albizurez Palma, Francisco (1983). *Grandes momentos de la literatura guatemalteca. Índice biobibliográfico de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Ed. José de Pineda Ibarra: 41-42.
- Albizurez Palma, Francisco y Barrios y Barrios, Catalina (1987). *Historia de la literatura guatemalteca III*. Guatemala: Ed. Universitaria, Universidad de San Carlos: 67-72.
- Alboukrek, Aarón y Herrera, Esther (1992). "Monterroso, Augusto (1921-)." *Diccionario de escritores hispanoamericanos. Del siglo XVI al siglo XX*. Buenos Aires: Larousse: 189.
- Alvarado, Nicolás y Enrígue, Álvaro y Trujillo, Julio (1997). "El cuento triste. Entrevista con Augusto Monterroso y Bárbara Jacobs." *La Jornada Semanal*, México (28 sep.). <<http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1997/sep97/970928/sem-cuento.html>>.
- Anaya, Héctor (1993). "‘El dinosaurio’ de Monterroso a siete voces." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 2101 (29 sep.): 52-53.
- Anónimo (1973). "Autores y libros. Prosa en movimiento." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 1019 (3 ene.): XIV.
- ____ (1986). "Augusto Monterroso: *Las ilusiones perdidas*. (Antología personal)." *Casa de las Américas*, La Habana, 155-156: 200.
- ____ (1997). "Homenaje a Tito Monterroso, en el Casa de las Américas." *El Nacional*, México (14 ene.). <http://www.unam.mx/serv_hem/nacional/1997/ene97/14ene97/14cu412.html>.
- ____ (2000). "Celebran presea concedida a Augusto Monterroso." *Prensa Libre*, Guatemala (1 de junio). <<http://www.prensalibre.com.gt/noticias.asp?seccion=1&idnoticia=45127&showdate=975>>.
- ____ (2001a). "Augusto Monterroso: ‘Me asusta que me comparen con Quevedo’." *Hispavista* (26 jul.). <<http://noticias.hispavista.com/cultura/20010726181957.htm>>.

- _____ (2001b). "Augusto Monterroso, el eterno aprendiz." *La Prensa Web*, Panamá (23 dic.). <<http://mensual.prensa.com/mensual/contenido/2001/12/23/hoy/revista/385839.html>>.
- Argüelles, Juan Domingo (2000). "Augusto Monterroso y el arte del cuento." Augusto Monterroso. *El poeta al aire libre*. México: UNAM: 7-25.
- Arias, Arturo (1998). "Lo demás es silencio de Augusto Monterroso: las estrategias para transformar la forma textual." *La identidad de la palabra: narrativa guatemalteca del siglo veinte*. Guatemala: Artemis & Edinter. 137-159.
- Avilés Fabila, René (1975). *El escritor y sus problemas*. Archivo del Fondo 42. México: FCE, 49-54.
- Azancot, Nuria (2000). "Augusto Monterroso: 'No sé cómo se hace un cuento'." *El Cultural* (octubre). <<http://www.elcultural.es/entrevistas/Monterroso.htm>>.
- Aznárez, Juan Jesús (2002). "Augusto Monterroso: 'He escrito mi retrato a través de cómo he visto a los otros'." *El País. Babelia*, Madrid (21 dic.): 14.
- Aznárez, J.J. y Cuartas, J. (2000). "Monterroso logra el Príncipe de Asturias de las Letras por la riqueza de su universo literario." *El País, Cultura*, Madrid, 1490 (1 jun.): 39.
- Bach, Caleb (2002). "Cavilaciones de un minimalista." *Américas*, 54, 1 (feb.): 40-47.
- Barberena, Miguel (2000). "Monterroso, Premiado. Permanencia del cuento." *Excelsior*, México (1 nov.). <<http://www.excelsior.com.mx/0011/001101/art07.html>>.
- Barrera Tyszka, Alberto (1994). "Cómo acercarse a Augusto Monterroso." Pról. a Augusto Monterroso, *Sinfonía concluida y otros cuentos*. Caracas: Monte Avila: 7-11.
- Barrientos Tecún, Dante (1998). *Amérique Centrale: Etude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*. París: L'Harmattan. 46-65, 404.
- Barrios Carrillo, Jaime (2001). "La importancia de llamarse Tito." *Especulo*, 18, Madrid (jul.-oct.). <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero18/monterroso.html>>.
- Benítez, Fernando (1998a). "Los guatemaltecos." *La Jornada*, México (24 jun.). <<http://serpiente.dgsc.unam.mx/jornada/1998/jun98/980624/benitez.html>>.
- _____ (1998b). "Las fábulas de Tito Monterroso." *La Jornada*, México (6 dic.). <<http://serpiente.dgsc.unam.mx/jornada/1998/dic98/981206/benitez.html>>.
- Bianchi Ross, Ciro (1988). "Página casi en blanco para Augusto Monterroso." *Voces de América Latina*. La Habana: Arte y Literatura: 231-236.
- Binns, Niall (1997). "Tintín en Hispanoamérica: Augusto Monterroso y los estereotipos del cómic." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 568: 51-66.
- Blanco, María Luisa (1991). "Augusto Monterroso: 'Sócrates fue lo suficientemente sabio como para no escribir nada'." *Cambio 16*, 1045 (2 dic.): 108-114.

- Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama: 55, 141, 324.
- Bonifaz Nuño, Alberto (1979). "La madurez es todo. Te hablo, Monterroso, para que me escuches, Eduardo Torres." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 1341 (7 mar.): IX-X.
- Borbolla, Óscar de la (2003). "El pretexto de Lauro Zavala." *Al pie de la letra. Revista de la Universidad de México*, 13 (oct.): 6-7.
- Bradú, Fabienne (1984). "La palabra mágica de Augusto Monterroso." *Vuelta*, México, 88 (mar.): 35-36.
- _____ (1996). "Tríptico de Augusto Monterroso." *Vuelta*, México, 234 (mayo): 44-46.
- Bryce Echenique, Alfredo (1974). "Augusto Monterroso o nuestra imagen ante un espejo." *Oiga*, Lima, año 13 (7 jun.): 27-28.
- Cadavid M., Álvaro (2002). "El díscolo, licencioso, tráfuga e inaprensible relato mínimo de Monterroso." *Quimera*, Barcelona, 211-212 (feb.): 60-61.
- Calderón, Alfonso (1970). "Ay, los animales." *Ercilla*, Chile, 1830 (15-21 jul.): 67-68.
- Calderón, Javier (1996). "Ni tan breve... ni tan fácil. Una invitación para leer a Augusto Monterroso, Premio Internacional Juan Rulfo 1996." *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal*, Köln (Herbst): 54-55.
- Calvino, Italo (1988). *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti: 50.
- Camozzi, Rolando (1981). "La oveja negra y demás fábulas." *Quimera*, Barcelona, 9-10 (jul.-ago.): 89-90.
- Campos, Marco Antonio (1982). "Alrededor de Augusto Monterroso." *Casa del Tiempo*, México, 2. 23 (jul.): 23-27.
- _____ (1986). "Con Augusto Monterroso." *De viva voz (entrevistas con escritores)*. México: Premià: 138-144.
- _____ (ed.) (1988). *La literatura de Augusto Monterroso*. Col. de Cultura Universitaria 48. México: UAM.
- _____ (1994). "El mexicano Augusto Monterroso. A cincuenta años de su arribo." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 2151 (14 sep.): 67.
- Camurati, Mireya (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM: 152.
- Cantú, Irma (2002). "El dinosaurio es un cuento chino." *Quimera*, Barcelona, 211-212 (feb.): 56-59.
- Castañón, Adolfo (1981). "Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incompreensión ..." *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*. A. M. Ocampo (ed.), México: UNAM: 265-288.
- _____ (1995). "Augusto Monterroso: la otra batalla por la secularización." *Tríptico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Tierra Firme. México: FCE. 137-140.

- _____ (1996). "Augusto Monterroso: el risueño encanto del desencanto." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, 306 (jun.): 44.
- Castellanos, Rolando (1980). "Augusto Monterroso, lector de James Joyce." *Cultura de Guatemala*, Guatemala, 1. 1 (ene.-jun.): 33-40.
- Castellanos Portillo, Rolando (1987). "Augusto Monterroso en *Revista de Guatemala* (1945-1954)." *Revista de la Universidad de San Carlos*, Guatemala, 1 (mar.): 45-48.
- Castro, José Alberto (1993). "En pos del oro." *Proceso*, México, 888 (8 nov.): 59.
- _____ (1998). "Augusto Monterroso platica de 'La vaca', sus ensayos sobre su vida de lector, y de escritor entre escritores, próximos a publicarse." *Proceso*, México (10 sep.), 1142. <http://www.proceso.com.mx:8880/proceso/template_hemeroteca_interior.html?aid=1142N32.RTF>.
- _____ (1999). "'Hay que dejarlo tranquilo': Monterroso." *Proceso*, México, 1191 (29 ago.). <http://www.proceso.com.mx:8880/proceso/template_hemeroteca_interior.html?aid=1191N29.RTF>.
- Celorio, Gonzalo (1991). "Lo demás es literatura." *Nexos*, México, 167 (nov.): 73-75.
- Cervantes, Freja (2001). "Las metamorfosis de Augusto Monterroso." *Revista Universidades*, 22, México. <<http://www.unam.mx/udual/Revista/22/Magal/Metamorfosis.htm>>.
- Chiappe, Doménico (2002). "'Yo no tiendo hacia el silencio.' Roberto Bolaño, narrador y poeta desde joven, hoy, también personaje de ficción." *Verbigracia* 5, 35 (1 jun.). <<http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N209/apertura.shtml>>.
- Chumacero, Alí (1987). "Contra el lugar común." *Los momentos críticos*. M.A. Flores (ed.). Letras Mexicanas. México: FCE. 322-324.
- Colomé, Delfín (1991). "El humor que muerde." *La Jornada Semanal*, México, 132 (22 dic.): 21.
- Conte, Rafael (1991). "La solapada sabiduría de Augusto Monterroso." *La Jornada Semanal*, México, 87 (10 feb.): 18-19.
- Contreras, Gabriel (2000). "Los laberintos del silencio." *Reforma*, México (16 jul.). <<http://www.reforma.com/cultura/articulo/020647/>>.
- Corral, Wilfrido H. (1983). "¿Qué es releer la historia por la alusión, leer el texto cultural y consumir lo leído en la ficcionalización?" *Escritura*, Caracas, 8. 16 (jul.-dic.): 191-206.
- _____ (1984). "Augusto Monterroso. *La palabra mágica*." *Hispanamérica*, EE.UU., 13. 38: 103-105.
- _____ (1985). *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- _____ (1988). "Augusto Monterroso. *La letra e (Fragmentos de un diario)*." *World Literature Today*, EE.UU., 62. 3: 441-42.

- _____ (ed.) (1995a). *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: Era, UNAM.
- _____ (1995b). "Before and after Augusto Monterroso." Introducción a Augusto Monterroso. *Complete Works and Other Stories*. Trad. Edith Grossman. Austin: University of Texas Press: VII-XVIII.
- _____ (ed.) (1997). *Augusto Monterroso*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Semana de Autor.
- _____ (2002). "Pájaros de Hispanoamérica, de Augusto Monterroso. Biografía. Vidas que vuelan." *Letras Libres* (nov.). <<http://www.letraslibres.com/interna.php?sec=6&art=7915>>.
- _____ (coord.) (2003). *Augusto Monterroso: la dimensión de lo breve. Quimera* 230 (mayo), número de homenaje: 10-66.
- _____ (2004). "La literatura detenida, o Monterroso y lo fantástico", *Odiseas de lo fantástico*. A.M. Morales y J.M. Sardiñas (eds.), México: CILF. 237-254.
- Cruz, Juan (2000). "Bárbara y Tito." *El País*, Madrid, 1492 (3 jun.): 50.
- Duncan, Ann J. (1986). *Voices, Visions and New Reality. Mexican Fiction Since 1970*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press: 20-23.
- Durán, Diony (et al.) (1999). *Celebración de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara.
- Earle, Peter. G. (1978). "On the Contemporary Displacement of the Hispanic American Essay." *Hispanic Review*, 46: 329-341.
- Epple, Juan A. (1998). "Para leer la sonrisa de Monterroso." *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 64. 184-185: 633-636.
- Espinosa, Jorge Luis (2000). "En los buenos cuentos: en pocas palabras, la vida es triste." *Unomásuno*, México (1 jun.).
- Fernández, Milena (1997). "Dos plumas de peso pesado." *Nación Digital. Revista Viva*, Costa Rica (sep.). <<http://www.nacion.co.cr/viva/1997/septiembre/02/cul1.html>>.
- Flores, Edmundo (1973). "Fuga de cerebros." *Visión*, México, 41, 9 (5 mayo): 39.
- Fraguas, Marietta (2000). "El Parlamento de Guatemala concede la Gran Cruz a Augusto Monterroso." *Terra* (8 de junio). <<http://www.terra.es/cultura/articulo/html/cul1135.htm>>.
- Fuentes, Carlos (2000). "El dinosaurio estaba allí." *ABC*, Madrid (1 jun.). <<http://www.abc.es/búsquedas/dia-5/abc/fijas/cultura/006pa00.asp>>.
- Galindo, Carmen, Salvador Reyes Nevares y Rafael Solana (1971). "Obras completas y otros cuentos." *La Vida Literaria*, México, 2. 14 (ago.): 24-29.
- Gámez, Silvia Isabel (2000). "Me gusta que se premie a un cuentista." *Reforma*, México (31 mayo). <<http://www.reforma.com/cultura/articulo/011588/>>.
- García Bergua, Ana (1990). "Augusto Monterroso. Entrevistar al entrevistador." *La Jornada Semanal*, México, 46 (29 abr.): 15-17.

- García Jurado, Francisco (s.f.). "Lo breve y lo extenso: Fedro (Augusto Monterroso)." *Historia desconocida de la literatura latina en las letras del siglo xx*. <<http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/per/11000.asp>>.
- García Laguardia, Jorge Mario (2000). "Recuerdos de Tito Monterroso; Príncipe de Asturias; Presidenciable." *La Hora*, Guatemala (4 ago.). <<http://www.lahora.com.gt/04-08-2k/paginas/opinion.htm>>.
- Giardinelli, Mempo (1991). "Augusto Monterroso: 'Hacer creíble incluso lo absurdo'." *Puro Cuento*, Buenos Aires, 29 (jul.-ago.): 2-10.
- _____. (1999). "Los miedos del escritor. Entrevista con Augusto Monterroso." *La Jornada Semanal*, México (26 dic.). <<http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991226/sem-agosto.html>>.
- Gil, Evelina (s.f.). "Augusto Monterroso en exclusiva." *El Independiente. Suplemento Voces del Desierto*, México. <<http://www.independiente.com.mx/vol6.html>>.
- Glantz, Margo (1992). "El camaleón que no sabía de qué color ponerse." *La Jornada Semanal*, México, 147 (5 abr.): 32-35.
- _____. (1994). "Monterroso y el pacto autobiográfico" y "Tito Monterroso: un camaleón." *Esguince de cintura. Ensayos sobre narrativa mexicana del siglo xx*. Lecturas Mexicanas. Tercera Serie 88. México: CNCA. 126-134.
- _____. (1998). "La vaca de Tito." *La Jornada*, México (1 oct.). <<http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/oct98/981001/glantz.html>>.
- _____. (2001). "La mosca y el dinosaurio: Augusto Monterroso." *Ciberletras*, 4 (feb.). <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Glantz.html>>.
- Goloboff, Gerardo Mario (1983). "Augusto Monterroso." *Caravelle*, Toulouse, 40. 2: 186-188.
- Golvano, Fernando (2004). "Menos es más (notas sobre la poética de Monterroso)." *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. F. Noguerol Jiménez (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca: 203-214.
- Gómez, Fernando (1998). "Sinfonía inconclusa desde el fondo de una cañería. Diálogo entre Bukowski y Monterroso." *Vice Versa* 1 (mayo). <<http://www.tele-sat.com.co/viceversa/n1/bokowski.htm>>.
- González, Ángel (2000). "Ironía siempre inteligente." *ABC*, Madrid (1 jun.). <<http://www.abc.es/busquedas/dia-5/abc/fijas/cultura/013pa00.asp>>.
- González, José Luis (1986). *Nueva visita al cuarto piso*. Colección del Flamboyán. Madrid: Exlesa. 7-10; 192.
- González Zenteno, Gloria Estela (1997). *La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. Stony Brook: State University of New York, tesis doctoral.
- _____. (1998). "Augusto Monterroso: el escritor, sujeto escrito por la tropología animal." *Romance Languages Annual* 9: 512-520.

- _____ (1999a). "El lector, cómplice y adversario en la fauna escritural de Augusto Monterroso." *Romance Languages Annual* 10: 606-614.
- _____ (1999b). "Augusto Monterroso: el animal y la recreación paródica de una tradición literaria." *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana* 28. 1: 16-31.
- _____ (2001). "El cuarto mundo centroamericano o la política de la literatura. Entrevista con Augusto Monterroso." *Librusa*. <http://www.librusa.com/entrevista_monterroso.htm>.
- _____ (2003). "¿Seudónimo o sombra, adversario o cómplice? Eduardo Torres y las reglas del juego en Augusto Monterroso." *Istmo* 6 (jul.-dic.). <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/seudonimo.html>>.
- _____ (2004). *El dinosaurio sigue allí: Arte y política en Monterroso*. México: Taurus.
- Guelbenzu, José María (1991). "Agitada lectura." *La Jornada Semanal*, México, 132 (22 dic.): 23.
- _____ (2000). "Monterroso." *El País, Cultura*, Madrid (12 jun.): 44.
- Güemes, César (1999). "En espera de las musas, Augusto Monterroso celebra 3 aniversarios." *La Jornada Semanal*, México (20 dic.). <<http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991220/cul1.html>>.
- _____ (2001a). "Augusto Monterroso recibió el *honoris causa* de la Universidad Pedagógica Francisco Morazán." *La Jornada*, México (20 jun.). <<http://www.jornada.unam.mx/2001/jun01/010620/03an1clt.html>>.
- _____ (2001b). "Augusto Monterroso, 80 años. El prosista habla de su labor literaria en vísperas de su aniversario." *La Jornada*, México (20 dic.). <<http://www.jornada.unam.mx/2001/dic01/011220/02an1cul.html>>.
- Guerrero, Gustavo (1998). "No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas: una lectura improbable de Monterroso." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 571: 151-153.
- Herrera Zapién, Tarsicio (1993). "El Arte poética, de Horacio a Monterroso." *Helmántica: Revista de Filología Clásica y Hebrea* 44. 133-135: 319-331.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2002). "Writing Lives, Writing Lies: The Pursuit of Apocryphal Biographies." *Mosaic* 35. 3 (sep.): 73-88.
- Horl, Sabine (1983). "Ein Essay von Augusto Monterroso: 'Las Moscas'." *Lateinamerika Studien*, München: Universität Erlangen-Nürnberg, Wilhelm Fink Verlag 13, tomo 1: 343-353.
- _____ (1984). "Ironía y timidez. Acerca de 'Movimiento perpetuo' de Augusto Monterroso." *Iberoromania*, Göttingen, 20: 101-108.
- Iglesias, Amalia (1990). "Monterroso: Fábula y compromiso." *La Jornada Semanal*, México, 78 (9 dic.): 3-4.
- Israde, Yanireth, y.o. (2000). "Monterroso ve al mundo como fábula en donde convergen ironía y brevedad. Beneplácito de narradores nacionales por la distinción al prosista." *La Jornada*, México (1 jun.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000601/cul2.html>>.

- Jacobs, Bárbara (1972). "Liminar." Augusto Monterroso, *Animales y hombres*, San José: Educa. 9-12.
- _____. (1994). *Vida con mi amigo*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (1998). "Cuento de Navidad." *La Jornada*, México (1 mar.). <<http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/mar98/980301/jacobs.html>>.
- Jaramillo, Ana María (1993). "Por los veneros de la memoria. Entrevista con Augusto Monterroso." *La Jornada Semanal*, México, 230 (7 nov.): 31-34.
- Jiménez Eman, Gabriel (1984). "Los silencios del Dr. Torres." *Diálogos con la página*, Caracas: Academia Nacional de la Historia, El Libro Menor 53: 169-174.
- Jitrik, Noé (1988). "Monterroso: Filósofo de la Naturaleza Humana." *Libros de México*, México, Cepromex, 10: 53-54.
- Keizman, Betina (2000). "Augusto Monterroso: Escribir es el sufrimiento del neurótico." *La insignia. Cultura* (29 oct.). <http://www.lainsignia.org/2000/octubre/cul_074.htm>.
- Koch, Dolores M. (1981). "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila." *Hispanérica. Revista de Literatura*, EE.UU., año X. 30: 123-130.
- Krugh, Janis L. (1992). "Monterroso, Augusto (1921-)." *Dictionary of Mexican Literature*, Ed. E. Cortés. Connecticut: Greenwood Press. 443-445.
- La Fuente Ballesteros, Ricardo de (1993). "Monterroso, Augusto." *Diccionario de literatura española e hispanoamericana, A-M*. Ed. R. Gullón. Diccionarios. Madrid: Alianza. 1057.
- Landero, Luis (1991). "Viaje al centro del corazón." *La Jornada Semanal*, México, 132 (22 dic.): 24.
- León-Sotelo, Trinidad de (2000). "Augusto Monterroso: 'No escribo mucho porque el cuento es un género muy difícil.'" *ABC*, Madrid (1 jun.). <<http://www.abc.es/busquedas/dia-5/abc/fijas/cultura/004pa00.asp>>.
- Liano, Dante (1987). "Augusto Monterroso: *La letra e*." *Rassegna Iberistica*, Milán, 30: 60-61.
- _____. (1992). "Itinerario de Augusto Monterroso." *Ensayos de Literatura Guatemalteca*. Roma: Bulzoni. 55-68.
- _____. (1994). "Augusto Monterroso (21 December 1921-)." W. Luis y A. González (eds.), *Dictionary of Literary Biography, Modern Latin-American Fiction Writers*. Londres: Second Series, vol. 145. 178-184.
- _____. (1997). "Augusto Monterroso." *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Universidad de San Carlos, Ed. Universitaria: 199-212.
- López Cuadras, César (1996). "Del morral. Charla con el autor Augusto Monterroso: la compleja profundidad de lo breve." *Luvina. Literatura-Arte*, México, 6 (nov.-dic.). <<http://www.udg.mx/notypub/luvinas/udg.html>>.
- López Parada, Esperanza (1996). "Mosquearte." *La Jornada Semanal*, México (21 jul.). <<http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960721/sem-esperanza.html>>.

- _____ (1999). "El texto invertido, las moscas y el movimiento perpetuo." *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Frankfurt, Madrid: Iberoamericana. 83-89.
- Lucas, Antonio (2001). "El humor está y debe estar en la obra de arte, en la literatura." *El Mundo*, Madrid (19 sep.). <<http://www.el-mundo.es/2001/09/19/cultura/1048894.html>>.
- M.L.B. (1992). "La ironía literaria de Augusto Monterroso." *Cambio* 16, 1051 (13 ene.): 27.
- Martínez Morales, José Luis (1998). "Viaje al centro de un dinosaurio." *Primer Coloquio Internacional de Minificción*, México, D.F. (ago.). <<http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/martinezm.htm>>.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (1984). "Augusto Monterroso o la tradición subversiva." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 408 (jun.): 146-154.
- _____ (1993). "Los ríos del retorno." *La Jornada Semanal*, México, 230 (7 nov.): 35-37.
- _____ (1995). "Introducción general. Augusto Monterroso: el humor que muere." *Trípico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Tierra Firme, México: FCE. 7-15.
- _____ (1996). "El eterno dinosaurio." *La Jornada Semanal*, México (21 jul.). <<http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960721/sem-esperanza.html>>.
- Matadamas, Elena (1996). "Ganó Monterroso el Premio Latinoamericano y del Caribe: 'Juan Rulfo'." *La Jornada*, México (jul.). <<http://www.ece.orst.edu/~rodrigfr/Tito/01-cu-a.html>>.
- Mateos, Mónica (1996). "Recibe Augusto Monterroso la medalla Quetzal de Jade Maya." *La Jornada*, México (16 nov.). <<http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1996/nov96/961116/monterroso.html>>.
- Maurell, Pilar (1999). "Un libro es como una caja donde lo meto todo, confiesa Augusto Monterroso." *El Mundo, Cultura* (23 feb.). <<http://khaos.org/1999/02/23/cultura/23N0106.html>>.
- McGuirk, Bernard (1997). "Post-postscript: space, self, other. Latin America and the 'third term'." *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Post-structuralist Criticism*. Londres, Nueva York: Routledge. 233-257.
- Mejía, Marco Vinicio (2000). "¿Y los asesinos de Augusto Monterroso?" *Siglo Veintiuno*, Guatemala (1 jun.). <<http://www.sigloxxi.com/cgi-bin/calcont.asp?codigo=jfaef01>>.
- Mejía Valera, Manuel (1971). "Un gazapo de Unamuno." *Revista de la Universidad de México*, México, XXVI. 1 (sep.): 45-46.
- Méndez, Francisco Alejandro (2002). "Augusto Monterroso: 'Guatemala nunca ha dejado de ser parte de mi vida'." <<http://www.uweb.ucsb.edu/~jce2/famen-dez10.htm>>.

- Méndez Vides, Adolfo (2000). *Presencia y obra de Augusto Monterroso*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Ed. Cultural.
- Merino, Juan Carlos (2001). "Monterroso oculta desde hace doce años la segunda parte de su autobiografía." *La Vanguardia Digital* (25 jul.). <http://www.lavanguardia.es/cgi-bin/noti_print.pl?dia=25_07&link=vb2534c&sec=cul>.
- Millán, José Antonio (1991). "El ladrón de palindromas." *La Jornada Semanal*, México, 132 (22 dic.): 20.
- Millington, M.I. (1991). "Augusto Monterroso's *La oveja negra*: Knowledge as Ideological Red Herring." *Iberoromania*, Gotinga, 33: 113-124.
- _____ (1994). "'Sinfonía concluida' de Augusto Monterroso: leyendo en el cruce de culturas." *El texto latinoamericano, Coloquio Internacional*. Poitiers: Universidad de Poitiers, Fundamentos, Espiral Hispanoamericana I: 43-51.
- _____ (1995). "On Location: The Question of Reading Crossculturally." *Siglo XXI/20th Century. Critique and Cultural Discourse*, 13: 1-2: 13-39. <<http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/markloc.html>>.
- Monsiváis, Carlos (1996). "Augusto Monterroso." *Voz del autor. La oveja negra y demás fábulas*. Voz Viva. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural.
- Montaño, Ericka, y.o. (2003). "Augusto Monterroso, 1921-2003. Despiden al maestro del relato corto." *La Jornada*. México (9 feb.). <<http://www.jornada.unam.mx/2003/feb03/030209/02an1cul.php?printver=1>>.
- Montero, José Antonio (1973). "La máscara de la risa." *La Vida Literaria*, México, vol. 1 (mar.-abr.): 18.
- Morán, Carmen (2001). "Monterroso se lamenta de su pereza y exalta la pasión por la lectura." *El País, Cultura*, Madrid (25 jul.). <http://www.elpais.es/articulo.html?d_date=20010725&xref=20010725elpepicul_5&type=...>.
- Moreno, Gabriel (2002). "Guatemalteco Monterroso se conmueve con sus lectores." *Reuters*. <<http://mx.news.yahoo.com/020408/2/ai04.html>>.
- Moreno-Durán, R.H. (1982). "El lector como animal de presa. Entrevista con Augusto Monterroso." *Quimera*, Barcelona, 26 (dic.): 66-71.
- _____ (1992). "Monterroso. La fábula insurgente." *La Jornada Semanal*, México, 170 (13 sep.): 36-38.
- _____ (1995). "La fábula insurgente." *Como el halcón peregrino. La Augusta Sílabas*. Santa Fe de Bogotá, Colombia: Aguilar/Nuevo Siglo. 223-228.
- Narvárez, María Teresa (1997). "La escritura como 'movimiento perpetuo' en Augusto Monterroso." *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, XXIV. 1: 111-126.
- Neuman, Andrés (2001). "Callar a tiempo: El microcuento y sus problemas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, 27, 53 (1er. semestre): 143-152.
- Noguerol Jiménez, Francisca (1994). "Augusto Monterroso y la literatura española." *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*

- III. J. Marco (ed.). Barcelona, 15-19 jun. 1992. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias. 447-458.
- _____. (1995). *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Serie Literatura 11. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones.
- _____. (1996). "Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990)." *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Ed. P. Tovar. Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. 45-57.
- _____. (1997). "Los juegos literarios: *El Quijote* como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso." *Alba de América*, Westminster, 15: 28-29 (jul.): 118-130.
- _____. (1998). "Textos como esquilas: los híbridos genéricos de Augusto Monterroso." *Ínsula*, Madrid, 618-619 (jun.-jul.): 29-32.
- _____. (s.f.). "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio." Internet. 26 de julio de 2002. <<http://www.iacd.oas.org/RIB%201-4%2096/noguerol1.htm>>.
- O'Donnell, Pacho (2002). "El último fabulista." *La Nación Line, Cultura*. (19 jun.). <<http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0225/nota.asp?pag=p01.htm>>.
- Ogno, Lia (1992). "El moto perpetuo di Augusto Monterroso." *Centroamericana*, 3: 21-32.
- _____. (1993). "Augusto Monterroso. La oveja negra de la literatura hispanoamericana." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 511: 32-42.
- Olivares Torres, Gabriela (2000). "Augusto Monterroso: 'Los lectores no me abundan'." *Zeta*, Baja California, 1346 (14-20 ene.). <<http://www.zetatijuana.com/edicion/antiores/1346/cultura.html>>.
- Orellana, Carlos (1985). "Introducción a *Fragmentos de un diario* de Augusto Monterroso." *Araucaria de Chile*, Madrid, 32: 167-180.
- Ortega González, Mariano A. (1974). "Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo*." *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*, EE.UU., III. 2 (feb.): 96-98.
- Ortiz González, Horacio (1993). "Las armas de la memoria. Augusto Monterroso: *Los buscadores de oro*." *Nexos*, México, 191 (nov.): 61-62.
- Oviedo, José Miguel (1971). "Monterroso fulmina un vicio universal: la fatuidad." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 953 (29 sep.): XI-XII.
- _____. (1995). "Monterroso: lo bueno, si breve..." *Triptico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Tierra Firme. México: FCE. 19-21.
- _____. (2001). "El arte y la moral de la prosa: Monterroso y Ribeyro." *Historia de la literatura hispanoamericana. Volumen 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza. 252-255.
- _____. (2004). "Monterroso: íntegro y en breve." *Confabulario I*, 10 (26 jun.): 11.
- Padilla, Ignacio (2000). "La augusta sencillez de Monterroso." *El Mundo*, Madrid (1 jun.). <<http://www.el-mundo.es/2000/06/01/cultura/01N0143.html>>.

- Padura, Leonardo (1983). "Sinfonía inconclusa de Augusto Monterroso." *Casa de las Américas*, La Habana, 139 (jul.-ago.): 162-165.
- Parsons, Robert Albert (1989). "Parody and self-parody in *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)* by Augusto Monterroso." *Hispania*, EE.UU., 72, 4 (dic.): 938-945.
- Patán, Federico (1982). "Un Monterroso y ocho entrevistadores." *Casa del Tiempo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana. II, 21 (mayo): 39-40.
- Perea, Héctor (1990). "O Las palabras del fuego." *El Viento en Fuga*. México: Universidad Autónoma Metropolitana: 99-101.
- Pérez, Ángela María (1992). *Arreola, Monterroso, Denevi: estudio temático de sus cuentos y minicuentos*. Austin: The University of Texas, tesis doctoral.
- Piernavieja, César (2001). "Monterroso y Matute rastrean los mitos que perfilaron su infancia." *El Mundo*, Madrid (25 jul.). <<http://www.elmundo.es/2001/07/25/uve/1027432.html>>.
- Pineda Reyes, Rafael (1989). *Análisis de dos obras de la literatura guatemalteca contemporánea: Mister Taylor de Augusto Monterroso y El remolino de Ricardo Estrada*, Guatemala: Universidad de San Carlos, tesis.
- Piña Williams, Víctor Hugo (1987). "La letra e de Monterroso." *Proceso*, México, XI (21 sep.): 57.
- Pliego, Roberto (1993). "Monterroso monterrosiano." *Nexos*, México, 191 (nov.): 59-60.
- Ponce, Armando (1978). "Cardoza y Monterroso: heroica lucha contra la represión permanente." *Proceso*, México. <http://www.proceso.com.mx:8880/proceso/template_hemeroteca_interior.html?aid=0105N29.RTF>.
- Poniatowska, Elena (1971). "Ser tonto da más popularidad que ser inteligente." *La Cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, México, 920 (10 feb.): VII-X.
- Posada, Miguel G. (2000). "Una poética de la concisión." *El País, Cultura*, 1490, Madrid (1 jun.): 39.
- Posadas, Claudia (1999). "Augusto, el breve." *Excelsior. Arena (Suplemento Cultural)*, México (22 nov.). <<http://www.excelsior.com.mx/9911/991122/cuadro4.htm>>.
- Ramírez, Sergio (1972). "La narrativa centroamericana." *El Pez y La Serpiente*, Nicaragua: Instituto Nicaragüense de Desarrollo, 12 (invierno): 105-154.
- Rangel, Lourdes (2000). "La mosca perpetua zumba en *Biblioteca de México*." <<http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/310500/biblimex.html>>.
- Reyes, M.V. y Verschoren, A. (1999). *Classical and Involutionary Invariants of Krull Domains, K-monographs in Mathematics 5*. Dordrecht-New York: Kluwer Academic Publishers.
- Reyes Heróles, Federico (2003). "La grandeza de Tito." *Reforma*, México (11 feb.). <<http://www.reforma.com/editoriales/articulo/268540/>>.
- Rey Leyva, Laura (1992-1993). "De *La oveja negra*: viaje alrededor de Monterroso." *Universidad de la Habana*, La Habana, 242-243: 175-183.

- Rincón, Carlos (1986). "Nachwort." Augusto Monterroso, *Der Frosch der Ein Richtiger Frosch sein wollte. Kurzprosa*. Leipzig: Verlag Philip Reclam. 61-66.
- Rodríguez Marcos, Javier (2002). "Poesía y desnutrición. Pájaros de Hispanoamérica." *El País. Babelia*, Madrid (21 dic.): 14.
- Rodríguez, Francisco (1997). "Augusto Monterroso pisa las calles de su Guatemala ensangrentada.. (29 ene.). <<http://majordomo.eunet.es/listserv/apuntes/1997-01/0318.html>>.
- Rojas Hernández, Karla Seidy (2000). "La ironía en la minificción de Augusto Monterroso." *El Cuento en Red*, 2, *La minificción en Latinoamérica II*, UAM, México (otoño). <http://www.cuentoenred.org/cer/vol2_no1/rojas.html>.
- Rojo, José Andrés (2000). "La exactitud del artesano." *El País, Cultura*, 1490, Madrid (1 jun.): 39.
- Romero, Santos (1999). "Monterroso declara con 'La Vaca' el deseo de convertir sus ensayos en 'una conversación'." *La Estrella Digital*. Sección Cultura, 257 (23 feb.). <<http://www.estrelladigital.es/990223/articulos/cultura/cull1.htm>>.
- Rosales y Zamora, Patricia (2001). "El sentido de la lucha social permanece en mí." *Excelsior*, México (20 jun.). <<http://www.excelsior.com.mx/0106/010620/esp08.html>>.
- Ruffinelli, Jorge (1975). "Disparen sobre la solemnidad." *Crisis*, Buenos Aires, 31 (nov.): 40-45.
- _____ (ed.) (1976). *Monterroso*. Xalapa: Universidad Veracruzana, Anexo 1 de la revista *Texto Crítico* del CIL-L.
- _____ (1979). "Augusto Monterroso por él mismo." *Crítica en Marcha. Ensayos sobre literatura latinoamericana*, México: Premià. 114-124.
- _____ (1986). "Introducción." Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. Letras Hispánicas 261. Madrid: Cátedra. 7-54.
- _____ (1991). "Homenaje a Monterroso en España, incluido perro cantor." (Incluye texto leído por Ruffinelli en la Semana de Autor dedicada a Monterroso). *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, 8 (2º semestre): 211-216.
- _____ (1995a). "Monterroso, Augusto." *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina (DELAL)*. J. R. Medina (ed.). Caracas: Monte Avila: 3229-3233.
- _____ (1995b). "El otro M. Sobre 'La letra e'." *Tríptico. Movimiento perpetuo, La palabra mágica, La letra e*. Tierra Firme. México: FCE. 221-228.
- _____ (2003). "Augusto Monterroso: 'Todo es literatura'. Conversación con Jorge Ruffinelli." *Quimera* 230: 60-66.
- Saavedra, Guillermo (2000). "Maravillosa brevedad." *La Nación*, Buenos Aires (7 jun.). <<http://www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0024/supl.asp?pag=P02.HTM&a=pem>>.
- Samperio, Guillermo (2000). "Palindrómica felicitación para Tito Monterroso." *La Jornada, Correo Ilustrado*, México (2 jun.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000602/correo.html>>.

- Sanz Villanueva, Santos (2000). "Construir y destruir." *El Mundo*, Madrid (1 jun.). <<http://www.el-mundo.es/2000/06/01/cultura/01N0146.html>>.
- Schuhl, Mark (1998). "Review of Augusto Monterroso, *Complete Works and Other Stories*." *H-LatAm, H-Net Reviews* (March). <<http://www.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=16616891290339>>.
- Serafin, Silvana (1989). "Lelemento ludico nella narrativa di Augusto Monterroso." *Rassegna Iberistica*, Milano, 35 (sep.): 3-16.
- Serrano, Samuel (2000). "Entrevista con Augusto Monterroso." *Cuadernos Hispanoamericanos* 603 (sep.): 93-97.
- Serrano Limón, María Isabel (1967). *Tres cuentistas guatemaltecos: Rafael Arévalo Martínez, Mario Monteforte Toledo y Augusto Monterroso*, UNAM, México: tesis de licenciatura.
- Sheridan, Guillermo (1996). "Miel de Tigre." *La Jornada Semanal*, México (21 jul.). <<http://www.jornada.unam.mx/1996/jul96/960721/sem-esperanza.html>>.
- Shettemul, Haroldo (2003). "Tito." *Guatemala Hoy*, "Opinión" (10 feb.). <<http://paginas.corpotel.com/ceg/diario/2003/feb2003/dimp0210.html#13>>.
- Solar, Hernán del (1970). "Contagiosa amistad con la sonrisa." *Visión*, México, 38. 13 (3 jul.): 63.
- Solares, Ignacio (1972). "La brevedad como condena." *Plural*, México, 15 (dic.): 40-41.
- Soriano, Juan Carlos (1999). "Augusto Monterroso diserta en su nuevo libro *La vaca* sobre la vida y la literatura." *Comunidad Escolar. Periódico Digital de Información Educativa*, Ministerio de Educación y Cultura, Año XVII, 631 (14 abr.). <<http://adigital.pntic.mec.es/631/cultura1.html>>.
- Stavans, Ilan (1996). "On Brevity: A Conversation with Augusto Monterroso." *Massachusetts Review: A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs*, Amherst, 37. 3 (Autumn): 393-405.
- Steinsleger, José (1998). "Illescas en Guatemala." *La Jornada*, México (9 mayo). <<http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/may98/980509/steinsleger.html>>.
- Taylor, Terry Oxford (1975). "Augusto Monterroso. *Obras completas (y otros cuentos)*." *Latin American Literary Review*, Chichester, 4. 7: 94-96.
- Tejeda, Armando G. (2000). "Augusto Monterroso, galardonado con el Príncipe de Asturias." *La Jornada*, México (1 jun.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000601/cul1.html>>.
- Tomassini, Graciela (2001). "Literatura y juego: *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso." *El Cuento en Red*, 3, *Cuentistas hispanoamericanos de las décadas de 1970 y 1980*, UAM, México (primavera). <http://cuentoenred.org/cer/vol2_no2/v2_n2_tomassini.html>.
- Trejo Fuentes, Ignacio (1993). "Tito, Tito, Capotito." *La Jornada Semanal*, México, 223 (19 sep.): 48.

- Trellez Paz, Diego (2003). "Lo demás es silencio. Adiós, Monterroso." *La República, Suplemento Domingo* (16 feb.). <<http://danisam.free.fr/>>.
- Ullán, José-Miguel (1996). "Tampoco quiero engañarlos." Pról. Augusto Monterroso. *Cuentos, fábulas y Lo demás es silencio*. México: Alfaguara. 13-26.
- Urbina, Nicasio (2003). "El espacio de una letra: el minimalismo en la obra de Tito Monterroso." *Istmo*, 6 (jul.-dic.). <<http://www.denison.edu/collaborations/istmo/articulos/espacio.html>>.
- Urrutia, Elena (1996). "Primavera en Guatemala para Monterroso." *La Jornada*, México. <<http://www.ece.orst.edu/~rodrigfr/Tito/ELENA000-063.html>>.
- Valenzuela, Felipe (2000). "Monterroso y la grandeza de lo breve." *Siglo Veintiuno*, Guatemala (29 dic.): 1-3.
- Valerio-Holguín, Fernando (1997-98). "Augusto Monterroso en la era de la poscrítica." *Explicación de Textos Literarios*, Sacramento CA, Department of Foreign Languages, California State University, XXVI. 2: 1-10.
- _____ (1999). "La perversión del texto en *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso." *Romance Notes*, 40, 1 (Fall): 41-48.
- Van Hecke, An (2000a). "Entre el paraíso perdido y el infierno: el exilio de Augusto Monterroso." *Crossing Boundaries: Spanish across Cultures*. Ed. N. Serrano. Limerick: University of Limerick Press: 262-292.
- _____ (2000b). "Pobreza cervantina o prosperidad shakespeariana: cuestiones espinosas en la narrativa de Augusto Monterroso." *Literatura y dinero en Hispanoamérica*. Eds. N. Lie y Y. Montalvo Aponte. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten & Aleph, 15. 65-80.
- _____ (2002). "Entrevista con Juan Villoro sobre Augusto Monterroso" (7 mayo). Versión completa no publicada.
- _____ (2003a). "La mosca de Monterroso." *Quimera* 230: 29-34.
- _____ (2003b). "Entrevista con Juan Villoro sobre Augusto Monterroso." *La Jornada Semanal*. México. 436 (13 jul.): 4-5.
- _____ (2003c). "Movimiento e inmovilidad: Heráclito y Zenón en Monterroso." *Exemplaria, Revista de Literatura Comparada* 7: 9-50.
- _____ (2004a). "Elogiando México: Análisis de un ensayo de Augusto Monterroso." *Foro Hispánico* 25: 145-159.
- _____ (2004b). "Guatemala, un espacio imaginario: Monterroso y la literatura guatemalteca." *Actas del 14 Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: vol. 4: *Literatura hispanoamericana*. Ed. I. Lerner. Newark, N.J., Cuesta. 677-684.
- _____ (2005a). "Desubicaciones geográficas y fantásticas en Augusto Monterroso." *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington, 39-1 (ene.): 75-99.
- _____ (2005b). *Espacio e intertextualidad en Augusto Monterroso. Un viaje de Guatemala a México*. Universidad de Amberes, tesis doctoral, 496 p.

- Vargas, Ángel (2000a). "A Monterroso, el Príncipe de Asturias." *La Jornada*, México (1 de junio). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/jun00/000601/monterroso.html>>.
- _____ (2000b). "Monterroso: firme, mi sentimiento de pertenencia a Guatemala." *La Jornada*, México (30 dic.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/dic00/001230/03an1cul.html>>.
- _____ (2002). "Augusto Monterroso lanza *Pájaros de Hispanoamérica*, homenaje a sus amigos escritores." *La Jornada*, México (5 mayo). <<http://www.jornada.unam.mx/2002/may02/020505/03an1cul.php?origen=cultura.html>>.
- Vargas, Rafael (1979). "Y en el papel de James Boswell, ¡Augusto Monterroso!" *Nexas*, México, 16 (abr.): 45-46.
- _____ (1984). "Excelencia: la lección de Monterroso." *México en el Arte*, México (mar.): 86-87.
- Vázquez-Azpiri, Héctor (1973). "La caricia de la prosa perfecta." *Visión*, México, 41. 1 (13 ene.): 49-51.
- Venegas, Socorro (2002). "Tito Monterroso: el virus de la ironía." *Tierra Adentro*, 117-118 (ago.-nov.): 19-23.
- Vidargas, Francisco (1997a). "La escritura me volvió exiliado y no al revés, expuso el escritor." *La Jornada*, México (2 dic.). <<http://serpiente.dgsga.unam.mx/jornada/1997/dic97/971202/monterroso.html>>.
- _____ (1997b). "Destaca Monterroso la paz en Guatemala al recibir el premio nacional 1997." *La Jornada*, México (3 dic.). <<http://serpiente.dgsga.unam.mx/jornada/1997/dic97/971203/destaca.html>>.
- Vila-Matas, Enrique (1991). "Tuve un sueño." *La Jornada Semanal*, México, 132 (22 dic.): 22.
- _____ (1999). "Monterroso y sus dos Vacas Distintas." *El País, Babelia*. Madrid (6 mar.): 7.
- Villoro, Juan (2001a). "Decálogo monterrosian[o]." *La Jornada*, México (21 dic.). <<http://www.jornada.unam.mx/2001/dic01/011221/05aa1cul.html>>.
- _____ (2001b). "Monterroso: El jardín razonado." *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama. 29-41.
- Warnken, Cristián (2001). "Augusto Monterroso, escritor: 'El ser humano no es malo, sólo es tonto'." *Noreste* (30 mayo). <<http://www.diarionoreste.com/articulo.asp?c=20010530-HF9JEA>>.
- Yurkievich, Saúl (1999). "Ese arte risueño de Augusto Monterroso." *Quimera*, Barcelona, 180 (mayo): 13-15.
- Zavala, Lauro (s.f.). "La experimentación en el cuento mexicano actual." <<http://www.arts-history.mx/cuento/mex.html>>.
- _____ (ed.) (2002). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara/UAM.

Zimmerman, Marc (1995). *Literature and Resistance in Guatemala, vol. II: Testimonio and Cultural Politics in the Years of Cerezo and Serrano Elías*. Athens (Ohio): Ohio University. 141-142.

Otras fuentes consultadas

- AA.VV. (1978) *América Latina ¿una literatura exiliada?*, *Nueva Sociedad* 35, número especial (mar.-abr.): 5-68.
- _____ (1986). *Literatur des Exils und der Emigration. Komparatistische Hefte*, Hefte 14.
- _____ (1990). *L'exil et le roman hispano-américain actuel. América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 7, Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- _____ (s.f.). *Diccionario de escritores en México*. <<http://www.arts-history.mx/literat/li.html>>.
- Alegría, Fernando y Ruffinelli, Jorge (eds.) (1990). *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*. Houston, Texas: Arte Publico Press.
- Álvarez Borland, Isabel (1998). *Cuban-American Literature of Exile. From Person to Persona*. Charlottesville & Londres: University Press of Virginia.
- Anderson Imbert, Enrique (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Angenot, Marc (1983). "Intertextualité, interdiscursivité, discours social." *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire* 2: 101-112.
- Anónimo (1990). *Popol Vuh, las antiguas historias del Quiché*. Ed. A. Recinos. Guatemala: Piedra Santa.
- Apollinaire, Guillaume (1971). *Oeuvres poétiques*. Eds. M. Adéma y M. Décaudin. Bibliothèque de la Pléiade, París: Gallimard.
- _____ (1977). *Oeuvres en prose*. Ed. I. M. Décaudin. Bibliothèque de la Pléiade, París: Gallimard.
- Arévalo Martínez, Rafael (1997). *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*. Ed. D. Liano. Colección Archivos 29. Madrid: ALLCA XX, FCE.
- Arguedas, José María (1990). *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. E.M. Fell. Col. Archivos 14. Madrid.
- Arias, Arturo (1998). *La identidad de la palabra: narrativa guatemalteca del siglo veinte*. Guatemala: Artemis & Edinter.
- Arreola, Juan José (1986). *Confabulario definitivo*. Ed. C. de Mora. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra.
- _____ (1997). *Narrativa completa*. México: Alfaguara.
- Arrom, José Juan (1977). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Ensayo de un método*. 2a ed. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth y Tiffin, Helen (eds.) (1991). *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Londres: Routledge.
- _____ (1998). *Key Concepts in Post-colonial Studies*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Asturias, Miguel Ángel (1971). *El problema social del indio y otros textos*. C. Couffon (ed.). París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- _____ (1992). *Hombres de maíz*. Ed. G. Martin. Madrid: Colección Archivos 21.
- _____ (2000). *El Señor Presidente*. Ed. A. Lanoël-d'Aussenac. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra.
- Azevedo, Domingos de (1953). *Grande Dicionário Português-Francês*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Bachelard, Gaston (1970). *La poétique de l'espace*. París: PUF.
- Ban-Van Spiegel, Gila (2002). *Hebreeuws-Nederlands, Nederlands-Hebreeuws woordenboek volgens nieuwste spelling*. Jerusalem: Zack.
- Bakhtine, Mikhail (1978). *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Bartelink, G.J.M. (1974). *Geschiedenis van de klassieke letterkunde*. Utrecht, Antwerpen: Het Spectrum.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. París: Du Seuil.
- _____ (1982). *Le bruissement de la langue*. París: Du Seuil.
- _____ (1996). "Texte (théorie du)." *Encyclopaedia Universalis* 22, París. 370-374.
- Bartra, Roger (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.
- Batres Montúfar, José (1962). *Poesías de José Batres Montúfar. Edición del sesquicentenario de su nacimiento*. Ed. A. Recinos. Guatemala: Centro Editorial "José de Pineda Ibarra", Ministerio de Educación Pública.
- Baudelaire, Charles (1969). *Petits poèmes en prose*. Ed. R. Kopp. París: Librairie José Corti.
- _____ (1972). *Les fleurs du mal*. París: Le Livre de Poche.
- Bendezú Aybar, Edmundo (1980). *Literatura Quechua*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bengoechea, Bartolomé, Mercedes y Sola Buil, R.J. (eds.) (1997). *Intertextuality/ Intertextualidad*. Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones.
- Benítez, Fernando (1995). *Viaje al centro de México*. México: FCE.
- Benítez Rojo, Antonio (1992). "La literatura caribeña y la teoría de caos." *Latin American Literary Review* (1992), 20. 40: 16-18.
- Bhabha, Homi (1995). *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Biasi, Pierre-Marc de (1996). "Théorie de l'intertextualité." *Encyclopaedia Universalis* 12, París. 514-516.

- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Bobes Naves, Ma. del Carmen (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de 'La Regenta'*. Madrid: Gredos.
- Bonifaz Nuño, Rubén (1986). *De otro modo lo mismo*. México: FCE.
- Borges, Jorge Luis (1977). *Obras completas*. Buenos Aires: Ultramar.
- _____ (1985). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.
- _____ (1989). *Ficciones*. Madrid: Alianza.
- _____ (1991). "Prólogo." F. Kafka, *La metamorfosis*. Argentina: Orión.
- _____ (1996). *Biblioteca personal. Prólogos* (1988), *Obras completas IV, 1975-1988*, Buenos Aires: Emecé: 445-529.
- Bourdieu, Pierre (1971). "Le marché des biens symboliques." *L'Année sociologique* 22: 49-126.
- Brillat-Savarin (1975). *Physiologie du goût (avec une lecture de Roland Barthes)*. Paris: Hermann.
- Brooke-Rose, Christine (1981). *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunel, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Du Rocher.
- _____ (1992). *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Burton, Robert (1972). *The Anatomy of Melancholy*. Holbrook Jackson (ed.). Londres: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Byron, George G.N. (1936). *Childe Harold's Pilgrimage and Other Romantic Poems*. Ed. S.C. Chew. Indianápolis: The Odyssey Press.
- Campos, Haroldo de (1998). "Caos y orden: azar y constelación." *Cuadernos Hispanoamericanos* 571 (ene.): 45-56.
- Campos, Marco Antonio (2000). "El dueño de su lenguaje. Entrevista con Rubén Bonifaz Nuño." *La Jornada Semanal* (10 sep.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/sep00/000910/sem-campos.htm>>.
- Camurati, Mireya (1978). *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM.
- Cardenal, Ernesto (1949). *Nueva poesía nicaragüense*. Madrid: Escelicer.
- _____ (1984). *Epigramas*. Marginales. Barcelona: Tusquets.
- Cardoza y Aragón, Luis (1968). *Guatemala, las líneas de su mano*. La Habana: Casa de las Américas.
- _____ (1991). *Miguel Ángel Asturias: Casi novela*. México: Era.
- _____ (1992). *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo*. México: FCE.
- Carpentier, Alejo (1978). "De lo real maravilloso americano." *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Calicanto. 83-99.
- Castañón, Adolfo (1995). *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. México: Vuelta.

- Cella, Susana (1998). *Diccionario de literatura latinoamericana*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Cervantes, Miguel de (1973) *Novelas ejemplares*. Ed. M. Smerdou Altolaquirre. Madrid: Novelas y Cuentos.
- _____ (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. F. Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1982). *Dictionnaire des symboles*. París: Robert Laffont, Jupiter.
- Cioran, E.M. (1949). *Précis de décomposition. Les essais XXXV*. París: Gallimard.
- Claes, Paul (1979). *Het netwerk en de nevelvlek. Semiotische studies*. Lovaina: Acco.
- _____ (1987). "Bijzondere en algemene intertextualiteitstheorie." *Spiegel der Letteren* 29. 1-2: 7-15.
- _____ (1988). *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam: Uitgeverij De Bezige Bij.
- Corneille, Pierre (1984). *Oeuvres complètes, II*. Ed. G. Couton. Bibliothèque de la Pléiade. París: Gallimard.
- Corominas, J. (1967) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Cortázar, Julio (1976) *El perseguidor y otros cuentos*. México: Pepsa.
- _____ (1986). *Rayuela*. Ed. A. Amorós. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio y Carol Dunlop (1983). *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Barcelona: Muchnik.
- Covarrubias Orozco, J. de (1994). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia.
- Covo, Jacqueline (ed.) (1997). *Historia, espacio e imaginario*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Cuadros Mercado, Ricardo Mauricio (1996). *Periodización literaria en el proceso de formación cultural: la narrativa chilena y su crítica*. Universidad de Utrecht, tesis de doctorado.
- Curtius, Ernst Robert (1976). *Literatura Europea y Edad Media Latina, 1 y 2*, México: FCE.
- Cymerman, Claude (1993). "La literatura hispanoamericana y el exilio." *Revista Iberoamericana* 59. 164-165 (jul.-dic.): 523-550.
- Dante Alighieri (1970). *La divina commedia*. Ed. Cesare Gárboli. Torino: Parnaso Italiano, 2.
- Darío, Rubén (1991). *Rubén Darío esencial*. Ed. A. Ramoneda (ed.). Madrid: Alfaguara, Taurus.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. París: De Minuit.

- _____ (1980). "Introduction: Rhizome." *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: De Minuit. 9-37.
- Descola, Jean (1968). *Historia literaria de España. De Séneca a García Lorca*. Madrid: Gredos.
- Díaz del Castillo, Bernal (1986). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ed. J. Ramírez Cabañas. México: Porrúa.
- Díaz del Castillo, Pedro (s.f.). "Máquina eterna. Perpetuum Mobile." <<http://arte.mundivia.es/mpp2/maquina/mpp2/eterna.htm>>.
- Donne, John (1968). *Poetical Works*. Ed. H. Grierson. Londres: Oxford University Press.
- Donoso, José (1983). *Historia personal del "boom". Con apéndices del autor y de María Pilar Serrano*. Barcelona: Seix Barral.
- Du Bellay, Joachim (1945). *Les antiquitez de Rome et Les regrets*. Ed. E. Droz. París: Librairie Droz.
- Durand, José (1983). *Ocaso de sirenas. Esplendor de manatíes*. México: FCE.
- Eckhart, Meister (1979). *Deutsche Predigten und Traktate*. Ed. Josef Quint. Múnich: Diogenes, Carl Hanser Verlag.
- Edwards, Jorge (1991). "A pesar del exilio." *I Encuentro de escritores iberoamericanos en Euskadi*. Ed. R. Gnutzmann. Bilbao: Universidad del País Vasco. 21-28.
- Eichendorff, Joseph von (1966). *Werke*. Munich: Carl Hanser Verlag.
- Eliade, Mircea (1969). *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*. París: Gallimard.
- Elizondo, Salvador (1981). *Farabeuf o la crónica de un instante*. Barcelona: Montesinos.
- _____ (1995). *La luz que regresa. Antología 1985*. México: FCE.
- Empedokles (1997). *Aarde, lucht, water en vuur*. Ed. R. Ferwerda. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep.
- Escobar Herrán, Guillermo León (1979). *La figura del dictador como tema literario: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez*. Bonn: Rheinische Friedrich Wilhelms Universität.
- Escobedo Mendoza, Juan Carlos (s.f.). *Página de la Literatura Guatemalteca*. <<http://www.literaturaguatemalteca.org>>.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza.
- Feder, Lillian (1980). *Madness in Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Felman, Shoshana (1978). *La folie et la chose littéraire*. París: Du Seuil.
- Ferrater Mora, José (1994). *Mariposas y supercuerdas. Diccionario para nuestro tiempo*. Barcelona: Península.
- Foppa, Alaíde (1983). "Selección de poemas del libro *Los dedos de mi mano*." ATCG "Alaíde Foppa", 1, 3 (jun.).

- Fontaine, Jean de La (1991). *Fables*. Ed. J.P. Collinet. Folio Classique. París: Gallimard.
- Forster, Edward Morgan (1970). *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- Fréville, Anne François Joachim (1820). *Vie des enfants célèbres ou modèles du jeune âge*. París: Genets.
- Fuentes, Carlos (1992). *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: FCE.
- _____ (1993). *El naranjo, o los círculos del tiempo*. Literaturas. México: Alfaguara.
- Ganivet, Ángel (1961). "Idearium español." *Obras completas I*, Madrid: Aguilar.
- García Gibert, Javier (1997). *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*. Valencia: Institucio Alfons El Magnanim.
- García Terrés, Jaime (2000). *Obras III. La feria de los días (1953-1994)*. México: FCE, El Colegio Nacional.
- Garzón, Raquel (2004). "La nueva literatura centroamericana se mira al espejo." *El País* (27 mayo): s.p.
- Gellert Lyons, Bridget (1971). *Voices of Melancholy. Studies in Literary Treatments of Melancholy in Renaissance England*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Genette, Gérard (1966). *Figures*. París: Du Seuil.
- _____ (1987). *Seuils*. París: Du Seuil.
- _____ (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goic, Cedomil (1972). *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Goicoechea, José María (2001). "In memoriam Juan José Arreola." (4 dic.). <<http://www.iespana.es/corvinobooks/acerca.htm>>.
- Golding, William G. (1974). *Lord of the Flies*. Londres: Faber and Faber.
- Gómez Carrillo, Enrique (1989). "El triunfo de Salomé." *Cuentos modernistas hispanoamericanos*. E. Marini-Palmieri (ed.). Madrid: Clásicos Castalia. 101-114.
- Gómez Redondo, Fernando (1994). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: Edaf.
- Góngora, Luis de (1921). *Obras poéticas*. 3 t. Nueva York: The Hispanic Society of America.
- González, Otto Raúl (1995). *Voz y voto del geranio*. México: INBA.
- González Abellás, Miguel Ángel (2003). *Jugando con estereotipos. Los extranjeros y la identidad nacional en México y el área del Caribe hispano en el último cuarto de siglo*. Madrid: Pliegos.
- Gracián, Baltasar (1967). *Obras completas*. Ed. A. Del Hoyo. Madrid: Aguilar.
- Guillén, Claudio (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.

- Gurr, Andrew (1981). *Writers in Exile. The Identity of Home in Modern Literature*. Sussex: The Harvester Press.
- Hamon, Philippe (1972). "Qu'est-ce qu'une description?" *Poétique* 12: 465-485.
- Hawking, Stephen W. (1994). *A Brief History of Time. From the Big Bang to Black Holes*. Londres: Bantam Press.
- Hawkins, Harriett (1995). *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*. Nueva York: Prentice Hall, Harvester Wheatsheaf.
- Hayles, N. Katherine (ed.) (1991). *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Henning, Jean-Luc (1997). *Apologie du plagiat*. París: Gallimard.
- Heraclitus (1987). *Fragmenten*. Ed. J. Mansfeld. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2000). *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum.
- Homeros (1959). *Ilias & Odyssea*. Retie: Kempische Boekhandel.
- Horatius (1973). *Inleiding en aantekeningen*. Ed. Geerebaert. Luik: Dessain.
- _____ (1977). *Een keuze uit zijn dichtwerk*. Eds. Demeyere y Lenaers. Luik: Dessain.
- Hölz, Karl (1992). "Visiones literarias de México." *Grossstadtliteratur. La literatura de las grandes ciudades*. Ed. R. Daus. Frankfurt: Vervuert. 47-74.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- Imbert, Patrick (1999). "Literary Theory in the Age of Post-Theory: The Permanent Transition." *Explorations on Post-Theory: Toward a Third Space*. Ed. F. de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert. 25-36.
- Jankelevitch, Vladimir (1974). *L'irréversible et la nostalgie*. París: Flammarion.
- Jeanneret, Michel (1997). *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*. París: Macula.
- Jenny, L. (1976). "La stratégie de la forme." *Poétique* 27: 257-281.
- Kafka, Franz (1999). *La metamorfosis*. Biblioteca Kafka. Madrid: Alianza.
- Kahn, Charles H. (1987). *The Art and Thought of Heraclitus*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaminsky, Amy K. (1999). *After Exile. Writing The Latin American Diaspora*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1989). *Saturne et la mélancolie*. París: Gallimard.
- Kristeva, Julia (1969). *Sèmiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Du Seuil.
- _____ (1970). *Le texte du roman: approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Den Haag: Mouton.
- _____ (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Du Seuil.

- Kunz, Marco (1994). *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig*. Lausana: Hispanica Helvetica.
- Laffont, Robert y Bompiani, Valentino (1994). *Le nouveau dictionnaire des auteurs 3*. París: Laffont. París: Gallimard.
- Lambotte, Marie-Claude (1984). *Esthétique de la mélancolie*. París: Aubier.
- Landívar, Rafael (1990). *Rusticatio Mexicana. Por los campos de México*. Ed. O. Valdés. México: Jus.
- Lavie, Smadar y Swedenburg, Ted (eds.) (1996). *Displacement, Diaspora and Geographies of Identity*. Durham & Londres: Duke University Press.
- Le Clézio, J.M.G. (1988). *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*. París: Gallimard.
- Lecarme, Jacques y Eliane Lecarme-Tabone (1997). *L'autobiographie*. París: Armand Colin/Masson.
- Lejeune, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- Lemus, Juan Carlos (2004). "Ak'abal: 'No, gracias'. El poeta explica por qué rechaza el premio nacional de literatura." *Prensa Libre* (25 ene.). <<http://www.prensalibre.com/pl/2004/enero/25/79536.html>>.
- Leplatre, Olivier (1998). *Fables de Jean de La Fontaine*. París: Gallimard, Folio.
- López Velarde, Ramón (1971). *Obras*. Ed. J.L. Martínez. México: FCE.
- Lugo, Carmen (2000). "El ejército guatemalteco debe responder por el asesinato de Alaíde Foppa." *La Jornada*, (3 ene.). <<http://www.jornada.unam.mx/2000/ene00/000103/alaide-lugo.htm>>.
- Luján Muñoz, Jorge (1998) *Breve historia contemporánea de Guatemala*. México: FCE.
- Machado, Antonio (1975). *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Ed. G. Ribbons. Barcelona: Labor.
- Mackey, Peter Francis (1999). *Chaos Theory and James Joyce's Everyman*. Gainesville: University Press of Florida.
- Maeseneer, Rita de (1992). *La consagración de la primavera: una in-cita-ción*. Gante, tesis de doctorado.
- _____ (1993). "La cita: propuesta de análisis a partir de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier." *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura*. Ed. J. Alcira Arancibia. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico. 59-69.
- _____ (2003). *El Festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*. Románica Gandensia XXXI. Génova: Librairie Droz.
- Mainueneau, Dominique (1976). *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*. París: Hachette.
- Mallarmé, Stéphane (1953). *Propos sur la poésie*. Mónaco: Du Rocher.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón (1996). *Symboles animaux. Un dictionnaire des représentations et croyances en Occident*. París: Desclée de Brouwer.
- Martí, José (1970). *Poésias completas*. Buenos Aires: Eds. Antonio Zamora.

- Martínez Sahuquillo, Irene (1998). "Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico." *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* –REIS 84: 223-242.
- Maurel-Indart, Hélène (1999). *Du plagiat*. Perspectives Critiques. París: Presses Universitaires de France.
- McGuirk, Bernard y Millington, Mark I. (eds.) (1995). *Inequality and Difference in Hispanic and Latin American Cultures*. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Menton, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: FCE.
- Messmacher, Miguel y Genovés, Santiago y Nolasco, Margarita y.o. (1993). *Dinámica maya. Los refugiados guatemaltecos*. México: FCE.
- Milla, José (1964). *Cuadros de costumbres*. Ed. C. Brañas. Guatemala: Centro Editorial "José de Pineda Ibarra".
- Milton, John (1983). *Paradise Lost*. A Prose Rendition by R. A. Shepherd, Jr., Nueva York: The Seabury Press.
- Mittérand, Henri (1980). "Le lieu et le sens: l'espace parisien dans *Ferragus*, de Balzac." *Le discours du roman*. París: PUF, Écriture. 189-212.
- Molina F, Diego (1986). *Guatemala sensacional*. León: Everest.
- Mora, Carmen de (1995). *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Monsiváis, Carlos (1992). "México: ciudad del apocalipsis a plazos." *Grossstadtliteratur. La literatura de las grandes ciudades*. Ed. R. Daus. Frankfurt: Vervuert. 31-45.
- Montaigne, Michel de (1965). *Les essais*. París: Presses Universitaires de France.
- _____ (1999). *Ensayos*. Ed. E. Martínez Estrada. México: Océano/CNCA.
- Moyano, Daniel (1991). "Lenguaje y exilio." *I Encuentro de escritores iberoamericanos en Euskadi*. Ed. R. Gnutzmann. Bilbao: Universidad del País Vasco: 29-32.
- Musschoot, Anne Marie y Pieters, Jürgen (eds.) (2000). *Het sublieme, het alledaagse*. ALW-Cahier 22, Leuven: Vlaamse Vereniging voor Algemene en Vergelijkende Literatuurwetenschap.
- Neruda, Pablo (1978). *Canto general*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1987). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Madrid: Castalia.
- Neves (1975). *Diccionario de americanismos*. Buenos Aires.
- Nuño, Juan (1993). "El movimiento y sus paradojas." *Sidor Literal, Revista de Arte, Cultura e Ideas*, año 1. 2.
- <http://www.saladearte.sidor.com.ve/letras/revista_literal/numero_2/2_movimiento.htm>
- Oesterreicher-Mollwo, Marianne (1992). *Dictionnaire des symboles*. Brepols.
- Ortiz, Fernando (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

- Ortiz-Osés, A. y Lanceros, P. (1997). *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Ovidio (1995). *Tristia. Ballingschapsgedichten*. Vertaald door W.A.M. Peters, Antwerpen: Kritak.
- Pacheco, José Emilio (2002). *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*. Letras Mexicanas. México: FCE.
- Pascal, Blaise (1928). *Oeuvres, IV, Pensées*. París: Art H. Piazza.
- _____ (1999). *Escritos escogidos*. Ed. Roger Caillois. México: CNCA.
- Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. México: FCE.
- _____ (1987). *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*. Ed. L.M. Schneider. México: FCE.
- _____ (1991) *El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Pérez-Rioja, José Antonio (1971). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: Tecnos.
- Pessoa, Fernando (2002). *Libro del desasosiego*. Trad. Perfecto E. Cuadrado. Barcelona: Acantilado.
- Piégay-Gros, Nathalie (1996). *Introduction à l'intertextualité*. París: Dunod.
- Pizarro, Ana (ed.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Plett, Heinrich F. (1991). "Intertextualities." *Intertextuality*. Ed. H.F. Plett. Berlín, Nueva York: Walter De Gruyter. 3-29.
- Plutarco (s.f.) *Pompée*. París: Fayard.
- Ponce, Néstor (ed.) (2002). *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. Nantes: Editions du Temps.
- Popper, Karl R. (1998). *The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment*. Ed. A.F. Petersen. Londres/Nueva York: Routledge.
- Pound, Ezra (1973). *Selected Prose, 1909-1965*. Ed. W. Cookson. Londres: Faber and Faber.
- Prier, Raymond Adolph (1976). *Archaic Logic: Symbol and Structure in Heraclitus, Parmenides and Empedocles*. La Haya/París: Mouton.
- Quevedo, Francisco de (1971). *Obras completas, I, Poesía original*. Ed. J.M. Blecua. Barcelona: Planeta.
- Quiroga, Horacio (1993). *Todos los cuentos*. Eds. N. Baccino Ponce de León y J. Lafforgue. Colección Archivos. Madrid: FCE, Unesco.
- Rama, Ángel (1978). "La riesgosa navegación del escritor exiliado." *Nueva Sociedad* 35 (mar.-abr.): 5-15.
- _____ (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- _____ (1984). *La ciudad letrada*. Hanover, EE.UU.: Ediciones del Norte.
- Revilla, Federico (1999). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Reyes, Alfonso (1977). *Prosa y poesía*. Ed. J.W. Robb. Madrid: Cátedra.
- _____ (1994). *La experiencia literaria*. México: FCE.

- Riffaterre, Michael (1979). "La syllepse intertextuelle." *Poétique* 40: 496-501.
- Rimbaud, Arthur (1981). *Oeuvres*. París: Garnier Frères.
- Ripa, Cesare (1976). *Iconologia*. Nueva York: Garland
- Roffé, Reina (2003). *Juan Rulfo. Las mañanas del zorro*. Madrid: Espasa Calpe.
- Romero, Marcos (2003). "Murió el incomprendido escritor italiano Carlo Coccioli a los 82 años." (6 de ago.). <<http://www.ansa.it/ansalatina/notizie/rubriche/entrevistas/20030806145332652583.html>>
- Rovira, José Carlos y José Ramón Navarro (eds.) (1994). *Literatura y espacio urbano. Actas del I Coloquio Internacional*. Fundación Cultural CAM.
- Rovira, José Carlos (ed.) (1999). *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea.
- Rulfo, Juan (1975). *Pedro Páramo*. México: FCE.
- _____ (1993). *El llano en llamas*. Barcelona: Anagrama.
- Sabines, Jaime (1997). *Recuento de poemas 1950/1993*. México: Joaquín Mortiz.
- Said, Edward W. (2001). "Reflections on Exile." *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*. Londres: Granta Books: 173-186.
- Salinas, Pedro (1972). *Literatura española siglo XX*. Libro de Bolsillo. Madrid: Alianza.
- Sandoval, Adriana (1989). *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*. México: UNAM.
- Santamaría, Francisco J. (1974). *Diccionario de mejicanismos*. México: Porrúa.
- Sanz Cabrerizo, Amelia (1995). "La noción de intertextualidad hoy." *Revista de Literatura* 58. 114, Madrid: 341-361.
- Schneider, Michel (1985). *Voleurs de mots*. París: Gallimard.
- Seidel, Michael (1986). *Exile and the Narrative Imagination*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Sénèque (1971). *Dialogues. Tome second. De la vie heureuse. De la brièveté de la vie*. Ed. A. Bourguery. París: Société d'édition "Les Belles Lettres".
- Señor, Luis (1999). *Diccionario de citas*. Madrid: Espasa.
- Shakespeare (1963). *Macbeth*. Ed. S. Barnet. Nueva York, Londres: New American Library.
- Slethaug, Gordon E. (2000). *Beautiful Chaos. Chaos Theory and Metachaotics in Recent American Fiction*. Nueva York: State University of New York Press.
- Sollers, Philippe (1968). *Théorie d'ensemble*. París: Seuil.
- Soubeyroux, Jacques (1985). "Pour une étude de l'espace dans le roman. Propositions méthodologiques et application à *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa." *Imprévue* 1: 37-54.
- _____ (1994). *Lire l'espace*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Sprouse, Keith Alan (1997). "Chaos and Rhizome: Introduction to a Caribbean Poetics." *A History of Literature in the Caribbean III. Cross-Cultural Studies*. Ed. A. James Arnold. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins. 79-86.

- Starobinski, Jean (1989). *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. París: Julliard.
- Stavans, Ilán (1993). *La pluma y la máscara*. México: FCE.
- Steel, Brian (1990). *Diccionario de americanismos. ABC of Latin American Spanish*. Madrid: SGEL.
- Stein, Gertrude (1947). *The Autobiography of Alice B. Toklas*. Londres: Zephyr Books, The Continental Book Company.
- Stols, Eddy (1993). *Mexico in Historisch Perspectief*. Lovaina: Acco.
- Suleiman, Susan Rubin (ed.) (1998). *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Duke University Press.
- Thurber, James (1978). "The Secret Life of Walter Mitty", *The Thurber Carnival*. Londres: Penguin Books. 69-74.
- Toro, Alfonso de (1991). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)." *Revista Iberoamericana* 155-156 (abr.-sep.): 441-467.
- _____. (1997). "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica." *Postmodernidad y Postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Ed. A. de Toro. Frankfurt: Vervuert. 11-49.
- _____. (1999). "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?" *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*. Eds. F. de Toro y A. de Toro. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana. 31-77.
- Toro, Fernando de (1999). "Explorations on Post-Theory: New Times." *Explorations on Post-Theory: Toward a Third Space*. Ed. F. de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert: 9-23.
- Torri, Julio (1984). *De fusilamientos y otras narraciones*. México: FCE.
- Vanden Berghe, Kristine (2000). "Los mafiosos del boom. Literatura y mercado en los años setenta." *Literatura y dinero en Hispanoamérica*. Ed. N. Lie. Bruselas: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten & Aleph, 15. 45-63.
- Van Gorp, Hendrik y.o. (1986). *Lexicon van literaire termen*. Lovaina: Wolters.
- Van Hecke, An (1993). *Un análisis del discurso crítico-literario sobre las crónicas en siete revistas mexicanas en el contexto del V Centenario (1988-1991)*. Tesis de Maestría. México: UNAM.
- Vega, Garcilaso de la (1995). *Obra poética y textos en prosa*. Ed. B. Morros. Barcelona: Crítica.
- Vega, Lope de (1983). *Obras poéticas*. Ed. J.M. Blecua. Barcelona.
- Velez de Guevara, Luis (1984). *El Diablo Cojuelo*. Ed. E. Rodríguez Cepeda. Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra.
- Villanueva, Darío. (1992). *Comentario de textos narrativos*. Madrid: Júcar.

- Waldrop, M. Mitchell (1994). *Complexity. The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. Londres: Penguin Books.
- Weisgerber, Jean (1978). *L'espace romanesque*. Lausana: L'Age D'Homme.
- Yankelevich, Pablo (ed.) (1998). *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. México: Plaza y Valdés, ITAM.
- Yúdice, George, Jean Franco y Juan Flores (eds.) (1992). *On edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Cultural Politics, vol. 4, Mineápolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Zoran, Gabriel (1984). "Towards a Theory of Space in Narrative." *Poetics Today* 5. 2: 309-335.
- Zorrilla, José (1975). *Don Juan Tenorio*. Ed. J.L. Varela. Clásicos Castellanos. Madrid: Espasa-Calpe.

ÍNDICE DE AUTORES*

- Acuña, René 82, 237, 243, 244, 245, 247, 251
Addison, Joseph 174, 175
Agustín, José 286
Alas, Leopoldo 95, 115, 385
Alatorre, Enrique 410
Alegría, Claribel 275
Alvarado, Pedro de 214
Amiel, Enrique Federico 503
Ammer, Christine 420
Annunzio, Gabriele d' 135
Appolinaire, Guillaume 401
Arbenz Guzmán, Jacobo 23, 40, 145, 189, 190, 191, 192, 193, 195,
208, 485, 522
Arcipreste de Hita 174, 175, 238

* En este índice sólo se han incluido aquellos nombres de autores que aparecen tanto en mi libro como en la obra de Monterroso. Por un lado, no incluye los nombres de críticos literarios usados para este estudio. Por otro lado, este índice no corresponde a la totalidad de los autores mencionados por Monterroso. Por razones de espacio, no pueden incluirse aquí. Para la lista de todos los autores mencionados por Monterroso (1167 nombres en total) y de todas las obras mencionadas o citadas, refiero a la tesis doctoral (Van Hecke 2005b).

Arévalo, Juan José 189, 190, 191
Arévalo Martínez, Rafael 28, 221, 227, 228, 229, 230
Arguedas, José María 343, 434
Ariosto, Ludovico 223
Aristófanes 154, 281, 382
Aristóteles 114, 198, 203, 382, 398, 496, 504, 506
Arlt, Roberto 343
Arreola, Juan José 27, 28, 95, 269, 274, 275, 320, 340, 346, 347,
348, 349, 350, 353, 358, 360, 364, 365, 369, 371, 372, 374,
375, 376, 410, 523
Asturias, Miguel Ángel 25, 85, 86, 119, 124, 135, 137, 149, 178,
180, 181, 191, 209, 211, 213, 231, 232, 233, 234, 235, 246,
248, 249, 252, 253, 254, 328, 343, 375, 480, 481, 522, 533
Avilés Fabila, René 335
Balbuena, Bernardo de 286, 321
Balzac, Honoré de 452
Barba Jacob, Porfirio 182, 228, 229
Barnes, Julian 504
Barrenechea, Ana María 67
Bataillon, Marcel 301
Batres Montúfar, José 211, 212, 221, 222, 223, 224, 246, 249, 250,
252, 253, 522
Baudelaire, Charles 45, 135, 136, 350, 417, 500
Beethoven, Ludwig van 238
Bello, Andrés 96
Benedetti, Mario 80, 362, 532
Benítez, Fernando 258, 260, 274, 331, 332, 333, 334, 372, 374, 378
Bertrand, Aloysius 349
Bienek, Horst 215
Bioy Casares, Adolfo 330, 376, 442
Blake, William 101, 476
Blecua, José Manuel 413
Bloy, Léon 101
Boccaccio, Giovanni 223

Bonifaz Nuño, Rubén 27, 97, 243, 244, 269, 270, 271, 274, 314, 316, 320, 323, 330, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 364, 369, 372, 373, 374, 378, 410, 528

Borges, Jorge Luis 60, 61, 63, 72, 73, 92, 98, 100, 106, 107, 108, 112, 115, 123, 137, 164, 243, 320, 324, 327, 328, 330, 334, 335, 338, 341, 342, 343, 347, 358, 369, 370, 371, 376, 392, 397, 398, 399, 400, 446, 454, 464, 465, 468, 482, 502, 516, 517, 519, 520, 527, 528, 533

Bos, Charles du 336, 337

Boswell, James 413

Brillat-Savarin, Anthelme 130

Bryce Echenique, Alfredo 51, 80, 114, 124, 257, 365, 371, 454, 466

Burton, Robert 468, 496, 501, 502, 506, 527

Byron, George Gordon, lord 35

Calderón de la Barca, Pedro 96, 174, 175

Calvino, Italo 266, 401

Cardenal, Ernesto 82, 124, 264, 268, 274, 386, 507

Cárdenas, Lázaro 268, 273

Cardoza y Aragón, Luis 18, 23, 25, 49, 67, 124, 153, 164, 178, 179, 189, 191, 209, 211, 212, 213, 215, 217, 220, 222, 225, 231, 234, 235, 236, 243, 246, 248, 249, 252, 254, 260, 274, 282, 332, 334, 375, 415, 522

Carlos V 202

Carpentier, Alejo 47, 58, 88, 130, 178, 181, 217, 218, 227, 315, 317, 362, 489, 533

Carroll, Lewis 330

Castellanos, Rosario 269

Casti, Giambattista 223

Castillo Armas, Carlos 23, 40, 181, 187, 197, 202

Catalán, Francisco 239

Catulo, Cayo Valerio 101, 271, 329, 356, 358, 382

Cervantes, Francisco 454

Cervantes, Miguel de 27, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 106, 109, 122, 158, 164, 174, 175, 211, 294, 320, 334, 358, 368, 410, 454, 501, 514, 527, 528, 533

César, Julio 138, 159, 382
Chéjov, Antón 336, 337
Chesterfield, lord 174, 175
Chesterton, Gilbert Keith 338
Chinchilla, María 184
Chumacero, Alí 279
Cicerón, Marco Tulio 49, 154, 271, 382, 441
Colón, Cristóbal 114, 198, 200
Conrad, Joseph 35
Corneille, Pierre 107, 108
Coronel Urtecho, José 221
Cortázar, Julio 49, 67, 73, 124, 151, 233, 338, 362, 363, 417, 426,
438, 439, 440, 441, 453, 504, 526, 532, 533
Cortés, Hernán 198, 241, 242, 286
Cosío Villegas, Daniel 328
Coto, Tomás de 213, 245, 247
Crespo, Ángel 471, 472
Dante Alighieri 51, 84, 86, 96, 119, 123, 124, 135, 232, 347, 464,
466, 470, 471, 472, 481, 515, 516, 528
Darío, Rubén 108, 123, 124, 152, 166, 203, 226, 227, 324, 504, 528
Darwin, Charles R. 490
Díaz, Porfirio 302
Díaz del Castillo, Bernal 114, 199, 212, 214, 215, 216, 253, 397
Díez Canedo, Joaquín 279
Diógenes Laercio 85, 305, 382
Donne, John 63, 101
Donoso, José 362, 491, 492, 532
Doré, Gustave 68
Dostoievski, Fiódor 27
Du Bellay, Joachim 124, 413, 414
Dunlop, Carol 504
Durand, José 195, 274, 332, 340, 349, 375, 465, 489, 501, 504
Durero, Alberto 496, 500
Eckhart, Meister 448
Egerton, Francis Henry 476

Eichendorff, Joseph Freiherr von 134
Einstein, Albert 41, 381
Eliot, Thomas Stearns 35, 45
Elizondo, Salvador 27, 97, 321, 364, 365, 366, 367, 371, 372, 374
Eluard, Paul 63
Empédocles 91, 449
Epicuro 55, 118, 382, 411
Erasmus, Desiderio 265
Ercilla, Alonso de 73, 107, 109, 115, 516
Esopo 347, 382
Estrada Cabrera, Manuel 180, 181, 182, 184, 232, 521
Evtuchenko, Evgueni 366
Faulkner, William 35, 316, 317
Fedro 95, 115, 176, 177, 382
Flakoll, Darwin 275
Flaubert, Gustave 504
Fontaine, Jean de La 288, 290, 296, 299, 300, 347
Foppa, Alaíde 82, 146, 237, 238
Fournival, Richard de 347
Fuentes, Carlos 58, 178, 200, 216, 254, 286, 298, 308, 309, 326,
333, 337, 361, 362, 363, 364, 372, 373, 374, 421, 465, 491, 532
Füssli, Johann Heinrich 476
Galilei, Galileo 381, 385
Gallegos, Rómulo 343
Gama, Vasco da 95
García Márquez, Gabriel 35, 47, 129, 178, 181, 227, 315, 316, 317,
326, 362, 532, 533
García Ponce, Juan 367, 504
García Terrés, Jaime 244, 359, 360, 361, 372, 374
Garro, Elena 366
Gascón, Elvira 353
Gibbon, Edward 114
Goethe, Johann Wolfgang von 101
Gola, Hugo 470
Golding, William 430

Gómez Carrillo, Enrique 124, 211, 212, 214, 221, 225, 226, 227,
231, 246, 247, 248, 522
Góngora, Luis de 97, 102, 185, 329, 330, 351, 356, 358, 372, 373, 528
González, José Luis 24, 90, 267
González, Otto-Raúl 82, 188, 204, 237, 241, 242, 243, 244, 247,
491
González Avelar, Miguel 360
González Casanova, Henrique 271, 358
González Martínez, Enrique 189
González Rodríguez, Sergio 345
Gracián, Baltasar 96, 102, 174, 175, 238, 475, 528
Gutiérrez Nájera, Manuel 369, 373
Henríquez Ureña, Pedro 321
Heráclito 33, 114, 120, 123, 138, 381, 382, 383, 384, 385, 389, 395,
397, 420, 422, 423, 426, 448, 449, 499, 515, 525, 528
Herrera Zapién, Tarsicio 95, 271, 281, 326, 329
Homero 62, 382, 432
Horacio, Quinto 95, 103, 118, 138, 176, 275, 329, 358, 369, 382,
383, 411
Hugo, Victor 56, 111, 174, 175, 506
Huxley, Aldous 159, 164, 509, 510
Ibargüengoitia, Jorge 315, 317, 321, 362
Illescas, Carlos 23, 82, 188, 204, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 247,
250, 260, 347, 394, 395, 410
Isaev, Igor 277
Jacobs, Bárbara 20, 26, 28, 71, 109, 127, 132, 133, 137, 188, 223,
224, 280, 346, 365, 454, 510
Jaurès, Jean 383, 452
Jiménez, Juan Ramón 108
Johnson, Samuel 174, 175, 413
Joyce, James 27, 85, 94, 98, 101, 122, 124, 211, 233, 342, 343, 452,
528, 533
Juana Inés de la Cruz, sor 56, 101, 326
Juvenal, Décimo Junio 154, 164, 368, 370, 374, 382

Kafka, Franz 28, 50, 51, 54, 94, 95, 101, 115, 122, 123, 192, 228,
320, 334, 342, 343, 348, 358, 371, 376, 392, 393, 398, 400,
420, 421, 446, 448, 454, 463, 464, 465, 466, 467, 499, 526, 528

Kant, Immanuel 479

Kierkegaard, Sören 27, 114, 163, 164

Lamb, Charles 92, 170, 349

Landívar, Rafael 119, 124, 143, 211, 212, 218, 219, 220, 223, 246,
249, 252, 253, 375, 503, 522, 527

Lear, Edward 476

Leconte de Lisle, Charles Maria 169, 175

Leñero, Vicente 365

Leopardi, Giacomo 331

Lezama Lima, José 58

Livio, Tito 114

Lizalde, Eduardo 105

López de Santa Anna, Antonio 361

López Velarde, Ramón 314, 323, 324, 325, 326, 335, 372, 374

Luciano de Samosata 265, 443

Lucrecio Caro, Tito 243, 244, 271, 356, 382, 390

Lugones, Leopoldo 324

Lulio, Raimundo 115, 347, 476

Machado, Antonio 456

Maiakovski, Vladimir 115

Mallarmé, Stéphane 129, 137, 138, 139, 365

Mann, Thomas 233, 238, 350, 406

Manuel, don Juan 96, 174, 175

Marcial, Marco Valerio 411

Marco Aurelio, Antonino 86, 152, 164, 508

Marimón, Antonio 27, 155, 223, 312

Martí, José 258, 369

Marx, Karl 114

Mata Hari 226

Mejía Sánchez, Ernesto 20, 21, 82, 109, 248, 269, 274, 347, 349,
356, 365, 410

Meller, Raquel 226

Melville, Herman 92, 95, 429
Menchú Tum, Rigoberta 146
Mendel, Gregor 115, 362, 419, 420
Milla, José 156, 212, 221, 225, 226, 227, 247
Milton, John 86, 471, 472
Molière, Jean-Baptiste 350
Monsiváis, Carlos 58, 61, 161, 162, 259, 260, 262, 286, 287, 298,
425, 469
Montaigne, Michel de 83, 92, 93, 95, 153, 164, 174, 175, 185, 395,
396, 412, 528
Monterde, Francisco 336
Monterroso, Antonio 182
Morgenstern, Christian 69
Moro, Tomás 265
Murger, Henri 166, 226
Mussorgsky, Modest 101
Mytton, Squire 476
Nabokov, Vladimir V. 86, 115, 124, 493
Neruda, Pablo 27, 84, 124, 326, 432, 433, 483, 504, 530
Nietzsche, Friedrich 390, 391, 393
Noriega Morales, Guillermo 239, 242
Novo, Salvador 327
Ocampo, Silvina 330, 376
Ochoa, Eugenio de 357
Oliveira, Acevedo 370
Onetti, Juan Carlos 275, 276, 315, 317, 326, 533
Ovidio, Publio 83, 84, 86, 124, 154, 329, 356, 382, 383, 411, 421,
448, 514
Pacheco, José Emilio 279, 321, 331, 366, 367, 368, 369, 370, 372,
373, 374
Papini, Giovanni 349
Pascal, Blas 431, 466
Paz, Octavio 88, 99, 133, 307, 333, 345, 350, 351, 432, 500, 511
Pessoa, Fernando 447, 448, 504, 505
Peza, Juan de Dios 127

Pirandello, Luigi 244, 361, 464, 467, 470
Pitágoras 86, 124, 152, 164, 382
Pitol, Sergio 286, 366
Platón 70, 105, 114, 204, 382, 443
Plinio el Viejo 347
Plutarco 85, 382, 386, 389
Poe, Edgar Allan 350, 365, 367, 429
Ponce Vaides, Federico 185, 408
Poniatowska, Elena 286
Pope, Alexander 331
Pound, Ezra 329
Poussin, Nicolás 115, 493
Propertio, Sexto 329, 356
Proust, Marcel 64, 165
Puccini, Giacomo 135, 166
Puig, Manuel 362, 365, 371, 442, 532
Quevedo, Francisco de 88, 102, 107, 108, 112, 115, 118, 172, 413,
414, 415, 424, 528
Quezada, Abel 360, 361
Quiroga, Horacio 92, 103, 323, 324, 343, 432, 475
Reyes, Alfonso 27, 96, 97, 193, 243, 269, 286, 320, 321, 326, 327,
328, 329, 330, 331, 356, 372, 373, 374, 430, 533
Ribeyro, Julio Ramón 103, 454
Rico, Francisco 63
Rienzi, Cola di 129, 135, 136
Rilke, Rainer Maria 174, 175, 408
Rimbaud, Arthur 115, 172, 250, 251, 365, 435, 436, 476, 534
Roa Bastos, Augusto 178, 362, 532
Rojas-Mix, Miguel 454
Ronsard, Pierre de 27
Rousseau, Jean-Jacques 163
Rubalcava, Adam 240
Ruiz de Alarcón, Juan 108, 321
Rulfo, Juan 138, 264, 269, 273, 274, 275, 292, 298, 315, 317, 320,
321, 322, 323, 325, 326, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340,

341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 351, 364, 365, 371, 372,
373, 374, 375, 376, 378, 460, 470, 507, 523, 524, 533

Russell, Bertrand 114

Sábato, Ernesto 151

Sabines, Jaime 431

Sahagún, Bernardino de 114

Saint-Exupéry, Antoine de 504

Sainz, Gustavo 367

Salazar Arrué, Salvador 343

Salazar Bondy, Sebastián 434

Salazar Mallén, Rubén 345

Samain, Albert 169, 175

Sartre, Jean-Paul 114

Sawa, Alejandro 166

Schiller, Johann von 115, 493

Schopenhauer, Arthur 114, 394

Schubert, Franz 196, 203, 497

Schwob, Marcel 349

Séneca, Lucio Anneo 33, 84, 85, 86, 124, 264, 382, 383, 388, 411,
506, 507, 508, 509, 514, 515, 527

Sévigné, Madame de 174, 175

Shakespeare, William 98, 110, 118, 123, 131, 174, 175, 211, 244,
368, 414, 454, 514, 528

Shaw, George Bernard 338

Silva y Aceves, Mariano 349

Smieja, Florian 414

Sócrates 114, 382

Solntsev, Roman 276

Somoza, Anastasio 178, 361

Stein, Gertrude 228, 229

Sten, María 332

Sterne, Laurence 65, 69, 124, 502, 503, 527

Stoyanov, Rumen 213

Swift, Jonathan 92, 95, 101, 110, 465, 529

Szarzynski, Nicola Zep 414

Tario, Francisco 366
Thoreau, Henry David 101
Thurber, James 360, 465, 492
Tirso de Molina 96, 326, 327
Tolstói, Lev 111, 332, 334
Torri, Julio 126, 229, 320, 349
Turcios, Froylán 416
Turgueniev, Iván 115, 493
Twain, Mark 110, 200, 465
Ubico, Jorge 33, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 239, 241,
248, 432, 433, 461, 480, 485, 522
Unamuno, Miguel de 301
Valdés, Octaviano 275
Valle-Inclán, Ramón del 166, 226
Vallejo, César 324
Vallejo, Fernando 182
Vargas Llosa, Mario 58, 178, 181, 361, 362, 421, 532
Vega Garcilaso de la 136, 185, 356, 358
Vega, Lope de 88, 101, 102, 129, 130
Vélez de Guevara, Luis 474
Verne, Julio 334
Verrié, Frederic-Pau 414
Virgilio, Publio Virgilio Marón 115, 167, 218, 219, 220, 271, 329,
356, 357, 358, 368, 382, 472, 492, 493
Vitalis, Janus 107, 115, 413, 414
Voltaire 163
Wagner, Richard 135, 136
Waterton, Charles 476
Wells, Herbert George 338
Wilson, Edmund 115, 493
Wittgenstein, Ludwig 114
Zaid, Gabriel 324
Zenón de Elea 33, 114, 123, 381, 382, 383, 397, 398, 399, 400, 422,
426, 441, 449, 499, 515, 525, 528
Zorrilla, José 107, 108, 112

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo, se terminó de imprimir
Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto, de An Van Hecke,
en marzo de 2010 en Editorial Ducere, S.A. de C.V., Rosa Esmeralda 3 bis,
col. Molino de Rosas, C.P. 01470 México, D.F.
En su composición se usaron Tipos AGaramond
de 15:16, 12:14, 10:12 y 9:11 pts.
La edición consta de 1000 ejemplares más sobrantes para reposición
y estuvo al cuidado de Enrique Cruz Huerta, Jéssica López Jácome,
David Antonio López Rodríguez y José Luis Martínez Morales.
Formación: Aída Pozos Villanueva.