

**Augusto Monterroso ensayista:
la estética de la brevedad**

César Valencia Solanilla

Resumen

En el artículo se resalta la obra de Augusto Monterroso como una propuesta compleja entre el micro-relato y el ensayo, la cual da como resultado una literatura de ideas, de reflexiones condensadas, pensamientos comprimidos que van más allá de la historia, de la anécdota o de la acción. Se valora su creación desde el uso genial que hace de formas literarias como el aforismo, la sentencia, la paradoja, el refrán, los clichés lingüísticos, las frases hechas, para crear ese espacio de la ambigüedad en donde sus narraciones expresan muchas cosas a la vez, traspasando la frontera de los géneros y logrando una hibridación muy propia de lo que se conoce con el nombre de “literatura posmoderna”.

Abstract

This article examines the work of Augusto Monterroso as a complex compromise between the micro-narrative and the essay which makes for a literature of condensed ideas and compact thoughts that reaches out well beyond the narrative, the anecdotes and the events taking place in the story. The paper also highlights the author's master use of literary forms such as aforisms, maxims, paradoxes, sayings, and clichés which create a framework of ambiguity where the narrative blurs the boundaries between the different genres, thereby rendering very much a kind of “post-modern literature” effect.

Resumo

No artigo se destaca a obra de Augusto Monterroso como uma proposta complexa entre o micro relato e o ensaio, a qual dá como resultado uma literatura de idéias, de reflexões condensadas, pensamentos comprimidos que vão mais além da história, das estórias ou da ação. Valorizamos sua criação a partir do uso genial que faz de formas literárias como o aforismo, a sentença, o paradoxo, o refrão, os clichês linguísticos, as frases feitas, para criar esse espaço de ambigüidade onde suas narrações expressam muitas coisas ao mesmo tempo, transpassando a fronteira dos gêneros, alcançando uma forma híbrida muito própria do que se conhece como literatura pós-moderna.

Palabras clave

Augusto Monterroso
Microrelato
Literatura latinoamericana

Key words

Augusto Monterroso
Microrelato
Latinamerican literature

Palavras clave

Augusto Monterroso
Microrelato
Literatura latinoamericana

La fama universal que Augusto Monterroso ha logrado por su célebre minicuento, *El dinosaurio* —considerado el cuento más breve del mundo y merecedor de reflexiones muy sugestivas de la crítica literaria—, y por el éxito de libros ya emblemáticos en el cuento breve hispanoamericano como *Obras completas (y otros cuentos)* (1959) y *La oveja negra y demás fábulas* (1969), no han facilitado que la obra artística de este autor -guatemalteco de nacimiento pero mexicano de adopción— sea vista en toda su complejidad más allá de la expresión genérica del microrrelato, la minificción, el minicuento, es decir, de Monterroso como creador de “ficciones”, dejando de lado una faceta muy importante de este singular escritor: la de Monterroso como ensayista. Y la limitación se deriva de la ambigüedad genérica misma que él ha creado, recreado

y desarrollado al utilizar y mezclar críticamente los llamados “géneros menores” o “géneros cómico-serios” de la Antigüedad con los géneros propios de la modernidad —en especial la narrativa—, en busca de una estética personal que transgrede y problematiza la expresión literaria “tradicional”.

El desconcierto feliz o la perplejidad irónica que cada lector de Monterroso experimenta frente a sus textos breves —que para comodidad expositiva llamaremos microrrelatos—, es el resultado de la falta de correspondencia entre el modelo que el escritor utiliza y la significación que alcanza, pues sus “ficciones” son principalmente literatura de ideas, reflexiones condensadas, pensamientos comprimidos que van más allá de la historia, de la anécdota o de la acción. La utilización permanente que el autor hace de formas literarias como el aforismo, la sentencia, la paradoja, el refrán, los clichés lingüísticos, las frases hechas, son recursos de la escritura para crear ese espacio de la ambigüedad en donde sus narraciones expresan muchas cosas a la vez, traspasando la frontera de los géneros y logrando una hibridación muy propia de lo que se conoce con el nombre de “literatura posmoderna”. Esto hace que el lector casi siempre tenga la sensación de transitar en un espacio movedizo en el que, de manera muy especial, se están revelando asuntos trascendentales de la condición humana, con una economía del lenguaje sorprendente, pero que, por su brevedad, por su ironía, pareciera no desbordar el microrrelato, la “minificción” genial que sirve para reformular mitos, leyendas, lugares comunes, citas y personajes históricos, etc., y cuyo centro gravitacional puede ser el juego, la diversión lingüística, la resemantización del habla. Pero ficción, al fin y al cabo.

Hace falta, creemos, una valoración de Monterroso como “ensayista”, aunque el término mismo de “ensayo” tal como se entiende en el mundo contemporáneo, debe tener otras connotaciones en su caso, quizás como operación de retorno al origen o como recreación de lo que fueron los llamados “géneros menores” en la Antigüedad, y en particular el banquete, las compilaciones enciclopédicas y las anécdotas incorporadas a las obras históricas.

Para el efecto, se debe partir de una premisa básica: entender el microrrelato no simplemente como una “minificción” que prioriza la

invención o recreación de lo imaginario, sino como un artificio literario para la argumentación filosófica mediante la condensación de enunciados que sugieren y a la vez cierran un discurso. Su carácter breve permite concentrar, desde la ficción, diferentes manifestaciones verbales de universos de sentido, a través de las cuales se convoca a la reflexión heterodoxa, en la que el enunciado es la vez la demostración. Es decir, un ejercicio intelectual que aglutina lo lúdico, el ingenio, la belleza y la emoción artística con un pensamiento por lo regular sistemático mimetizado por la imaginación, con un agudo sentido de las posibilidades plurisignificativas del lenguaje literario. El microrrelato, en síntesis, intenta concentrar el pensamiento, la abstracción metafísica, la reflexión filosófica, evadiendo la “objetividad” y, por el contrario, haciendo que prevalezca la imaginación y la brevedad del lenguaje:

(...) este micro-género sabe conjugar la brevedad con la sensibilidad artística y la reflexión. Su extrema parquedad exige la condensación del pensamiento, el estrujamiento de las ideas en pocas palabras.¹

En este sentido, el microrrelato representa una forma refinada y sutil del pensamiento contemporáneo enrostrado en la ficción, que realiza plenamente el ideal borgesiano según la cual “la metafísica es una rama de la literatura fantástica”.² De igual forma, la preocupación del autor por estas formas del relato breve, lo ubican en la frontera de la llamada “modernidad literaria” al menos como gesto involuntario, por el sentido de fragmentación del mundo que conlleva este instrumento formal de encapsulamiento de la realidad.³

Para desarrollar estos enunciados, se van a analizar en este escrito

¹ Tejero, Pilar, “El precedente literario del microrrelato: la anécdota en la Antigüedad clásica”, en: *Quimera: Revista de Literatura*, No. 211-212, Febrero de 2002, p. 13.

² Borges, Jorge Luis, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, en: *Ficciones, Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 436.

³ Otxoa, Julia, en: Sobre la microficción y otras formas de brevedad, (<http://www.cuentoenred.org>), señala algunos aspectos interesantes al respecto: “La deconstrucción de los grandes mitos doctrinales, la intertextualidad, la interconexión entre los distintos géneros literarios, la fugacidad del tiempo como pieza esencial en la filosofía de una sociedad que vive en el vértigo, hacen de la brevedad textual un aliado magnífico, una herramienta ágil propia del pensamiento mestizo y transfronterizo de nuestras sociedades: Franz Kafka, Elías Canetti, Robert Walser, Walter Benjamín entre otros han dejado verdaderas joyas en este género, formando parte por su calidad literaria, y a menudo profunda carga premonitrice, de los testimonios más valiosos del Patrimonio intelectual de la Humanidad”.

los libros *Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y *La letra e*, publicados con el título de *Tríptico*,⁴ en los cuales se aprecia de manera más evidente ese sentido de la hibridación o esa voluntad transgresora respecto del género de la minificción, ya que en estos libros el propio autor se ha encargado de hacer explícita su intención.

Monterroso y la hibridación del género

Augusto Monterroso ha cultivado las principales formas de los géneros narrativos clásicos y contemporáneos, y ha sido reconocido ampliamente como uno de los principales iniciadores del relato breve, la minificción o el microrrelato en Hispanoamérica. En su vasta obra narrativa pueden apreciarse las más variadas manifestaciones de la prosa de ficción, el ensayo, la reflexión filosófica, siempre desde una perspectiva sugestiva, utilizando la brevedad como método y el juego como recurso para la hibridación. Juan Antonio Masoliver Ródenas sostiene que el autor,

siguiendo el modelo del *Quijote* ha cultivado: el cuento breve, el cuento largo, la novela (o lo que tenga de novela El resto es silencio), la fábula, las memorias ficticias, la erudición ficticia, el diario, el ensayo, la digresión, el fragmento e incluso e incluso la conversación.⁵

Si a esto se agregan las numerosas formas en que se manifiesta la minificción en general —cuyas características han sido estudiadas en detalle por el crítico mexicano Lauro Zavala⁶—, y que sin duda Monterroso ha sido uno de sus exponentes principales en nuestro continente, podremos afirmar que se trata de uno de los más prolíficos y talentosos

⁴ Monterroso, Augusto, *Tríptico*, México: Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra firme, 1966. Todas las citas que aludan al texto son tomadas de esta edición y remiten al número de la página correspondiente.

⁵ Masoliver Ródenas, Juan Antonio, “Augusto Monterroso: el humor que muere”, en: Augusto Monterroso, *Tríptico*, *Op. Cit.*, p. 9.

⁶ Zavala, Lauro, en: “El cuento ultracorto bajo el microscopio”, (<http://www.cuentoenred.org>) expresa que las características del cuento ultracorto son: brevedad extrema; diversas estrategias de intertextualidad (hibridación genérica, silepsis, alusión, citación y parodia); diversas clases de metaficción (en el plano narrativo: construcción en abismo, metalepsis, diálogo con el lector) (en el plano lingüístico: juegos de lenguaje como lipogramas, tautogramas o repeticiones lúdicas); diversas formas de humor (intertextual) y de ironía (necesariamente inestable).

escritores hispanoamericanos, que por más de cuatro décadas ha experimentado múltiples formas de contar, en busca de la autenticidad.

La obra de Monterroso, su vida cotidiana, sus viajes y reflexiones están invadidas y colmadas por una pasión irrefrenable por la literatura, por la cual vive, sueña, sufre y disfruta. En todos sus libros se respira esa atmósfera plena de lo literario, como lo confesaba Flaubert en su correspondencia con su amiga Mlle. Leroyer de Chantepie: “*Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpetuelle*”.⁷ Todo lo que mira, todo lo que observa, vive y siente, pasa por el filtro del arte y la literatura, sin que se note ninguna postura artificial en sus reflexiones, ya que estas fluyen naturalmente, como si se desprendieran del lenguaje de lo cotidiano: la sabiduría de lo breve, la filosofía de lo elemental que congrega más significado que las más doctas disquisiciones académicas, la frase contundente que no acude a la retórica tradicional para expresar verdades contundentes, la demoledora lógica de los símbolos y metáforas que apuntan más allá del sentido común aunque parezcan surgir del más común de los sentidos.

Sus propuestas de ensayo minifccionales por lo general constituyen reformulaciones sarcásticas y reiterativas sobre temas como el amor, la soledad, la solidaridad, el engaño, la muerte, los sueños, los animales, o sobre autores que han sido pilares en la formación intelectual de Monterroso: Shakespeare, Sterne, Kafka, Cervantes, Rimbaud, Carroll, Joyce, Connolly, Quiroga, Rubén Darío, Borges, Cortázar.

Como se trata de una reflexión sobre los aspectos ensayísticos que pueden vislumbrarse en la ficción de Monterroso, vamos a tomar cada uno de los libros que integran el *Triptico* para destacar esa apropiación del mundo que tan originalmente se hace mediante una narrativa híbrida de un pensador mimetizado en la ficción.

Movimiento perpetuo: el ensayo del cuento del poema de la vida

Movimiento perpetuo está armado por dos libros: el que escribe propiamente Monterroso –que es el más extenso- y el otro, compuesto

⁷ Citado por Mario Vargas Llosa en *La orgía perpetua*, Barcelona: Bruguera, 1978, p. 72.

por una singular selección de citas literarias sobre la mosca, partiendo de la idea borgesiana según la cual la apropiación que hace el hombre de las creaciones de los otros, ya bien sean citas, fragmentos, pensamientos, reflexiones, poemas, relatos, libros, hacen parte de cada persona y sobre ellos existe, entonces, una forma implícita de autoría. De modo que la originalidad del autor es de doble vía, como dobles los “libros” que componen el libro: un libro suyo que desde el comienzo plantea la transgresión de los géneros en busca de una hibridación y en el que se funden el cuento, el ensayo, el relato, el fragmento, la sentencia, el epígrafe y diversas formas de la prosa poética; y el otro, una selección de citas de diversos autores sobre la mosca, que no es suyo, sino de la tradición, conforme la idea de Borges. Un libro que no es un libro, que es una recusación formal a la idea de un libro, compuesto por microrrelatos y citas, editados como fragmentos de un todo. José Miguel Oviedo lo sintetiza muy bien:

El libro ya constituye una burla de lo que es un libro: quiere ser prescindible, no quiere ser un libro. Ni antología sobre la mosca, ni conjunto orgánico de textos; no admite ninguna seriedad, ninguna superstición.⁸

Un conjunto de textos muy breves que resulta divertido, mordaz, desbordante de talento e inteligencia, con las más variadas y cáusticas reflexiones en torno a la escritura, el amor, la mentira, la política: circulación constante de la palabra que se indaga a sí misma y se responde con ironía y locuacidad. Es un libro que no quiere ser libro porque casi todos los textos de Monterroso -y los que él escoge para su original antología sobre la mosca- buscan transgredir el género y cuestionar la función misma del arte literario. El primer texto es demoledor y sugestivo, en su doble condición de epígrafe e introducción:

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 (p. 23).

⁸ Oviedo, José Miguel, “Monterroso: lo bueno, si breve...”, en: Augusto Monterroso, *Tríptico, Op. Cit.*, p. 20

Analizar, inventar, soñar, verbos que sirven para tipificar el ensayo, el cuento o el poema, son eliminados como verbos y, despojados de su naturaleza, sirven para elaborar esa bella frase que da nacimiento al libro, que va a ser su marca estilística: *el ensayo del cuento del poema de la vida* representan el movimiento perpetuo, la dialéctica de la existencia.

Un libro que presenta dificultades en la aproximación analítica, por su fragmentación, a no ser que se acuda también a la fragmentación como estrategia de análisis. Por un lado, habría que pensar en cuál es la sintaxis secreta o implícita del “Libro de citas”, para que sea esa su presentación final, en la medida en que las citas no son epígrafes que acompañan un texto determinado (no hay sino un solo texto del autor sobre las moscas), pero todas las citas, sin embargo, son sobre las moscas. Y lo que se concluye es, paradójicamente, que no hay sintaxis secreta, pues se trata de una selección temática que Monterroso ha guardado por mucho tiempo por la fascinación que sobre él ejerce este animal simbólico, y nada más: la sintaxis, el deber ser de las citas o el “mensaje secreto” que tienen esas citas como supuestas partes de un engranaje mayor, deben ser armadas por el lector para descubrir su propio palimpsesto: el movimiento perpetuo de la imaginación individual.

Sin embargo, existe en los textos de *Movimiento perpetuo*, ciertas reiteraciones temáticas que vale la pena destacar: el interés por la escritura literaria, la autoironía, la sátira y el humor, y los juegos verbales.

Respecto de su marcado *interés por la escritura literaria*, los breves textos de este libro son una muestra de la mordaz ironía monterrosiana sobre el oficio de escritor: en “De atribuciones”, se hace una bufonada de la timidez pero también de la arrogancia del escritor, que de ninguna manera quiere renunciar a dejar un legado trascendente a la humanidad; en “A lo mejor sí”, se plantea con mucho sarcasmo cómo el éxito económico del escritor es limitante para la creación libre y sincera; en “La brevedad”, se expresa la insatisfacción por la brevedad, la ilusión de libertad en la escritura interminable de los párrafos extensos, el gozo de la narración inagotable:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela 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. (p. 131).

Enunciado éste que encaja perfectamente en la frase lapidaria de “Fecundidad”, que es una mirada cómplice y a la vez paradójica a la escritura literaria en general, pero sobre todo como homenaje al autor de *La comedia humana*: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea”. (p. 65).

Cuando se habla de *autoironía*, pocos como Monterroso han sabido hacer de sus limitaciones físicas, de la falacia del éxito, de su condición de refugiado, de la soledad y los viajes, un instrumento de creación y examen descarnado de la existencia. En “Estatura y poesía”, el escritor se mofa de sí mismo, al tiempo que saca partido por ser un hombre pequeño de estatura, pero grande en atributos, como lo fueron Napoleón, Bolívar, Madero, Lenin, Chaplin, Pope, Leopardi, Alfonso Reyes; o bien que padecieron —y seguramente disfrutaron con fuertes dosis de humor negro— limitaciones físicas como Byron y Quevedo. Este continuo mirarse en el espejo de la ironía propia es una forma alta de la sabiduría, una manera de enfrentar el mundo con la suficiencia de la imaginación como recurso “poético” para la supervivencia.

La *sátira* y el *humor*, que muestran la influencia que en el autor ha tenido la literatura carnavalesca —de ahí su entronque con los llamados géneros menores de la Antigüedad— constituyen los marcadores más definidores de su narrativa, y quizás por eso la opción del microrrelato es consubstancial con estas dos formas de carnavalización del mundo. La sátira y el humor son detonantes para la condensación del habla y del mensaje, ya que funcionan como instrumentos de transformación de la anécdota, en cuanto encubre una forma velada de reflexión, a través de la sugestividad. Como siempre, es al lector a quien se traslada el desciframiento, en cuanto el lector de Monterroso es un lector cómplice e implicado. En *Movimiento perpetuo*, como en todos sus libros de microrrelatos, representan verdaderos núcleos estructurantes o marcadores estilísticos y abarcan los más disímiles temas: la solemnidad y excentricidad en el texto del mismo título; el matrimonio en “La vida en

César Valencia Solanilla

común”, la lectura en “Paraíso”, el amor y el erotismo en “Movimiento perpetuo”, la pasión por los libros en “Cómo me deshice de quinientos libros”.

Los *juegos verbales*, que en Monterroso no son simple artificio sino que revelan la búsqueda de las posibilidades infinitas de la lengua, sirven para recordar y homenajear a varios de sus amigos, a la vez que enrostrar su misma genialidad, en la medida en que el autor es un incansable experimentador de formas arcaicas y modernas de ciertos juegos formales, como el palíndroma, que siempre lo han apasionado. En un texto paradigmático, cuyo título mismo es un palíndroma, “Onís es asesino”, el autor recoge muchos logros de este inteligente entretenimiento literario con sus amigos, “un grupo de ociosos del tipo Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Antonio Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, algún otro y yo”, que se divertían días enteros para producir estas joyas de la lengua española. A Carlos Illescas, “positivo monstruo de este deporte”, le atribuye:

“Aman a Panamá
Amo la paloma
Roma amor
Adela, Dionisio: no tal Platón, o si no, id a Leda
Somos laicos, Adán; nada social somos
Damas, oíd: a Dios amad
Onís es asesino
Si no da amor alas, sal a Roma, Adonis”.

y este que se considera el palíndroma de los palíndromas:

“Somos seres sosos, Ada; sosos seres somos”.

A Bonifaz Nuño, la “declaración antisinestésica”:

“odio la luz azul al oído”.

Enrique Latorre “el existencialista”:

“¡Río, sé saeta! Sal, Sartre, el leer tras las ateas es oír”

A Juan José Arreloa:

“Etna da luz azul a Dante”.

Sin que por ello olvide a uno de los mejores iniciadores de estas formas de divertimento poético, como lo fuera su amigo Julio Cortázar, quien en *Bestiario* —nos lo recuerda Monterroso— propuso estos palíndromas llenos de inteligencia y sugestividad:

“Salta Lenín el atlas
Amigo, no gima
Átale, demoniaco Caín, o me delata
Anás usó tu auto, Susana”.

Y ya que se trata de hacer un homenaje a quienes más sutilmente han trabajado diferentes formas de los juegos de palabras, también cita Xavier Villaurrutia en una estrofa ingeniosa de desarticulación morfo-sintáctica y combinación de vocablos, conservando la anáfora y sin que el verso se modifique en sus niveles fonéticos, como si fuera una lección entre la oralidad y la escritura, entre las entonaciones y la distribución tipográfica:

“Y mi voz que madura
Y mi bosque madura
Y mi voz quemadura
Y mi voz quema dura”.

Esta fascinación y reconocimiento del autor por los juegos verbales de los otros confirma la expresa voluntad su propia voluntad, lúdica en la que el juego es una herramienta para la reflexión, un enmascaramiento de lo trascendental a través de la anécdota. Y corresponde a tendencias contemporáneas muy significativas, que tuvieron su esplendor principalmente en Francia, con el grupo OULIPO (Ouvroir de littérature potentielle), liderado por George Perec que llevó estos juegos a propuestas excéntricas, geniales y casi demenciales, como su famosa novela/

lipograma *La disparition* —que no utiliza la *e* seguida del relato— *Les revenents* —que sólo utiliza la vocal *e*— y su *Palindrome* que es considerado el palindroma más largo del mundo.⁹

La palabra mágica: la mágica palabra del ensayo

El libro con mayor voluntad hacia el ensayo, pero armado también de microrrelatos, es *La palabra mágica*, al que deberían pertenecer algunos textos de *Movimiento perpetuo*, como “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges” y “Homenaje a Masoch” si se intentara una selección temática en la actualidad. Conforme se dijo en la parte introductoria de este escrito, el mundo de Monterroso es el de la literatura esencialmente, de tal forma que sus “ficciones” se derivan de lecturas, de la vida literaria compartida con los más importantes escritores hispanoamericanos del siglo XX, y, en este sentido, es un escritor que siempre está hablando de literatura, de tal forma que su imaginación o capacidad inventiva parecen proceder de esa “orgía perpetua” a la que hacía alusión Flaubert.

El mismo nombre del libro es una alusión a esa ilusión de la palabra creadora: *La palabra mágica*. Por eso, todos los textos que lo componen pueden considerarse breves ensayos sobre el arte de traducir, sobre escritores, sobre temas literarios afines a su poética, con ese tono de sinceridad festiva en la admiración por los otros y con esa capacidad inagotable para la ironía propia y ajena.

En torno al *arte de traducir*, el autor escribe el que tal vez es uno de sus relatos breves más conmovedores: “Llorar orillas del río Mapocho”, en el que relata su experiencia como refugiado en Chile, su amistad por Pablo Neruda y las vicisitudes de traductor inexperto, intentando dar forma a un cuento de Ellery Queen sobre béisbol, al que anticipa una dura frase sobre ese difícil arte: “Traducir puede ser muy fácil, muy difícil o imposible, según lo que te propongas y el tiempo y el hambre que tengas” (p.150). Lo conmovedor del relato es la capacidad de poetizar la derrota ante la urgencia del hambre y el tiempo, de modo que es preferible un desenlace tierno: el llanto liberador a orillas de ese río:

⁹ Documentación completa sobre Perec y OULIPO pueden consultarse en: Perec, Georges, “Poética narrativa y teoría literaria (selección de textos). La experimentación oulipiana”, *Antropos: Suplementos*, No. 34, Septiembre 1992.

... y me encaminé al río Mapocho, que pasa por ahí, y me senté en la orilla y lloré de humillación hasta que, siendo benditamente otra vez las doce, me incorporé y fui a la venta de vino más cercana y una copa de vino tras otras me devolvieron a la vida y a la idea de que todo estaba bien, de lo más bien (p. 152).

Sin pretensiones exculpativas frente a los otros, ni señalamientos, ni justificaciones, ya que el autor simplemente entrega la traducción sin esperar ninguna respuesta, este es un buen ejemplo de la autoironía como una forma de catarsis ante un momento agobiante de su existencia.

Y como la traducción es un oficio que no sólo produce la desolación sino que puede convertirse en un instrumento para el sarcasmo y el juego, el autor aprovecha su conocimiento del inglés y su manía por el uso de los diccionarios, para recusar, con mucha lucidez, los títulos de obras célebres que fueron aceptadas y consagradas, a pesar de lo curioso y arbitrario de su traducción: *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde, que nadie objeta, proveniente de un título radicalmente opuesto en inglés: *The Importance of Being Earnest*, que literalmente corresponde a *La importancia de ser honrado*. O la sugestividad que puede lograrse por la traducción literal, aunque esto sugiera una frase extraña: *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder (que no es una pieza teatral sobre una clínica de dientes, comenta sarcásticamente el autor), cuyo título original es: *The Skin of Our Teeth*, aunque Monterroso verificara que la expresión “*to escape with the skin of our teeth*” signifique “salvarse por un pelo”. Como también el nombre que le dio José Bianco (*Otra vuelta de tuerca*) a *The Turn of the Screw* de Henry James, en lugar de *La vuelta del tornillo* que sería su traducción literal y que no quiere decir nada en español. Para rematar, por puro gozo intelectual, en un verdadero divertimento erudito en torno al título de una de las más célebres novelas de William Faulkner: *El sonido y la furia*,

que suena tan bien y sugiere tanto desde que alguien sin mucho amor al Diccionario tradujo literalmente el pasaje de *Macbeth* en que éste propone que la vida es un cuento contado por un idiota, pero a quien jamás se le ocurrió que la palabras siguientes en que se apoya:

“*full of sound and fury*”, iban a ser traducidas por otro quizá no tan idiota pero quien ni de broma intentó preguntarse qué cosa fuera eso de un idiota “lleno de sonido y de furia” (p. 201).

y llegar a la conclusión, luego de una sesuda y graciosa argumentación, que quizás el título más apropiado hubiera sido *Bla, bla, bla*, que es en definitiva lo que dice un idiota. Exquisiteces de especialista, como si un clavo quisiera sacar otro clavo y el exorcismo frente al pasado fuera una operación mágica, por la magia de las palabras.

Ahora bien, si se trata de elaborar *reflexiones en torno a otros escritores*, Monterroso se nos muestra como un ensayista muy lúcido, pues a su vasta cultura agrega la amistad entrañable con casi todos los protagonistas de la literatura hispanoamericana del siglo XX, de tal forma que sus reflexiones a la vez son testimonio, biografía y crónica literaria. Siendo protagonista él mismo, prefiere sin embargo destacar los logros de los otros, con un sentido de la solidaridad y del afecto no exento de sarcasmo y humor, a través de textos en los que desfilan personajes reales e imaginarios, de esta forma que es posible imaginar a Franz Kafka buscando a un grupo de escritores hispanoamericanos en París, en “La cena”, para que el simbolismo intercultural se presente al revés, como si todos, efectivamente, pertenecieran al mundo de la realidad, pues la máxima realidad es para Monterroso la invención poética.

Al mismo tiempo, en tanto cronista y ensayista, presenta aspectos amables y desconocidos de varios de sus mejores amigos: de Ernesto Cardenal, el poeta nicaragüense, que representa para Monterroso el hombre más extraño que conoce de los escritores centroamericanos de su generación, destaca su carácter ensimismado, romántico, enamoradizo, tímido, en una época en que todos soñaron a ser felices y que el mundo le sonriera —como decía Neruda—, en un texto con un bello título que puede resumir el aspecto físico y la personalidad del poeta, “Recuerdo de un pájaro”. Porque Cardenal era entonces, y por razones explicables, un poeta a la manera antigua, con musa y todo, un poeta bastante diferente al que usualmente conocemos, comprometido con la política y a la vanguardia de las luchas sociales:

Sí; ahora que lo recuerdo, pasaba como caminando sobre las aguas, y creía en las musas; pero creía de veras y se enojaba mucho porque nosotros no creíamos en las musas, y él decía furioso que cómo un poeta podía escribir sin tener una musa que le dictara los versos, tal como lo sostiene el poeta Robert Graves... (p.156).

Sobre Jorge Luis Borges, tal vez el escritor hispanoamericano que más influyó en su formación y en su manera de concebir y realizar el arte de la escritura literaria, en un texto que data de 1949 y que se denomina "*In illo tempore*" (otro juego de palabras para representar que se trata de un texto que se adelantó a la valoración y al reconocimiento del autor como uno de los escritores más importantes de nuestro continente), escribe un ensayo formidable, que gira en torno a la idea de la sorpresa, aspecto éste que es, a su juicio, un elemento fundamental para entender los resortes afectivos y la admiración intelectual que su literatura genera. Y lo expresa con frases precisas, iluminadoras de la narrativa borgesiana:

La sorpresa no se constriñe en Borges al final inesperado. Eso sería demasiado fácil y cualquiera podría hacerlo. Dentro de la sorpresa puramente anecdótica se da con frecuencia la sorpresa de los detalles; dentro de éstos, la sorpresa verbal. Apenas existe una línea suya que no lleve en sí -cual entre flor y sierpe escondida- un elemento sorpresivo, encomendado casi siempre al verbo más cómodo, al adjetivo más imprevisto (p. 211).

En este libro de Monterroso se descubren, además, asuntos bien importantes del desarrollo de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, relatados un tanto al margen, de nuevo con la constante anecdótica del co-protagonista que utiliza su memoria para destacar a los otros y esconderse él, como una especie de niño travieso que dice lo que no pudo hacer y lo que otros sí lograron.

En dos textos que se llaman "Novela de dictadores", resalta el carácter fundacional de *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, a la vez que cuenta cómo surgió ese interés de algunos narradores por los dictadores latinoamericanos: una carta que le enviara Mario Vargas Llosa en 1968 a Monterroso, en la que propuso un libro de cuentos sobre dictadores latinoamericanos que sería escrito por Alejo Carpentier, Carlos Fuentes,

José Donoso, Julio Cortázar, Carlos Martínez Moreno, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa y, desde luego, Augusto Monterroso, cada uno ocupándose de los sátrapas de sus respectivos países y de naciones vecinas; curiosamente, Gabriel García Márquez no estaba incluido en la antología, aunque después publicara una novela importante en este ciclo, como lo fueron las de Carpentier y Roa Bastos. Además de lo anecdótico, el texto revela otra faceta interesante en lo que hemos llamado la “autoironía” del autor: Monterroso confiesa que renunció a la invitación de Vargas Llosa, aunque le propusiera como proyecto la indagación sobre Somoza, con estas frases cargadas de elocuencia poética y política:

Pero la verdad es que el tema me dio miedo, miedo de meterme en el personaje, como inevitablemente hubiera sucedido, y de empezar con la tontería de buscar en su infancia, en sus posibles insomnios y en sus miedos y terminar “comprenderlo” y teniéndole lástima; y así, recordando a Pirandello, renuncié a trabajar en un Somoza al que como juez me habría gustado mandar a fusilar pero que como escritor hubiera llegado a presentar en toda su indefensión y miseria, y cobardemente renuncié al proyecto, y pocos días después de recibida su carta le contesté a Mario Vargas Llosa que no, que muchas gracias (p. 173).

Esta misma simplicidad elocuente puede constatarse en los análisis eruditos en torno a una disertación de Alfonso Reyes sobre la estrofa número XI de la *Fábula de Acis y Galatea*, “conocida entre los amigos como el *Polifemo* de Luis de Góngora, en *Los juegos eruditos*; o en las posibles relaciones intertextuales entre Samuel Jonson y Francisco de Quevedo, en “Lo fugitivo permanece y dura”.

Desde todos los ángulos en que apreciemos *La palabra mágica*, podemos constatar que se trata de un libro de ensayos singular, un tanto “disimulado”, aparentemente anecdótico, que con una brevedad extrema podría considerarse paradigmático del “deber ser” del género del ensayo, en un momento de crisis de los estudios literarios, infestados de metalenguajes vacíos y autocomplacientes que por lo general le hacen decir a los textos lo que el crítico o el ensayista quiere que diga y no lo que el texto propiamente dice o revela.

La letra e: el taller del alma

Si en *La palabra mágica* la vocación ensayística está respaldada por ciertas formas del discurso narrativo mediante las cuales se articulan reflexiones que conducen a una demostración, en *La letra e* son los apuntes, las anotaciones, los comentarios que el escritor ha ido haciendo en “cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro y hasta billetes de tren”, como lo dice en el Prefacio, lo que hace aún más interesante considerar el libro como un libro de ensayo, como un “taller del alma”¹⁰ del escritor. De nuevo el artificio consiste en la recurrencia del autor a las formas arcaicas de los géneros menores, para que una anotación o un comentario se conviertan en una aproximación sugestiva, en una reflexión condensada y aguda sobre cualquier asunto de la cultura o sobre cualquier aspecto de la cotidianidad. Y el resultado es evidente: *La letra e* es uno de los más singulares libros de Monterroso porque se trata de materiales que ha ido acumulando como observador y participe que todo quiere congelarlo con la palabra escrita, pero que luego somete al riguroso ejercicio del oficio para decantar, reescribir, pulir y publicar, así los libros signifiquen para él “los ríos que van a dar en la mar que es el olvido”, frase que de por sí encierra un pensamiento poderoso sobre la banalidad de la vanidad artística.

Jorge Rufinelli¹¹ sostiene que este es un libro “peligroso”, y que su humor es inquietante y perturbador:

Sólo que aquí las referencias al mundo exterior que le rodea se mezclan con las referencias al sujeto que observa y se observa observando, y el discurso predominantemente objetivo de su literatura alterna con el subjetivo de quien ha decidido confesarse, aunque sea confesarse a medias. (p. 223).

Esta alternancia entre lo objetivo y lo subjetivo, entre la observación externa y la confesión interna, mediada siempre por la ironía y la relación paródica, representan una manera muy especial de poner el microrrelato al servicio del “ensayo”, de tal forma que lo que en un comienzo pudo

¹⁰ La expresión corresponde a Susan Sontag, citada por Monterroso en el texto “La palabra escrita y la palabra hablada”, en *Triptico, Op. Cit.*, p. 262.

¹¹ Rufinelli, Jorge, “El otro M. Sobre La letra e”, Prólogo a *La letra e, Triptico, Op. Cit.*

ser una frase o una observación ingeniosa, se convierta luego en un pensamiento estructurado, en una reflexión casi siempre contundente y concluyente sobre aspectos diversos de la condición humana: como lo fueron en la Antigüedad la fábula, el aforismo, la alegoría, la parábola, la sentencia, el epitafio o el proverbio.

Entre todos sus libros, tal vez sea este el más autobiográfico, no sólo porque fuera publicado primero en forma de “Diario” en un periódico mexicano, sino porque existe una expresa intención de dejar en cada texto ese sentido íntimo de la escritura. Pero lo que es realmente iluminante es que esa radiografía personal tenga el carácter sugestivo y concluyente, a pesar de su fragmentación verbal. La palabra de Monterroso teje, desteje, testimonia, ironiza, satiriza, transgrede la confesión de parte para convertirse parte de la confesión. Jugando el juego de sus palabras, de su título podríamos aventurar muchos significados porque, ¿qué secreto simbolismo podríamos encontrar en la letra *e*? ¿ensayo, escritura, escolio, ego, enredo, encomio, entelequia, encanto, enigma, entretenimiento, encarte, enajenamiento, encabezamiento, encadenamiento, encerramiento, entropía, entendimiento? ¿Sería posible un ensayo sobre *La letra e* utilizando sólo palabras que empiecen con la letra *e*?¹²

El carácter autobiográfico del libro es claro, por la voluntad expresa enunciada en el Prefacio y por la naturaleza misma de los textos, con los cuales el lector podría responderse a la pregunta de quién es Monterroso o al menos quién era al final la década del 80. Rufinelli se lo propone y hace una lista de 35 textos –de los 172 componen el libro– que pueden ser una ruta para llegar a él.¹³ Siendo uno de los protagonistas principales de la literatura hispanoamericana del siglo XX, nuestro autor despliega su particular ingenio y agudeza crítica para revelar diversas formas del oficio de escritor: la vergüenza y la dignidad frente a la burocracia editorial en “Un paso en falso”; la neurosis de la escritura, la fama y el boom de los años 70, en “Postergación”; “La pregunta de siempre”, “Scorza en París”, “Bumes, protobumes y subbumes”; el homenaje sincero de

¹² Juegos de palabras que podrían, también, facilitar sugestivas frases como las de empezar en enunciando esto: en este escritor el ensayo es entretenimiento, entropía en el encarte, escritura encantadora, encierro en esas enormes esferas esfumándose en espacios entrópicos... ¿entonces?

¹³ Rufinelli, Jorge, en *Tríptico*, *Op. Cit.*, pp. 224-227.

reconocimiento a sus amigos escritores más entrañables (Bonifaz Nuño, Rulfo, Cortázar, Cardoza y Aragón, Martínez Rivas, Sábato, Arreola) en “La naturaleza de Rubén”, “Rulfo”, “Yo sólo corrijo”, “Managua”, “Con Sábato en Barcelona”, “Lo folclórico-oculto”, etc.; la discusión literaria erudita que desmitifica a muchas figuras reconocidas de la crítica y la creación artística, en “Almas en pena” “Lulio/Rimbaud”, “Nueva Cork”, “Perú triste”, “Todo el modernismo es triste”, “Tontería-inteligencia” (con un duro requerimiento a Nabokov por las “tonterías” que dijo sobre *Don Quijote* en un curso en la Universidad de Harvard).

Y como no hay que olvidar que el título completo de este libro es *La letra e (Fragmentos de un Diario)*, es indispensable rescatar también su condición de “Diario”: no como el cuaderno o el libro en que se escribe todos los días, sino como el ejercicio esporádico de la escritura en donde se recogen chispazos, anotaciones, comentarios, por lo general surgidos del azar, que representan un borrador para una obra futura. En tanto “Diario”, este libro es un gran fresco y una crónica de la década del 80 que además de referir asuntos literarios y artísticos, también se ocupa de la compleja realidad política y social hispanoamericana de entonces, en que algunos países como Nicaragua y Cuba intentan sobrevivir al asedio de las potencias y del gran capital norteamericano, y otros padecen las consecuencias de las dictaduras militares, como Argentina y Chile. Monterroso no es ajeno a esta difícil situación hemisférica y varios de sus textos son diatribas a la injusticia y el crimen, con la misma pasión que otros son elogios a la amistad o al valor del arte y la literatura. Aspectos que sirven para demostrar nuestro enunciado del libro como conjunto de textos de ensayo mediante los cuales se indaga la realidad, se reflexiona sobre el ser y se sientan posiciones a partir de una forma especial, muy personal además, de entender el mundo. Porque un “Diario” es una confesión, una epifanía de la modernidad, un “taller del alma”, como lo dice Susan Sontag, citada por el mismo Monterroso:

En él leemos al autor en primer persona; nos encontramos con el ego detrás de las máscaras de ego que aparecen en la obra del autor. [...] El diario nos muestra el taller del alma de un escritor. ¿Y por qué nos interesa el alma de un escritor? (p. 262).

Del ideario y otras citas

Finalmente, correspondiendo al mismo mecanismo de la selección de textos y ante la heterogeneidad de los textos de este libro, queremos destacar lo que podría llamarse un *ideario sobre la escritura y el escritor* en Monterroso, que nos brinda una pesquisa intertextual de *La letra e*:

Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. El novelista es un ser mal educado que supone que a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días (p. 247).

Pero, como quiera que sea, es cierto que hay algo más de urbano en los cuentos y en los ensayos. En los cuentos uno tantea la buena disposición de una historia, un chisme, digamos, rápido y breve, que los pueda conmover y divertir un instante, y en esto reside el encanto de Chejov; en los ensayos uno afirma algo que no tiene mayor cosa que ver con la vida del prójimo sino ideas o temas más o menos abstractos pero (y aquí, querido lord Chesterfield, volvemos a las buenas maneras) sin la menor intención de convencer al lector de que uno está en lo cierto, y en esto reside el encanto de Montaigne. (p. 247)

Uno es dos: el escritor que escribe (que puede ser malo) y el escritor que corrige (que debe ser bueno). A veces de los dos no se hace uno. Y es mejor todavía ser tres, si el tercero es el que tache sin siquiera corregir, ¿Y si además hay un cuarto que lee y al que los tres primeros han de convencer de que sí o de que no, o que debe convencerlos a ellos en igual sentido? No es esto lo que quería decir Walt Whitman con su “Soy una multitud”, pero se parece bastante. (p. 265).

[...] 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 literaturas autóctonas. (p. 342).

La placidez no es para mí. Necesito revulsivos. Trabajo más a gusto cuando me encuentro de mal humor, o enojado, con alguien, con el simple servicio que falla, con la sociedad, conmigo mismo [...]

La placidez no me estimula. La llamadas condiciones ideales me

paralizan; así, cuando en algún momento creo tenerlas, deliberada o inconscientemente busco algo que me irrite, y ésta es mi droga. (p. 380)

Y es verdad que la literatura está más hecha de lo negativo, de lo adverso y, sobre todo, de lo triste. El bienestar, y específicamente la alegría, carecen de prestigio literario, como si el regocijo y los momentos de felicidad fueran espacios vacío, vacíos y por lo tanto intransferibles, de los que el verso y la prosa serían malos portadores. (p. 389).

Sobre por qué el escritor deja de escribir:

Lo importante es tener claro si abandonar este oficio (de golpe, se entiende: la mayoría prefiere ir renunciando en forma paulatina a hacer lo que se propuso como ideal en la adolescencia, y así vemos a multitud de novelistas convertidos en cualquier otra cosa, y de poetas que en el fondo siguen siéndolo pero sin tomar la pluma, aterrorizados con razón ante la hoja en blanco), si tirar el arpa significa una derrota o una victoria sobre uno mismo (p. 273).

La brevedad:

Cuando vine a México tropezaba mucho con un anuncio que decía: “No escriba, telegrafíe”, que yo interpreté al pie de la letra y quizá, habiéndolo tomado demasiado en serio, sea de donde procede mi tendencia a escribir con brevedad, o por lo menos frases breves. (p. 299).

Recomendaciones a los alumnos escritores:

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 (p. 299).

Historia fantástica:

Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo. (p. 302)

La vanidad del escritor:

El único elogio que satisfaría plenamente a un escritor sería: “Usted es el mejor escritor de todos los tiempos”. Cualquier otra cosa que no sea esto comienza a tener, según el escritor, cierta dosis de mezquindad de parte del mundo y de la crítica. (p. 304).

Se puede concluir que, mediante los microrrelatos que componen el *Tríptico* —y aún en muchas de sus otras ficciones—, Monterroso es un ensayista que transgrede el género, pues sus textos representan rupturas de los cánones tradicionales, su ingenio verbal provoca efectos sorprendidos en el lector, que debe reformular el sentido superficial de los enunciados para no caer fácilmente en la trampa de la perplejidad sin respuesta.

Sus textos provocan la admiración porque son formas bien acabadas del pensamiento y de la reflexión filosófica, aunque parezcan y aparezcan como frases o relatos breves irónicos, satíricos, paródicos. Su literatura es un diálogo permanente y eficaz con la cultura de Occidente, en particular con la literatura y la filosofía, desde una visión carnavalesca del mundo, y por eso su proclividad a la desacralización de los valores establecidos.

Monterroso sabe unir el ingenio con la risa para poder recusar una realidad y una tradición ligada a unas concepciones del hombre que lo han encasillado en el rito, la ceremonia, lo trascendente como expresiones puramente formales; de ahí que la narrativa de este autor se nos presente, en definitiva, como una expresión máxima de la libertad creativa cuyo eje es la brevedad como instrumento estético fundamental.