



**Como si tuviera la menor importancia. Ironía,
imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra
de Augusto Monterroso**

Kevin Perromat Augustin

► **To cite this version:**

Kevin Perromat Augustin. Como si tuviera la menor importancia. Ironía, imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra de Augusto Monterroso. Alejandro Ramírez Lámbarry; Alicia V. Ramírez Olivares; Alejandro Palma Castro; Felipe A. Ríos Baeza. La letra M: Ensayos sobre Augusto Monterroso, Afínita Editorial; Benemérita Universidad de Puebla, pp.41-68, 2015, 978-607-8013-38-8. hal-03672155

HAL Id: hal-03672155

<https://hal.science/hal-03672155>

Submitted on 19 May 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Como si tuviera la menor importancia. Ironía, imaginarios y figuraciones del mundo literario en la obra de Augusto Monterroso

Kevin Perromat (Université de Picardie Jules Verne)

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

Estos materiales de naturaleza compleja e incluso contradictoria suministran buena parte de los temas recurrentes de la obra del escritor guatemalteco. En el presente artículo se pretende analizar de qué manera es posible interpretar la reiteración de figuraciones e imaginarios irónicos en los textos de Monterroso en relación a ciertas figuras de autor contemporáneas. No es difícil encontrar en sus libros, lo que supone considerarlo como un precursor, algunas de las características más señaladas en las escrituras actuales: la celeridad/brevedad del relato; la (auto)ironía omnipresente; las poéticas en torno a la escritura fragmentaria, la (auto)ficcionalización, virtualización o impostura del yo; o incluso la hibridación de lo autobiográfico, lo histórico, lo erudito y enciclopédico, lo periodístico en sentido amplio, lo ficcional y lo poético más allá de los límites consuetudinarios de lo literario

considerado como materia y discursos estética y epistemológicamente autónomos. El propio Monterroso, en uno de los ensayos recogidos en *La vaca*, suscribió al menos en buena parte, las tesis de Italo Calvino para definir o predecir la literatura del tercer milenio: “la Levedad, la Rapidez, la Exactitud, la Visibilidad y la Multiplicidad” (Monterroso, 1999: 75-76). Y, en efecto, no parece muy arriesgado ver una continuidad, entre digamos, por no dar si no el ejemplo más cómodo, “El dinosaurio” y los *cuentuitos* y la *tuiteratura* tal como es promovida o practicada por escritores actuales como Alberto Chimal o Cristina Rivera Garza¹, entre otros. En lo que respecta a la difuminación y ficcionalización del yo del autor, uno de los elementos más insistentemente apuntados por la crítica académica, basta simplemente recordar, la que quizás sea la manifestación más extrema, la autoría apócrifa, en diverso grado, ejercida a través de Eduardo Torres, así como otras estrategias más amplias empleadas en textos que abarcan varias décadas de producción literaria –las que separan, entre otras, *Movimiento Perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1983), *La letra E* (1987) o *La vaca* (1998)–, hasta el punto de que resultan inseparables de la identidad literaria de Monterroso. En cuanto a la hibridación discursiva y la ironía como procedimiento estructural, la superación de los moldes genéricos y la interpretación satírica se han convertido prácticamente en dos tópicos críticos inevitables a la hora de abordar la obra de Monterroso, por lo que parece innecesario insistir en ello².

Ahora bien, estas lecturas son obviamente legítimas y están bien fundadas en los textos y en la personalidad de su autor, pero, al incidir en el carácter satírico en su vertiente más lúdica o festiva, o en los rasgos más coincidentes con ciertas sensibilidades actuales, tienden a desatender si no a ocultar, la profunda negatividad que atraviesa longitudinalmente la producción literaria de Monterroso. Esta profunda oscuridad en sus textos se asocia con frecuencia a utopías negativas, nihilistas, en las que se entrevé el abandono de la escritura como un ideal culposo, una tentación sombría que responde a su vez a una reacción –la palabra es justa– contraria del autor hacia los cambios estéticos, políticos y sociales que presencia en tanto que actor cultural. Los valores de Monterroso son invariablemente clásicos, ortodoxos y canónicos; si sus paradojas e ironías los modifican no lo hacen sino

¹ Cito estos autores como representantes destacados de formas literarias a primera vista similares a las que caracterizaron superficialmente la obra de Monterroso (brevedad, dimensión lúdica, intertextualidad, complicidad con el lector, etc.); ver al respecto en el volumen de Rivera Garza el capítulo consagrado a la discusión teórica y los ejemplos concretos que aporta (2013: 175-208); asimismo, una visita a las cuentas de @albertochimal y @criveragarza en Twitter, con experimentos a menudo etiquetados como #tuiteratura permite comprender estas aproximaciones.

² Ver, por ejemplo, los prólogos de diferentes ediciones monterrosianas y los textos críticos de Jorge Rufinelli (Monterroso, 1986: 18-34), Juan Villoro (28-29), o Adolfo Castañón (Monterroso, 1995: 137-140).

indirectamente, o para mejor reafirmarlos estratégicamente ante las eventuales objeciones u amenazas, vengan éstas de la cultura popular y del “gusto masivo de hoy” –por ejemplo, de la televisión o de los códigos culturales masivos, de los que aseguró haberse mantenido siempre alejado, a pesar de que, como el mismo acabó reconociendo, podrían resultar a fin de cuentas “el futuro de la expresión poética de nuestra época” (1995: 379)–, o del propio medio literario (el cual es en ocasiones para Monterroso una “selva” o “un infierno”), puesto que de lo que se trata, en definitiva, no es sino de lograr que “nuestra literatura (y cuando digo literatura quiero decir literatura) siga siendo en el futuro lo que ha venido siendo en los últimos veinticinco siglos” (1999: 75).

La parodia monterrosiana de las formas clásicas parece obedecer, por consiguiente, más bien a lo que L. Hutcheon calificaba de “parodias serias”³, donde el “impulso conservador” cohabita sin solución de continuidad con una dimensión satírica (crítica, irreverente con respecto a las formas canónicas),⁴ aunque es este último componente el que suele predominar en las lecturas y valoraciones. Es posible que en esta deriva interpretativa a Monterroso le suceda algo en cierto modo similar a un tipo de recepción posmoderna de la obra de Jorge Luis Borges, en la que subrepticia y progresivamente, a medida que sus textos son consumidos y asimilados por las sucesivas generaciones de lectores, se le atribuyen valores anacrónicos lejos de su significación histórica objetiva, en un ejercicio bien de lo que podríamos calificar de malinterpretación ingenua, bien de apropiación creativa –incluso paradójicamente de *borgeana*, en cuanto a que suponen, como sugería el argentino, invenciones de influencias, de precursores a posteriori–, según la perspectiva y el juicio que se les atribuyan. De este modo, Juan Antonio Masoliver Ródenas situaba en 1984 la obra de Monterroso en una “tradición subversiva”, en las antípodas de la escritura “reaccionaria” de Vargas Llosa –error que Masoliver atribuía a buena parte de la crítica española de la época, malinformada y pendiente únicamente de las superficiales modas editoriales (Masoliver Ródenas, 1989: 146-147)–; cuando hoy, quizás, frente a las evoluciones de la cultura contemporánea, ambos mantendrían posiciones relativamente similares, y en cualquier caso, en términos estéticos, más bien clásicas y ortodoxas⁵.

³ Ver de L. Hutcheon, el capítulo dedicado en su *Teoría de la parodia* a esta “paradoja de la parodia” (69-99).

⁴ Como lo expresa acertadamente Juan Villoro en referencia a Monterroso: “La parodia sostiene aquello que ridiculiza” (2000: 29).

⁵ Evidentemente, es preciso matizar esta afirmación: Monterroso muestra un rechazo más bien estoico frente a las “formas masivas del gusto futuro”, el cual nunca alcanza la virulencia, ni el carácter apocalíptico de las diatribas llosianas recogidas, por ejemplo, en *La civilización del espectáculo* (2012).

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

Si el escritor mexicano Efraín Huerta se proclamaba en 1980 “un buen poeta de segunda del Tercer Mundo” (2006: 136), Monterroso se declarará resueltamente pocos años después un “autor desconocido o tal vez con más exactitud ignorado [...] del Cuarto Mundo Centroamericano, que es casi como venir del primer mundo, del candor primero que decía Luis de Góngora” (1994: 11-12). Estas indicaciones suponen unos posicionamientos y una solidaridad política con los países de Latinoamérica, hispanohablantes y centroamericanos que distan mucho de convenciones geográficas o diplomáticas, por más que la trayectoria vital de Monterroso se haya visto fatídicamente marcada por éstas, y todo ello pese a que el autor persista en reiterar su apego al pasaporte guatemalteco. En un gesto cargado de realismo llegó a afirmar que, tras haber pasado más de “dos terceras partes de su vida en México” (1999: 76-77), salvo contados y espaciados retornos al territorio nacional, “casi no tenía relación alguna” con la realidad de Guatemala (1995: 239). Es más, en varios lugares repite (empleando aproximadamente los mismos términos): “El pequeño mundo que uno se encuentra al nacer es igual en cualquier parte que se nazca: sólo se amplía si uno logra irse a tiempo donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación” (2005: 29); mientras que, en *Los buscadores de oro*, concluye que, en cualquier caso: “Si, por algo no casual, mi prójimo de aquí es escritor, es muy parecido al de allá” (1994: 78). Por consiguiente, la territorialidad que reclama Monterroso es, muy al contrario de lo que podría parecer en un primer momento, un espacio de acción efectiva, por lo que, dada su condición de escritor, se encuentra confinada por barreras idiomáticas y culturales; así lo manifestaba en *La letra E*:

[...] mi meta es un público local, tocable, tan reducido o tan amplio como puede serlo, pero en todo caso de nuestra lengua, el español, un español viejo y nuevo a la vez, revitalizado, clásico, moderno [...] en pocas palabras, pues, intraducible. Intraducible sobre todo a estas lenguas en que dos y dos son irremediabilmente cuatro y las circunferencias tienen siempre un solo centro (1995: 358).

No obstante, volviendo a la primera cita al respecto de Monterroso, es tan paradójico como revelador el hecho de que éste se considere un autor “desconocido o ignorado” dentro de un territorio, confinado entre los países hispanohablantes en los términos más optimistas y una indeterminada “Centroamérica cuartomundista” en su modalidad más sucinta. En la misma dirección parecen apuntar otras autorrepresentaciones recurrentes, como puede ser el Mono abundantemente presente en las fábulas sobre la escritura, o la Vaca, inspirada de una

vaca boliviana, que proporcionaría el título de un volumen de ensayos, y animal con el que Monterroso se identificó en su peculiar mitología personal, pues representaba al “escritor que pasa inadvertido y cuyo mérito nadie reconoce. Ni aún después de muerto” (2005: 51); en otro lugar, Monterroso la identifica con el “poeta hecho a un lado por la sociedad” (1999: 14). Resulta en efecto paradójico que un escritor galardonado con el Xavier Villaurrutia (1975) y el Juan Rulfo (1996) en México, o el premio Príncipe de Asturias de las Letras (2000) al otro lado del Atlántico, se considere precisamente “ignorado”, más aún cuando el texto se declara abiertamente inspirado por una invitación de una prestigiosa universidad italiana, o “desconocido” cuando es publicado y traducido en numerosos países fuera de México o Centroamérica. Estas posiciones son, en buena medida y con toda probabilidad, substancialmente recursos retóricos empleados en una estrategia comunicativa más amplia que reposa sobre una determinada figura de autor: no profesional, capaz tan sólo –en sus propias palabras, reiteradas en varias ocasiones– de publicar un libro, corto de páginas y con el agravante de tener un escaso retorno dentro de las lógicas mercantiles hegemónicas (2005: 35). Ahora bien, es también posible leer estas afirmaciones como el testimonio de una visión de la actividad literaria muy particular, caracterizada por un imaginario, unas representaciones y unos valores (o la constatación de su falencia) determinados: una visión despiadada, más descreída que escéptica y hasta cierto punto nihilista; en todo caso, lejos, muy lejos de las lecturas afables, que prefieren ver en la sátira de Monterroso una parodia y crítica ligera, bienhumorada, aunque a costa de ignorar el desengaño, sin embargo reiterado–“el humor es triste” repite incansablemente en textos y entrevistas (Noguerol, 2000: 154)–, y persistente a pesar de las aparentes bromas en las páginas del guatemalteco.

Pequeños círculos infernales de segunda clase: las angustias y tribulaciones de la escritura en sociedad

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

Hay un mundo de escritores, de traductores, de editores, de agentes literarios, de periódicos, de revistas, de suplementos, de reseñistas, de congresos, de críticos, de invitaciones, de promociones, de libreros, de derechos de autor, de anticipos, de asociaciones, de colegios, de academias, de premios, de condecoraciones. Si un día entras

en él verás que es un mundo triste; a veces un pequeño infierno, un pequeño círculo infernal de segunda clase en el que las almas no pueden verse unas a otras entre la bruma de su propia inconsciencia (1995: 255).

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

Para bien o para mal, debo a esta circunstancia haber estado rodeado durante mis primeros años de un ambiente familiar en el que nunca se hablaba de otra cosa que no fuera versos, teatro, novelas, ópera, zarzuela, opereta, pintores, músicos, escritores, toreros, tonadilleros: en persona, en discos, en libros, en películas o revistas y periódicos, de México, de Buenos Aires, de Madrid (1994: 96).

Por si esto no fuera suficiente, en las representaciones monterrosianas, las trayectorias artísticas y sociales de los miembros de este club selecto a menudo no obedecen tampoco a sus méritos literarios o éticos respectivos, ni siquiera a la popularidad adquirida (que siempre corre el riesgo de ser efímera) o al eventual éxito comercial. Monterroso gusta de recordar en sus ensayos a figuras olvidadas o menospreciadas por la crítica, el público o sus colegas contemporáneos. Enrique Gómez Carrillo era denostado por sus contemporáneos, pese a haber realizado una labor comparable a la de Rubén Darío (1999: 65-66); el novelista francés Henri Murger, amigo de Baudelaire, quien popularizó gracias a sus *Scènes de la vie de Bohème* el imaginario decimonónico de la “(mala) vida de artistas” y quien, sin embargo, fue progresivamente olvidado y sus libros se encuentran descatalogados (1999: 91); el pintor Fernando Sampietro que escribe un libro de poemas “muy bello”, pero es ignorado por la crítica porque “no lo tenían en su lista oficial y registrada de poetas” (1995: 267); el primer libro de poemas de César Moro, *La tortuga ecuestre*, publicado por primera vez póstumo en 1956, tras haber sido rechazado por numerosos editores; etcétera. Monterroso se complace reiteradamente en estas anécdotas porque muestran la “realidad” de la escritura, o más exactamente la cara oculta de la dimensión pública, oficiosa o institucionalizada; el reverso desconocido o voluntariamente escamoteado de la actividad literaria: “Esto es así”, concluye sin esperanzas (1995: 332).

Más que decidir en qué medida estas representaciones negativas son fidedignas con respecto a la actividad literaria en Guatemala, Chile y México entre las décadas del siglo XX que abarcan la actividad literaria y vital de Monterroso –como discutible, por otra parte, es su condición de “autor desconocido o ignorado” (¿por quién?, ¿en qué contexto?, ¿por qué causa?)–, lo que es realmente interesante y significativo es la constancia de estas representaciones en tanto que son útiles, como señalé más arriba, en una estrategia retórica más amplia que las engloba y que es característica de la producción monterrosiana. El mundo literario es para Monterroso el reino de la arbitrariedad, cuando no de la injusticia; es un territorio habitado por numerosos seres mezquinos, inseguros, envidiosos, narcisistas y obsesionados por la opinión o la admiración ajenas, en las completas antípodas de planteamientos tradicionales del arte por el arte o los modelos basados en un supuesto e irresistible “influjo de Saturno” conducente a la creación literaria. Otra característica nefasta del mundo literario monterrosiano, es que se encuentra superpoblado, pues aunque el área cultural de Latinoamérica (Monterroso añade el Caribe) y de los países hispanohablantes suponen “cuatrocientos millones de habitantes de diversas culturas, colores, lenguas y dialectos”, entre ellos “son muy pocos, poquísimos los lectores; pero muchos, muchísimos, los escritores: novelistas, poetas y meros hombres de pluma en general” (1999: 129).

El campo de las letras en la obra de Monterroso, por lo tanto, suele quedar representado como un mercado hipercompetitivo, no necesariamente regido por leyes económicas o racionales, donde todos buscan obtener aquello que los otros también desean, pero cuyo valor depende de su rareza y, por lo tanto, de su escasez: “No tiene otro origen nuestra neurosis: queremos fama. Cualquier acusación de vanidad por desear esto es sólo signo de la hipocresía de la sociedad en que vivimos” (1995: 259). En otras palabras, las representaciones más habituales en la obra monterrosiana hacen que la verdadera naturaleza de la escritura se aleje de los modelos románticos, expresivos o idealistas, y se acerque a los modelos aristotélicos, pragmáticos o utilitaristas. Monterroso, descartando otros imaginarios más individualistas, no concibe la naturaleza de la escritura sino como una actividad social – lo cual implica lectores, amigos, crítica, rivales, colegas, público en general y profesionales de la cultura, así como los inevitables funcionarios, autoridades, y políticos de la cultura– cuyos objetivos y réditos son esencialmente de la misma índole (fama, prestigio simbólico, capital cultural). Desde esta perspectiva, las normas y valores que implica la escritura como un *juego de suma cero*, del tipo en el que no todos pueden ganar, o expresado más despiadadamente: para que unos ganen, otros, la gran mayoría, deben de hecho perder. Los que ganan son los que perduran, los escasos “genios” que alcanzan el estatus, no carente de

precariedad sin embargo, de clásico: Cervantes, Rimbaud, Proust, Joyce, Borges, Machado, Montaigne, Kafka... Se incluyan los nombres que se prefiera, lo que parece fuera de discusión es que se trata de una lista cerrada de nombres propios, caracterizada por la duración y la estabilidad en la historia literaria universal. Para la gran mayoría, por el contrario, se cumple inexorablemente el adagio: “Nuestros libros son los ríos que van a dar al mar que es el olvido” (1995: 229).

La ferocidad social del medio literario surge inesperadamente incluso en los temas más aparentemente afables o positivos de Monterroso⁶, como cuando escribe en términos de elogio, recuerdo agradecido, reconocimiento o epitafio a las amistades literarias, de las que se evocan normalmente el estímulo y la ayuda para sobrevivir en el exilio y poder escribir y publicar. Alfonso Reyes le consiguió una beca en el Colegio de México, que Monterroso relaciona con una etapa decisiva en su escritura; de la misma, manera, se evocan otros nombres, como el de Pablo Neruda en el exilio chileno (2005: 49-50). Estos son algunos de los motivos recurrentes en sus ensayos y textos autoficcionales, pero son también fuente de angustias y peligros para el aprendiz de autor en tanto que personaje del relato. En varias ocasiones, Monterroso recuerda con gratitud, desde que llegara a México en su primer exilio, la amistad de jóvenes literatos y autores más consagrados como Ernesto Mejía Sánchez, Ernesto Cardenal, Rubén Bonifaz Nuño o Rosario Castellanos, Juan José Arreola, Juan Rulfo o José Durand. Monterroso rememora aquellas relaciones como “más una tortura que un goce” porque le obligaron a ser más exigente con su producción literaria, dado que lo que las caracterizaba era que “la amistad, por duro que sea decirlo, estaba muy por debajo de la exigencia literaria” (2005: 45-46). La ferocidad de las verdades literarias y las repercusiones sobre la futura carrera literaria del autor en ciernes explica el grado de angustia frente a las posibles críticas negativas o, por el contrario, eventuales espaldarazos y confirmaciones: “en aquel tiempo difícilmente podía yo soportar que alguien, en cualquier reunión, o en la calle o en donde fuera me hablara de mi libro recién aparecido” (1999: 136). Esto es especialmente cierto si provenían de autores mejor posicionados en el campo de las letras, en el que Monterroso decía sentirse todavía poco más que un advenedizo. De este modo, Monterroso recuerda, por ejemplo, la “cumbre literaria inaccesible” que suponía para el joven escritor la figura de Luis Cardoza y Aragón, “un ser misterioso y de lucidez diabólica, capaz de aplastarlo a uno con una sola frase” (1999: 61).

⁶ La “ferocidad” y “peligrosidad” de la escritura de Monterroso es uno de los temas asentados en su recepción; son recurrentes en los prólogos, J. A. Masoliver Ródenas (“Introducción general. Augusto Monterroso: el humor que muerde”) y de J. Rufinelli para la edición de FCE, *Tríptico*, y, dentro de la misma, *La Letra E*, respectivamente (Monterroso, 1995: 7-15, 223-224).

Agenda literaria. Lo que hay que hacer para escribir

Dentro de los imaginarios y de las representaciones generales de la actividad literaria, los relatos de aprendizaje son uno de los elementos habituales y más significativos a la hora de establecer sus prácticas, sus valores y sus objetivos. Monterroso abraza plenamente este tópico que visita en varias ocasiones a lo largo de sus libros, haciendo especial hincapié en el descubrimiento casi accidental de la literatura, en situaciones que tienen en común partir de situaciones de socialización: por impregnación en el ambiente familiar, natural inclinación o timidez, un maestro cuyo nombre no recuerda, lecturas escolares que por algún motivo (1995: 46-49, 62-67) hicieron al niño Monterroso sensible a la materia sonora y a sus efectos poéticos, por afinidades electivas... Entre otras razones, si el autor les da tanta importancia y vuelve recurrentemente a ellos es porque en “la primera juventud el futuro escritor escoge o fija las normas de calidad y de conducta que regirán su trabajo artístico y sus posiciones ante la sociedad”. No obstante, Monterroso se apresura a precisar que en “esto último suele engañarse”, porque la influencia de la sociedad, la resistencia al cambio y las influencias externas –que recibe “a cada minuto”– suelen alterar las resoluciones con el paso a la madurez. Monterroso concluye: “Y así los escritores viven y escriben, fueron influidos por algunos de sus antecesores o sus contemporáneos, y a su tiempo, si llegan a algo, transmitirán quizás su propia influencia” (1999: 45-46). La aspiración de los escritores auténticos es, claro está, la de “llegar a algo” y “transmitir su propia influencia”. Por otra parte, la influencia de los verdaderamente grandes, los “genios”, es percibida como una atracción irresistible hasta el punto de que es casi más exacto calificarlas de “enfermedades” –en una perspectiva que concuerda especialmente bien con los postulados de la teoría de la influencia de Harold Bloom– que se incuban y padecen durante un determinado tiempo, con sus habituales e inequívocos síntomas –por ejemplo: “Los beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges” (1995: 59-64)–, y de los que únicamente se sale cuando se es capaz de imitarlos productivamente en una escritura que ya no es sólo apropiada, sino también propia: “El escritor nunca es él mismo hasta que comienza a imitar libremente a otros. Esta libertad lo afirma y ya no le importa si lo suyo se parecerá a lo de éste o a lo da aquél” (1995: 344).

Una idea similar fue defendida por T. S. Eliot, con una fraseología ligeramente diferente, quien la resumía, más provocador, como “los poetas inmaduros imitan, los poetas consagrados roban [...] mejoran lo que toman y lo transforman en algo diferente” (Eliot: 206); de forma parecida argumentaba Octavio Paz en su polémica con Salazar Mallén: “el

león come corderos” (Ontiveros, Salazar Mallén: 94), y que concuerda admirablemente bien tanto con el imaginario, como con la moralidad –o mejor dicho, su ausencia– de las fábulas literarias de Monterroso. La literatura no es una cuestión de justicia o esfuerzos recompensados, sino una cuestión de talento y acierto. Ésta en sí, salvando las exageraciones retóricas, es una posición estrictamente ortodoxa, presente ya en la doctrina de la *imitatio* clásica de uno de los autores más admirados por Augusto Monterroso: Horacio, quien juzgaba además que era más meritorio para un poeta adentrarse en temas tradicionales y trillados por la dificultad de aportar algo nuevo a los mismos. En consecuencia, es natural que empleara géneros canónicos como predilectos: la fábula y el ensayo (2005: 10-11), aunque insista en haber aportado transformaciones significativas, nueva vida o nuevos rumbos a ambos, respetando, no obstante, sus características fundamentales (1999: 55-57).

Este tipo de enseñanza es también válido para otro tipo de decisiones estilísticas o poéticas, donde el respeto y emulación del lenguaje de los clásicos se traduce en estilos aparentemente sencillos o tradicionales, pero de cuidada elaboración, como pequeñas variantes, casi artesanales, que renuevan insensiblemente las formas genéricas o literarias abordadas. Como señaló en su día Alejandro Rossi –autor con el que, no por casualidad, Monterroso presenta más de una coincidencia– en el *Manual del distraído*, ésta es también una de las posiciones centrales en la poética de Jorge Luis Borges, quien sostenía que no sólo las “metáforas más comunes son las mejores porque son las únicas verdaderas”, sino que además, frente al poder discursivo de la tradición “los experimentos individuales son, de hecho, mínimos, salvo cuando el innovador se resigna a labrar un espécimen de museo, un juego destinado a la discusión de los historiadores de la literatura, o al mero escándalo” (Rossi: 20). Monterroso no podría estar más de acuerdo con esta lectura de Borges; en “Lo fugitivo permanece” no hace otra cosa sino celebrar la permanencia de las formas poéticas de la tradición renovada cuando, al revelar una posible fuente de un verso de Quevedo, se exclama “Eso está tomado de Janus Vitalis” (1995: 192) o disfruta al encontrar el origen de un poema de Neruda en otro de Ronsard (2005:132-134). Originalidad e innovación a partir de lo mejor de lo clásico: éste era y sigue siendo para Borges, Rossi y Monterroso la manera ortodoxa, la única legítima, de lograr la calidad literaria para “al menos no dejarlo peor de lo que lo encontramos, ni tan exhausto que no pueda moverse en busca de lo nuevo y, otra vez, de lo insólito y de lo prohibido” (2005: 152).

Ahora bien, ¿qué es precisamente lo que debe hacer un joven tímido –“Todos los escritores lo son”– para aprender a escribir? ¿Qué hay que hacer para escribir? ¿Para vivir

para o de la literatura? En otros términos, ¿cuál debe ser la *agenda* de un aprendiz de escritor? En varios lugares de su obra Monterroso vuelve a esta cuestión. Las diferentes respuestas que proporciona son también todas ellas canónicas y ortodoxas; podrían haber sido suscritas por Horacio, Erasmo de Rotterdam, Juan Luis Vives, Michel de Montaigne, el Rainer Maria Rilke de *Las cartas a un joven poeta*, o por la mayoría de la lista cerrada de nombres –reiterada también de manera significativa en distintos lugares (1999: 46; 1995: 256)–, de influencias que Monterroso *inventó* a la manera de Borges en diferentes momentos de su obra. El propio Monterroso describió a grandes rasgos este método de aprendizaje literario como un “camino” sembrado de “las dificultades y tropiezos a los que han debido hacer frente los verdaderamente grandes” (2005: 102), una “vida con una alta cuota de trabajo, disciplina y sufrimiento” (1995: 49), que trató de inculcar con discreto éxito, sostiene, “en la época en la que tenía alumnos”:

les aconsejaba que de las dieciséis horas útiles del día, dedicaran doce a leer, dos a pensar y dos a no escribir, y que a medida que pasaran los años procuraran invertir ese orden y dedicaran dos horas a pensar en no hacer nada, pues con el tiempo habrían ya pensado tanto que su problema consistiría en deshacerse de lo pensado, y las otras dos en emborronar algo hasta convertirlas en catorce. Algo complicado pero así era, y me quedé sin alumnos (1995: 299).

A fin de cuentas, comenta resignado, los buenos consejos del propio Rilke eran tan difíciles de seguir que habría que “volver a ser joven para intentarlo de nuevo” (1995: 362). El método monterrosiano, como signo de autenticidad, está basado directamente en la experiencia personal del autor, definida por él como esencialmente autodidacta, una juventud no escritora (poco de lo producido merece ser conservado), pero productiva en su “no escribir” gracias a la lectura omnívora e infatigable de toda suerte de obras de distintas culturas y nacionalidades, pero con una característica común y que sobresale entre todas ellas: clásicos, especialmente latinos y griegos (1999: 19-20, 83); una apuesta por los valores seguros y auténticos, universales y, en principio, intemporales:

Cualesquiera [forma, extensión o materia] que el escritor adopte a través del tiempo, de los cuentos que logre perdurarán únicamente los que hayan recogido en sí mismos algo esencial humano, una verdad, por mínima que sea, del hombre de cualquier tiempo (1999: 57).

En otra parte, admite que su método no es realmente factible y que, en realidad, el aprendizaje literario no termina nunca. Peor aún, el método para aprender a escribir es el

mismo para todos, pero –como confirmación de la arbitrariedad e injusticia consustanciales a la visión literaria de Monterroso– su éxito lejos de estar garantizado puede ser imposible a pesar de los desvelos y dedicación de los alumnos, para ello hace falta por añadidura “tener talento”:

La cuestión es tan subjetiva y peligrosa que alguien puede vivir engañado por siempre y trabajar duro y publicar muchos libros y morir sin llegar a saber nunca que no estaba llamado para aquello. Es frecuente tener vocación para algo sin contar con el talento, y viceversa; y es fácil confundir deseo con vocación (1995: 252).

Tras lo que podríamos denominar como la superación de la “agenda literaria del aprendiz de escritor”, una vez accedido al campo literario (de hecho, ésta parece figurar como una de las condiciones de entrada), el escritor debe ocuparse de otro tipo de agenda, una serie de actividades implícitas en las figuras de autor que la sociedad posibilita, que contiene prácticas, obligaciones y usos que hay que cumplir y respetar (o aparentar que se hace) para poder escribir, en un sentido que trasciende –y mucho– la mera producción textual. Como se indicó más arriba, el componente social es fundamental en la noción de actividad literaria de Monterroso, quien “como ser social”, pero como una suerte de literato nato –“que dijo libro en vez de papá o mamá”, que “hace –como defendía Rilke por otra parte– de la literatura su vida” (1995: 292, 341)–, no puede sino encontrar afinidades (literarias) en las amistades que traba (1995: 298), una vez se es consciente de que “hay reglas en reglas en el trato con esos otros: compromisos, promesas, lealtades”. Estas relaciones no son sólo fundamentales a la hora de “fijar el gusto” y los “valores literarios”, sino que Monterroso las relaciona también, como vimos más arriba, con las posibilidades materiales mismas de la existencia de la escritura. Significativamente, Monterroso atribuirá el origen de varios libros suyos a las demandas de amigos, o la benevolencia de protectores, académicos, colegas o críticos, como Henrique González Casanova (2005: 38-40), así como subraya con insistencia que un amigo suyo Joaquín Díez-Canedo, fue editor de bastantes libros suyos (1994: 69).

Si el nacimiento de las obras es relacionado con las amistades literarias, también lo es su difusión y todos los elementos y factores que puedan eventualmente favorecer su recepción de manera positiva. Un ejemplo de ello es la opinión que manifiesta en *La letra E* sobre la presencia o ausencia de determinados autores (o él mismo) en antologías: “Todo es cuestión de suerte o de amistades” (1995: 286). Ya hemos mencionado los favores y la influencia de otros autores contemporáneos frecuentados por Monterroso, a los que habría que sumar las amistades con escritores de la talla de Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique o Sergio Pitol.

Al recibir el premio Juan Rulfo, no puede menos que constatar que los cinco escritores (Nicanor Parra, Juan José Arreola, Eliseo Diego, Julio Ramón Ribeyro y Nélida Piñón) que le precedieron en el galardón eran o fueron amigos suyos (1999: 131).

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

Y está ahí [en casa del escritor Terenci Moix] Ana María Moix [...] y media Barcelona – puede que la otra mitad esté en el departamento vecino–: todo parte de este intrincado y para mí irreal mundo de editores y escritores que no acabo de comprender y que aquí resulta tan natural (1995: 348)

Por otra parte, estas amabilidades y cortesías se convertirán en materia literaria de introspección irónica y examen de conciencia(s) en los escritos autoficcionales del guatemalteco. En una entrada titulada “Agenda literaria” figuran las anotaciones caricaturales de la vida social literaria –aparte de suponer una visita *monterroso modo* al tópico de “la alabanza de la aldea”–; entre las muchas actividades y compromisos figuran para una sola semana múltiples almuerzos y cenas sociales, presentación de libros ajenos, participaciones en mesas redondas, intervenciones en coloquios internacionales, firma de libros, escribir cartas públicas, trabajar en la Universidad, participar en homenajes, escribir un haiku, asistir a lecturas públicas y preparar una ponencia sobre “función social del libro” (1995: 339-340). En estas reflexiones humorísticas se sugieren los peligros de las actividades sociales que hacen que la escritura adquiera “figuras amenazantes” (1995: 347), a pesar de ser, como se vio, condiciones necesarias para la existencia de la misma. En ocasiones esto se expresa, a pesar de toda la ironía o sarcasmo que se le quiera atribuir, de manera más directa y cruda, como en el texto que antecede a *La palabra mágica*:

Pero lo poco que pudiera haber tenido de escritor lo he venido perdiendo a medida que mi situación económica se ha vuelto demasiado buena y que mis relaciones sociales aumentan en tal forma que no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis numerosos protectores y mecenas, que son los más (1995: 111).

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

Beneficios y maleficios de las estrategias irónicas. La inquietante utopía final: negatividad, ironía y dudas

“El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos/ aunque le pese/ el lector deberá darse siempre por satisfecho”, estos versos de Nicanor Parra (1956: 71), otro gran humorista irónico de la literatura hispanoamericana, explican uno de los beneficios más inmediatos del tipo de discursividad basado en las parodias serias, la ironía continuada y el *humor serio*. Monterroso, como de otra manera Borges, emplea un tipo de ironía que bordea la paradoja pero que deja en el lector la responsabilidad última de la interpretación; una ironía que en el caso del guatemalteco se inscribe insistentemente en contra de su figura ficcional, en una suerte de autoparodia que convierte la experiencia personal en proyecciones universales sobre las figuras y los modos de ser escritor. Este recurso a lo implícito, a lo alegórico en su expresión más amplia, combinado con temáticas universales o metaliterarias, ofrece la ventaja de mantener la “indecidibilidad”, lo que podríamos denominar el principio de incertidumbre que permite la significación simultánea en varios niveles interpretativos, incluso contradictorios (de ahí su carácter paradójico).

No obstante, estos procedimientos tienen sus peligros inherentes; uno de ellos es la lectura literal, obviando las posibilidades irónicas. De este modo, algunos lectores confunden a Pierre Menard con Jorge Luis Borges, obviando el hecho –sin embargo trascendental– de que Borges no hubiera realizado jamás la empresa menardiana, por mucho que haya sido capaz de imaginarla para mayor fortuna de los teóricos posmodernos y críticos especulativos. Otro tanto sería confundir a Augusto Monterroso con Eduardo Torres o Leopoldo –el escritor con síndrome de la página en blanco de “Leopoldo y sus trabajos”, *alter ego* de los traumas de Monterroso según confesión propia (2005: 56)–. Ni Monterroso, ni Borges, ni Parra renuncian a ninguno de los planos de la pluralidad ofrecida por el humor, la ironía, o la parodia. No

obstante, ser consciente de los distintos niveles de interpretación no resuelve tampoco los problemas interpretativos, puesto que descartar por completo una lectura superficial o “en primer grado” del texto, lo despojaría asimismo de su ambigüedad y riqueza semántica. No es de extrañar que Monterroso arremeta contra el célebre ensayo de Susan Sontag precisamente titulado *Contra la interpretación* (1995: 262-263). Pero, la respuesta continúa en el aire: ¿cómo discernir entonces lo serio de lo humorístico, la parodia de la crítica? O formulado con un ejemplo concreto: ¿qué mandamientos retener del decálogo (10+2) de Eduardo Torres? ¿El que aconseja escribir “para los ricos y los poderosos”? ¿O el que defiende que hay que escribir “siempre” aunque “no se tenga nada que decir”? (1982: 136-137)

El mismo Monterroso parece mostrarse preocupado por el problema. En *La letra E* y precisamente en una sección titulada “El peligro inminente” respecto a las lecturas correctas e incorrectas que los amigos y los críticos habían hecho de las irónicas enseñanzas de Torres, concluye que nunca se puede estar seguro de que los textos sean bien interpretados, dando a entender que es el destino habitual de sus procedimientos (1995: 123) que, en otra parte, califica de “vicio mental” y “virus de la comunicación” (1995: 370). Monterroso se inquieta por la mala lectura de sus textos y no halla consuelo en las herramientas críticas o filológicas –las cuales, como hemos visto, pueden pasar siglos sin detectar una fuente textual o sin reconocer méritos literarios en principio evidentes desde nuestra perspectiva actual: ¿se puede acaso definir “qué es escribir bien”?, se pregunta (1995: 315)–; tampoco puede depositar sus esperanzas en amigos literarios, ni tan siquiera en lectores inteligentes –el tipo de “lector ideal” propuesto por U. Eco–. Los lectores, todos, fallan, como la misma Susan Sontag, puesto que “sabido es que los críticos sólo se equivocan cuando se trata de cosas importantes” (1995: 190), y que los “inteligentes hacen o dicen cosas tontas todo el tiempo sin proponérselo. La inteligencia y la tontería se encuentran como en vasos comunicantes, en los que pasan constantemente de uno a otro” (1995: 332). En cualquier caso, ya nadie tiene tiempo de leerlo todo, ni siquiera lo más importante, irremediamente el mundo literario está superpoblado y “hay demasiados libros” (Zaid, 1996). Los mismos autores, lectores en principio hiperespecializados, cuando son llamados a formar parte de jurados literarios, son engañados fácilmente por escritores sin escrúpulos –tiempo más tarde, descubren que el relato premiado era en realidad obra de Mark Twain (1995: 338)– o por niños que han hecho trampa y después confiesan compungidos, “como si tuviera la menor importancia” (1995: 278).

En conclusión, es tan tentador como equivocado atribuir una buena dosis de cinismo a los procedimientos de Monterroso. A Monterroso sí le importa quién y cómo escribió cada

cosa (de ahí que tenga su panteón literario); no obstante, reconoce que las verdades literarias son relativas. Por otra parte, si bien es cierto que encontramos de manera recurrente una aspiración utópica, incluso fantasmática, a “dejar de escribir” –que es, por cierto, uno de los “efectos benéficos” de leer a Borges (1995: 62)–, como escapatoria a las angustias congénitas de la literatura –la cual, por añadidura, no es más que el “bla, bla, bla de un idiota”, como sugirieron Faulkner y Shakespeare (1995: 202)– y que parece figurar de manera emblemática, para Monterroso, el gesto de renuncia de Juan Rulfo (1995: 310); nos encontramos, a fin de cuentas, frente a un (anti)ideal nihilista al que aspira, pero para el que se considera demasiado “débil”.

En definitiva, Monterroso se muestra como un escéptico o un descreído, pero hasta el final escribe, como si creyera en las verdades literarias que sistemáticamente pone en duda: la utilidad de la escritura, su valor, su trascendencia; y en ella, hasta el final, busca lo “auténtico, lo original y lo universal” (1995: 259, 1999: 57). En otros términos, su escritura, como la de Borges, muestra y contribuye a ensanchar las fallas del modernismo literario, pero no deja de ser una búsqueda de revitalizar los valores y formas patrimoniales como objetivos estéticos universales y absolutos. Algo que, a pesar de puntuales coincidencias formales o modales, dista bastante de convertirlo en precursor de las tendencias literarias contemporáneas basadas en la escritura efímera, colectiva, en la reescritura, la *necroescritura*, la *desapropiación*, o en la ausencia de un campo epistemológico propio, ligada irremediabilmente a los discursos testimoniales, históricos, periodísticos o a los comentarios anónimos de una red social: integrada plenamente en la cultura de masas (que Monterroso miraba con tantas reticencias), una literatura que rompe las nociones tradicionales fundamentadas en el genio y el talento románticos o en los valores modernos de originalidad, autenticidad y coherencia estilística. En los que Monterroso, para bien o para mal, con todas las dudas e inseguridades que le caracterizan, sí creía, puesto que también puede ser verdad que “el verdadero escritor nunca deja de escribir” (1995: 247).

Obras citadas

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Literature*. [1973], 2ª ed. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Eliot, Thomas S., *Selected Essays*, London: Faber and Faber, 1999.
- Huerta, Efraín. *Antología poética*. Ed. Carlos Montemayor. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana, Chicago: University of Illinois, 2000.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Augusto Monterroso o la tradición subversiva”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 408 (junio 1984). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, págs. 146-154.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Monterroso, Augusto. *Literatura y vida*. Madrid: Punto de lectura, 2005.
- . *La vaca* [1998]. Madrid: Alfaguara, 1999.
- . *Tríptico. Movimiento Perpetuo* [1972]. *La palabra mágica* [1983]. *La letra E* [1987]. México D. F.: 1995.
- . *Los buscadores de oro*. México D.F.: Alfaguara, 1994.
- . *Lo demás es silencio. La vida y obra de Eduardo Torres* [1978, 1982]. Madrid: Cátedra, 1986.
- Noguerol, Francisca. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. 2ª ed. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- Ontiveros, José Luis, Salazar Mallén, Rubén. *Rubén Salazar Mallén y lo mexicano, reflexiones sobre el neocolonismo*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/ Unidad Xochimilco, 2002.
- Parra, Nicanor. *Poemas y antipoemas*. 2ª ed. Santiago: Nascimento, 1956.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México D.F.: Tusquets, 2013.
- Rossi, Alejandro. *Manual del distraído*. 7ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. México D.F.: Alfaguara, 2012.
- Villoro, Juan. *Efectos personales*. México D.F.: Era, 2000.
- Zaid, Gabriel, *Los demasiados libros*, México D.F.: Editorial Océano, 1996.