

Augusto Monterroso o la tradición subversiva

En «este país de todos los demonios» que es España, el conocimiento coherente de la literatura latinoamericana sigue reservado a unos cuantos profesores de universidad muchas veces disfrazados de crítico literario, y cuyo papel no es, precisamente, el de vivificadores de la cultura. Basta leer los catálogos de las grandes editoriales y los suplementos literarios para darse cuenta de esta falta de criterio: nos movemos todavía entre modas y tópicos. El lanzamiento comercial de ciertos productos como las últimas novelas de García Márquez o Vargas Llosa contribuyen a subrayar el privilegio de cierta literatura que sigue siendo, inevitablemente, la del *boom*, un *boom* que si fue útil como punto de partida para llamar la atención sobre una literatura hasta entonces relegada, nunca tuvo que convertirse en *la* literatura latinoamericana: los escritores ya existentes siguieron relegados y los nuevos escritores siguen siendo minoritarios o desconocidos.

Expresión de esta ignorancia (podrían citar infinitos casos de excelentes poetas y narradores absolutamente ignorados entre nosotros) es el escaso conocimiento que hasta ahora se tenía de este verdadero clásico de la narrativa contemporánea que es el escritor guatemalteco de larga residencia en México, Augusto Monterroso. Monterroso ha venido publicando su obra, desde principios de los sesenta, en la editorial mexicana Joaquín Mortiz (Joaquín Díez-Canedo había cuidado ya la primera edición de *Obras completas (y otros cuentos)* para la Imprenta Universitaria de México, en 1960). La deficiente distribución en España de estas ediciones confirma lo que decía al principio. Esta deficiencia viene a subsanarla ahora la barcelonesa Seix Barral, editorial que desde los más lejanos tiempos de Carlos Barral, Joan Petit, Josep Maria Castellet o Gabriel Ferrater a los más recientes de Joan Ferraté y de Pere Gimfferrer, ha mantenido una línea abierta y exigente, con un catálogo que incorpora a los más interesantes renovadores de la narrativa latinoamericana. Entre esta línea de aciertos está la reciente publicación, a lo largo de 1981 y 1982, de la obra completa de Monterroso. No queda ya ningún pretexto para que este escritor no sea leído con el respeto y la alegría con que se le lee en México, en América Latina. Como viene ocurriendo: de los esporádicos comentarios a su obra (yo mismo comenté la aparición de *La oveja negra y demás fábulas* y *Lo demás es silencio*) se ha pasado a un creciente interés ante la novedad de esta escritura. Si la lamentable reseña que Joaquín Marco dedica a *Lo demás es silencio* en el suplemento literario de *La Vanguardia* de Barcelona es una excepción, es también un reflejo de lo que he comentado más arriba a propósito de nuestros críticos profesionales, ahora con el agravante de un anacrónico colonialismo cultural que sólo puede hacer llorar a los que han perdido las ganas de reír: desde su óptica progresista, los marcos de nuestra literatura no pueden ver lo mucho que hay de conservador en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, por ejemplo, ni todo lo que hay de refrescante y renovador en la de Monterroso. Algo no funciona en el multiplicando o en el multiplicador. Este es uno de los motivos (y desde luego el más anecdótico) que me lleva a extenderme abusivamente en una escritura basada no tanto en la denuncia de la verdad como en la revelación de las mentirosas máscaras de la verdad.

Si bien mi comentario se detiene especialmente en el último libro de Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* (publicado inicialmente por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1981 y reeditado por Martín Casillas Editores en 1982) y, por ser el texto más afín, en *Movimiento perpetuo*, ya en el primer relato de *Obras completas (y otros cuentos)* pueden observarse las constantes de este escritor obsesionado por no crear un modelo fijo de escritura. Monterroso rechaza categóricamente la relación entre política y literatura, pero en «Mister Taylor» es capaz de crear un relato político (el colonialismo económico norteamericano en América Latina) sin que la inmediatez política enturbie «lo que yo entiendo por literatura». En este texto el escritor incorpora y transforma frases literarias conocidas («tan pobre y mísero estaba», «una tribu cuyo nombre no quiero recordar») se burla del lugar común expresivo («de un salto que no hay para qué llamar felino») y parodia la voluntad de estilo («su barba brillante bajo el dorado sol tropical», las señoras «envueltas en la melancolía de las doradas tardes de otoño»). En «Obras completas», último texto del libro, Feijoo representa el triunfo del erudito sobre el creador y en «Vaca», buen ejemplo del cuento que no es un cuento, el narrador se apena al ver a la orilla del camino «una vaca muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas». Monterroso, especialista en reinventar géneros literarios, aquí se mantiene relativamente fiel a las características del cuento, aunque no sin elementos paródicos y una variedad (del cuento de una sola línea a la página de crónica o a la carta) que le libera de todo condicionamiento formal. Aquí se dan ya aspectos que serán constantes en su obra posterior: el origen literario de su imaginativa inspiración, la confusión entre seriedad y humor (es decir, el sentido del humor), la relatividad de los valores morales, la descentralización, la burla y parodia del tópico, el academicismo y la solemnidad y, de momento sólo insinuada, la presencia de los animales con un comportamiento humano y literario.

En *La oveja negra y demás fábulas*, publicado por primera vez en 1969, la transformación de un género clásico (ahora la fábula) es mucho más radical y variada, para llegar al puro *nonsense*. Los animales de la fábula expresan aquí una moral muy distinta de la que encontramos en la fábula tradicional, dentro de la delicada subversión que ejerce este clásico admirador de los clásicos. Muchas veces son animales que no pertenecen a esta tradición, o personajes famosos (Sansón, David N., el de la honda, o los infinitos Cristos que ha habido en la Selva «antes y después de Cristo») e incluso objetos como el espejo, elementos de la naturaleza como el rayo o cualidades como el Bien y el Mal. El origen literario se encuentra en la misma condición del género parodiado o transformado por Monterroso (la fábula es el más literario de los géneros literarios) con, otra novedad, un humor que puede llevar a melancólicas y poéticas reflexiones sobre la condición humana, donde el hombre crea unas convicciones para volverse prisionero de ellas como si se tratara de un destino. Vemos al Cerdo poeta y sobre todo al Mono, escritor satírico; algunos escritores o personajes literarios están integrados en la narración (Homero, Epicuro, Aquiles, Pígmaloón), otros representan un homenaje explícito a escritores, muchos de los cuales aparecen, a modo de *poética*, a lo largo de toda la obra de Monterroso: Homero, Catulo, Cervantes, Swift, Kafka, Bloy o Joyce. Hay referencias a los amigos, ahora

no necesariamente escritores, y a México, ahora no necesariamente críticas sino de ambientación literaria: «Cerca del Bosque de Chapultepec...», «En la casa de un rico mercader de la ciudad de México...», etc., situando *nonsensically* a México, a través del estilo (aquí entre la fábula y el cuento infantil), en un contexto cultural «anacrónico».

En *Lo demás es silencio* (editado por Joaquín Mortiz en 1978 y por Seix Barral en 1982), Monterroso reinventa otro género, el de las memorias, también esencialmente literarias por tratarse de un conocido erudito mexicano (familiar para quien ha leído el resto de la obra del escritor) Eduardo Torres. Todo lo que antes estaba insinuado se convierte ahora en centro: la parodia de lo literario (creación, crítica, exégesis, traducción, erudición, afán de coleccionar libros, personalidad del escritor, etc.), las referencias concretas a San Blas (San Angel, Ciudad de México, México...) y a su provincianismo, la burla del tópico y de los lugares comunes que en su paródica precisión, cae en el *nonsense* («para no hablar ya del largo silencio que la siguió durante breves segundos», «aquel rostro no sólo cetrino sino agitado en lo interior, en números redondos, por mil pasiones»). Hay un claro homenaje a los amigos reales (aunque en Monterroso no hay frontera entre la realidad y la invención, entre la mentira y la verdad) y la escritora Bárbara Jacobs (una invención literaria que se hizo realidad al publicar sus *Doce cuentos en contra*) se confirma como la subrepticia heroína dentro del mundo de las referencias (Luciano Zamora le dedica sus «Recuerdos de mi vida con un gran hombre»). Homenaje también a sus escritores preferidos y una clara voluntad de relacionar este libro con el resto de su producción (en Monterroso es imposible hablar de «lo anterior», ya que los textos publicados no responden a un orden cronológico), para acentuar la unidad y diversidad de toda su obra.

Lo demás es silencio es, pues, un libro sobre un escritor (Torres), el escritor y él (Monterroso) escritor. Es, además, un libro de memorias y una novela (memorias y novela que deberíamos escribir entre comillas) y participa asimismo de la miscelánea. Este carácter de miscelánea se da plenamente en *Movimiento perpetuo*, publicado por primera vez en 1972 (1981 en la edición de Seix Barral) y, por tanto, anterior a *Lo demás es silencio*. No deja de ser curioso que en este libro tan disperso sea donde Monterroso ve y expresa definitivamente esta visión de su escritura como una unidad dentro de la infinita variedad provocada por el particular enriquecimiento de los distintos géneros literarios (cuento, novela, fábula, miscelánea, memorias...). Hay, asimismo, una mayor seguridad o confianza y un mayor interés por lo cotidiano o inmediato sin renunciar jamás a la universalidad (atemporalidad dentro de lo temporal y viceversa) en el sentido de que los seres humanos, desde Homero a Joyce, seguimos siendo esencialmente los mismos, en todo caso un poco peores. En estos textos, que van del relato puro, producto de la elaborada imaginación, al aforismo, el ensayo y la reflexión, todo está visto desde la literatura. Ahora es más explícito en el homenaje a sus escritores preferidos, oculta menos su entusiasmo: a «el gran Julio Cortázar» le llama «poeta», y Kafka y Borges son «los dos más grandes humoristas». Pululan los amigos escritores, a quienes cada vez más claramente van dedicados los textos de Monterroso: incluso le gusta que se burlen de su pequeña estatura, porque «sin ningún esfuerzo estoy contribuyendo, por deficiencia, a la pasajera felicidad de mis desolados amigos». Y si en *Tlön*, Borges (nos recuerda Monterroso) se instala en una quinta con

un amigo real, Bioy Casares, o incluye a personajes reales como Alfonso Reyes, él se dedica a la invención de palindromas con Arreola, Mejía Sánchez o Bonifaz Nuño (escritores que, al margen de nuestra ignorancia, *existen*). Abundan las anécdotas literarias, como expresión de la necesidad de ver al escritor en su normalidad cotidiana, y recurre a las citas con intención paródica, subrayando su valor de lugar común («cuando la negra noche tendió su manto pidieron otra botella») o familiar (Pope y Leopardi que oyen pasar riendo a las parejas normales «en las madrugadas, después de la noche del día de fiesta»). Hay parodia de la peluca lírica en las descripciones de paisajes («Fuera, el aire tibio mecía con suavidad las copas de los árboles, en tanto que a lo lejos las últimas nubes doradas se hundían definitivamente en el fondo de la tarde»), parodia de la hinchazón retórica o de su opuesto la sucinta objetividad («Afuera llueve poco. Menos. Afuera...») además, naturalmente, de la destrascendentalización de la literatura.

Pues en este libro Monterroso muestra una nueva e insólita seguridad que le permite burlarse incluso de su inseguridad, con notas personales, a nivel de *poética* y de anécdota autobiográfica: su timidez, su trabajo, su gusto por las agudezas, su parquedad como escritor, etc.: «¿lo visualizas y te ríes? Pues también tú tendrías que leer un poco a tu Horacio». Interesa, sobre todo, en relación con su visión de la creación literaria: a propósito de Lear y del *nonsense*, nos dice que «constituía una válvula de escape para sus conflictos internos, provenientes de sus sufrimientos y tristezas»; para Monterroso, «el humor y la timidez generalmente se dan juntos» y «el verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. Si cree que su causa va a triunfar deja en el acto de ser humorista»; e insiste en la seriedad del humor: «Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico».

La visión escéptica o sabiamente cínica de la humanidad en un escritor de conciencia política, de ternura humana y de timidez o pudor emocional como es Monterroso se expresa, abiertamente, como humor, solapadamente como una poética melancolía. Para él la tontería es invencible, el saber de los libros no es sino testimonio repetido de la ignorancia humana, «el hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo». Para protegerse de su timidez y de su púdico temor a la solemnidad se refugia en las citas que, como espejos, llena las páginas del libro, y se acoge a Jaurés para decir, con toda seriedad, que «entre el hambre y el odio, la Humanidad no puede pensar en el infinito»; una constatación antiplatónica muy propia del platónico poeta del humor. El inevitable escepticismo se muestra en el gusto por señalar la relatividad de las cosas que ya habíamos visto en la Jirafa de *La oveja negra* y que desarrollará en *Lo demás es silencio*: «viviendo ese brevísimo momento como si de él dependiera algo importante o no importante», «optó desde ese momento por creerlo todo, o nada en absoluto, no recuerdo», y que llega a expresarse hasta como concepción poética en su rechazo de descripciones exteriores de la naturaleza o de los personajes («era un hombre alto, medio canoso, bien parecido, de unos cuarenta años, no importa»): es decir, un rechazo del lugar común. Pues el humor de Monterroso arremete contra la solemnidad y el convencionalismo: se burla de la seriedad, de las autoridades, de los eruditos,

como Clemencín «que gozaba mucho cuando por casualidad encontraba una frase correcta en Cervantes», se alegra de que la virtud «sea alegremente derrotada» y, en defensa de la excentricidad, cita a Stuart Mill: «En estos tiempos, el mero ejemplo de la inconformidad, la mera negativa a doblar la rodilla ante la costumbre, son en sí mismos un servicio».

Entre los lugares comunes está, se comprende, el de la propia expresión: «si uno repite rápidamente y muchas veces una palabra, ésta termina por perder su sentido»; y admira a Borges porque con él, «este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación, adquiriría de súbito una fuerza y una capacidad para las cuales lo considerábamos ya del todo negado». Se explica, pues, el irreverente gusto por las piruetas lógicas, el *nonsense*, las precisiones inútiles y las relaciones absurdas: «Recordaba pálida pero insistentemente», «una hoja más ancha que azul», los centroamericanos (subrayo yo) «no han sido generalmente favorecidos por una estatura *extremadamente* alta», «desde pequeño fui pequeño», etc. Gusto también por la minuciosa descripción de gestos, la paradoja, el aforismo. Esta meticulosa percepción del lenguaje da, a una prosa aparentemente regular (una sensación de regularidad impuesta por la constante claridad textual), una infinita variedad de movimientos, con párrafos larguísimo, prolongados *crescendos*, paréntesis, digresiones impuestas por el vuelo de la imaginación y por la observación, como en «Rosa tierno» o en «Navidad. Año nuevo. Lo que sea», donde el símil acaba imponiéndose sobre la idea inicial. O la lectura de *Los hermanos Karamazov* en «Homenaje a Masoch», en una elaboración recurrente ya insinuada en «La cucaracha soñadora» de *La oveja negra*. Y si Monterroso es el autor del cuento más breve de la literatura universal («Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»), es, asimismo, el autor de uno de los títulos más largos: «Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o en donde quiera, que después le explico».

Finalmente, en su libro más reciente, *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso se encara con el género de la entrevista, de la que dice: «En general encuentro siempre difícil dar respuestas para ser publicadas, pues, o tiendo a bromear, y entonces quedo como frívolo, o me pongo serio y quedo tonto». Este carácter como paradójico señala la originalidad de los distintos encuentros: con críticos como Ruffinelli o José Miguel Oviedo, periodistas como Graciela Carminatti, Margarita García Flores (especialmente conocida por sus entrevistas recogidas en *Cartas marcadas* y en *Aproximaciones y reintegros*) o Elda Peralta, y creadores como Ignacio Solares, René Avilés Fabila y Marco Antonio Campos: la habilidad de Monterroso para presentar como intrascendentes los temas más serios, es decir, para basar su escritura en el humor y en un humor que deleita enseñando. Este libro puede considerarse como obra de creación (lo que explica que aparezca con su firma, no con la de los entrevistadores), que por su carácter de entrevista permite adentrarse en nuevos campos expresivos, especialmente el de sus opiniones sobre la literatura y sobre su literatura y el de ciertos datos personales. Aunque en realidad los datos personales son escasos y se refieren a experiencias literarias. Sorprende, en todo caso, su formación de autodidacto, por la radical exigencia y coherencia de sus lecturas, especialmente de los clásicos latinos y griegos, españoles, ingleses y norteamericanos. Tal vez sea peligroso, ofensivo y

verdad decir que Monterroso está más cerca de la literatura sudamericana (Borges, Cortázar, incluso algunas ideas de Sábato) que de la centroamericana. La coherencia de sus lecturas nace de una concepción humanista de la cultura, de su convencimiento del valor universal por encima, aunque no necesariamente al margen, de los dictados del tiempo.

Los dictados del tiempo los imponen los entrevistadores, casi todos ellos obsesionados por la relación entre política y literatura (una obsesión que les puede parecer fuera de lugar a las obesas sociedades europeas, pero que está inevitablemente justificada en América Latina: no es lo mismo preguntarse qué libro llevaríamos a la famosa isla del naufragio que ser el Viernes de esa isla). Monterroso distingue claramente entre su responsabilidad como miembro de la comunidad social y su responsabilidad como escritor: «La literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada». Defiende la independencia de la literatura, distingue entre vivir de escribir y vivir *para* escribir, y declara rotundamente que los escritores que menos le interesan son «los que adquieren notoriedad defendiendo al Estado en que viven, cualquiera que sea ese Estado, socialista o capitalista». Por un lado, escritores como Dostoievski o Kafka, «ninguno de los dos estaba descontento de ningún sistema político, sino, como todo buen escritor, como Cervantes o como Swift, con el género humano»; por el otro, pone el ejemplo de Martí: sus *Versos sencillos* (de «decadente» filiación modernista, añadido yo) «son la obra de un *escritor*. Cuando Martí quiso actuar como *político* agarró un fusil, atravesó el Caribe, se montó en un caballo y murió bellamente en el primer combate. Siempre supo qué cosa estaba haciendo». podemos decir (¿no cito a Borges?: ya lo estoy citando) que escritores de declarada participación política como Cortázar o García Márquez no son necesariamente escritores políticos. No lo es el Cortázar de *Rayuela*, el de sus mejores cuentos e incluso el de algunos cuentos donde lo político se convierte, narrativamente, en lo policial de la novela policiaca. García Márquez utiliza los datos de la realidad social y política colombiana, pero pocos van a pretender que su escritura es política. «¿Pero por qué son tan buenas novelas *Rayuela* y *Cien años de soledad* sino es por su gran dosis de humor?»

Los comentarios de Monterroso sobre sus escritores preferidos (Cervantes, Shakespeare, Kafka, Swift, Montaigne) ilustran esta poética. De Borges (a quien ya en «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges» de *Movimiento perpetuo* había rendido homenaje) dice ahora que «me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges», que le han enseñado «todo un mundo de literatura, y tras de ese mundo, otros, de rigor, de imaginación»: claves de su propia escritura. Y ya he mencionado su visión literaria de la realidad y, por tanto, en un escritor, enemigo declarado del convencionalismo, el respeto a cierta tradición, convencido de que escribir es un arte redundante: «cuando uno se pone a escribir, está manejando una experiencia de dos mil quinientos años»; la originalidad de un escritor está en «mantener vivo y con decoro precisamente lo que ya ha sido dicho antes. El arte es nuestra herencia, recibida y por dejar». De ahí parte su concepción de la unidad y la variedad: por un lado, «si uno escribe varios libros está condenado a que ciertas cosas se repitan insensiblemente» e, insistiendo en la «redundancia» o presencia de otros

libros en un libro, cree que «todo lo que uno hace son variaciones de cuatro o cinco temas y motivos y formas»; pero, precisamente por su constante cuestionamiento de la realidad, por su falta de respeto a la realidad establecida, no puede aceptar la unidad: «no me gusta repetirme. Personalmente pienso que uno no debe encontrar jamás una fórmula».

Por lo que se refiere al rigor, es algo que nace de la propia concepción que de la literatura y de la escritura tiene Monterroso: «nunca me he propuesto escribir un libro; lo más que me propongo escribir es un cuento, un ensayo, algo breve». Desde luego, exagera cuando dice que la única novela que ha podido terminar es *El Quijote*: necesita exagerar para este homenaje a Cervantes. Pese a su pasión por Swift, Twain o Joyce, insiste, sin embargo, en que es mal lector de novelas y que las lee a trozos (para los que se escandalicen: «no he leído una novela en ninguna lengua desde hace muchos años», escribe Joyce a Sean O'Faolain en 1936). Brevedad y parquedad van, en Monterroso, unidos: como lector y como escritor. Son, en realidad, la base de su humor: un laconismo que deja vibraciones de perplejidad o de lírica tristeza. Lee despacio y escribe despacio. Escritor culto, rechaza la cultura como información y la vive como ocio: como estas moscas que vuelan por las páginas de *Movimiento perpetuo*. Insiste en la necesidad de concisión, la metáfora sólo tiene una función paródica, y otro tanto ocurre con el símil: de ahí que en el citado «Navidad. Año nuevo. Lo que sea», el símil se le independice. «La cualidad principal de la prosa es la precisión (...); en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor a decir sólo lo necesario». Elda Peralta es tal vez quien más se acerca a una definición iluminadora de estos textos que por su brevedad «podrían ser considerados —en el momento de idearlos— como fenómenos de inspiración comparable al del poema porque se les concibe instantáneamente como un todo».

El humor, unas veces como fin, generalmente como medio, aparece reivindicado y expresado en todas las entrevistas, sobre todo cuando el entrevistador (en este caso la entrevistadora, Graciela Carminatti) sabe azuzarle y provocarle respuestas ingeniosas de especial interés por su valor de *poética*. La paradoja llega así a su punto más alto: «¿Sabes decir *no*?», pregunta Carminatti. «No», contesta, *naturalmente*, Monterroso. «¿Podrías decir una frase “típica” de Monterroso?»; contesta inevitable y típicamente: «No creo». Paradójicamente también, este escritor de la duda recurre a los aforismos y los axiomas para corroer el carácter axiomático de las verdades establecidas. Podría decirse, y por eso lo estoy diciendo, que lo único que acepta ser expresado axiomáticamente es la duda. Pues Monterroso es, por naturaleza o (valga la paradoja) por convicción un escéptico, y sus aforismos sólo pueden ser los de un escéptico. A propósito del humor observa que «no aparece en todo lo que escribo», que ha sido calificado de humorista pero también de pesimista y de moralista, y que «ninguna de estas cosas se contradice, y a lo mejor soy todo eso, o a ratos una cosa y a ratos otra», para llegar a afirmar: «encuentro que la mayor parte de lo poco que he publicado es más bien triste o, por lo menos, que carece de intención humorística». Acepta que su visión de la humanidad contiene una nota «amarga, escéptica y triste», que «el ser humano es por naturaleza desdichado» y que «si en mis libros aparece gente tonta es porque la gente es así y no hay nada que pueda hacerse».

Este escepticismo está relacionado con el papel destrascendentalizador de la literatura; por eso no le interesan los escritores «que creen que la literatura puede cambiar algo», ni «los que sostienen que el ser humano puede mejorar». Si la fábula es el género didáctico o moralizador por excelencia, él se considera distinto de los fabulistas clásicos precisamente por «hacer a un lado cualquier afán de moralizar. Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren se debe a sus valores literarios, no a lo que aconsejaban que la gente hiciera». En Monterroso el humor es una forma delicada de rechazar el moralismo dogmático y la solemnidad, ambos hijos del convencionalismo que dicta las acciones humanas. A propósito de «Estatuta y poesía» (en *Movimiento perpetuo*) explica a Elda Peralta que «el modo suave de tratarlo hace que los lectores se rían sin que se den cuenta de que ese pequeño ensayo está enfocado a señalar el drama que los grandes poetas Pope y Leopardi vivieron debido en gran parte a su escasa estatura». Si no quiere castigar ni moralizar sí siente «el deseo de escapar de los moldes, de no sujetarme mucho a ellos», y piensa que «por fortuna, actualmente no existe nada que no esté desprestigiado». A René Avilés Fabila le dice que el escritor debe estar siempre contra la sociedad y a Graciela Carminatti que «la rebelión viene siempre dada en una obra bien hecha».

Ya hemos visto su opinión sobre la humanidad en general, una tontería que no deja de producirle tristeza. Puede ser más agresivo cuando se refiere a la situación en América Latina, con páginas muy duras contra la represión y la explotación. Ya en *Obras completas (y otros cuentos)* «Míster Taylor» o «El eclipse» tienen un claro tono de denuncia del colonialismo cultural o económico; «Dejar de ser mono», de *Movimiento perpetuo*, está en la misma línea que «El eclipse»; «El informe *Endymion*», del mismo libro, es un hermoso homenaje a Dylan Thomas y un rechazo (político) de Nueva York, «ciudad siempre digna de mejor suerte». Si el *Viaje al centro de la fábula* hay que considerarlo como una obra literaria en la que Monterroso, como ha hecho antes con otros géneros, modifica el concepto de entrevista, el mismo carácter de la entrevista permite ser más directo en sus opiniones políticas. Lo es con Marco Antonio Campos y, sobre todo, con Graciela Carminatti y con Elda Peralta. A propósito de la represión dice que «Sólo entre nosotros la gente decente teme a los policías» y que «en Inglaterra y en los Estados Unidos las ideas de Rusell podían ser perseguidas, pero no sus testículos». El mismo lenguaje explícito utiliza para referirse a Carter que «es tonto», a «la barbarie norteamericana en Vietnam», a «la miseria en que vive la inmensa mayoría de los mexicanos» o a la represión en Guatemala, para decir de forma inequívoca: «El socialismo es mi ideal político y admiro a los países en que el socialismo trata de implantarse, como Cuba; como esperaría que fuese Nicaragua, como deseo que algún día lo sean El Salvador y Guatemala». Por eso es admirable y paradójico (monterrosianamente paradójico) que este refinado hombre de cultura, autodidacto, que trabajó en una carnicería de los dieciséis a los veintidós años, que fue diplomático durante las presidencias del progresista Arévalo y del revolucionario Arbenz, y que ha vivido la mitad de su vida en el exilio defiende el ensayo como género literario porque «uno da sus opiniones, emite sus juicios, manifiesta preferencias o rechazos sin que para nada pretenda estar diciendo algo que deba ser creído, acatado,

o incluso refutado. Refutar cualquier idea de Montaigne es ridículo. Montaigne la expone como opinión, no como verdad (...) El ensayo es el género más libre, y por tanto uno de los más bellos que existen». ¿No es por eso que todo texto de Monterroso participa de la condición de ensayo y a la vez no puede escapar de los espejos de la imaginación? Y es por esa libertad que las contradicciones se expresan como una luminosa transparencia.

JUAN ANTONIO MASOLIVER
116 Fordwych Road
LONDON NW2 3NL
(England)

KIOSKO

No hay libros de viajes

Las Ediciones Siruela, afectas a las exhumaciones apetitosas, han dado en su Selección de Lecturas Medievales una traducción de *El viaje de San Brandán*, de Benedeit, hecha por Marie-José Le Marchand (Madrid, 1983, 71 páginas). Se trata de un texto de principios del siglo XII, perteneciente al área de la cultura anglonormanda, tiempo y lugar de donde surge el moderno *roman*, narración en verso o en prosa que utiliza la lengua vulgar como literaria y señala el fin de la *lingua franca* y el comienzo de las culturas nacionales europeas. Si se quiere optar por el rigor: culturas protonacionales.

En su ingenua sencillez, el *Viaje* narra lo que cualquier relato de la humanidad: la historia de un héroe que abandona su casa y adopta (y es adoptado por) una familia iniciática, en la especie una cofradía de monjes, con la cual emprende un viaje que lo lleva a la isla feliz, a las puertas del infierno, a la santidad. El viaje lo pone a prueba, él sortea los obstáculos y reclama la bienaventuranza. Siete son los años del periplo, catorce los compañeros de viaje (dos veces siete), como siete los capítulos del poema de Gilgamés y de la *Eneida*, siete los años que Hans Castorp pasa en la mágica montaña, siete los libros de la *Recherche* proustiana. El siete es un número asociado a la idea de ciclo, de maduración, de aprendizaje. Cuarenta ciclos de siete días o siete de cuarenta pasamos en el seno materno antes de ser arrojados al viaje de la vida.

Tal vez sea la palabra *viaje* la que habría que evitar en la invocación de cualquier historia. En efecto, las epopeyas y las novelas, si se las quiere diferenciar como identificar, siempre cuentan un viaje. Viaje físico por una superficie geográfica, viaje metafórico por las etapas de la identidad, conversión del rito de iniciación o de pasaje que metaforizaba, a su vez, la única experiencia que, acaso, nos deniegue la vida: ir y volver del Reino de la Muerte. Viajó Gilgamés en busca de la hierba de la