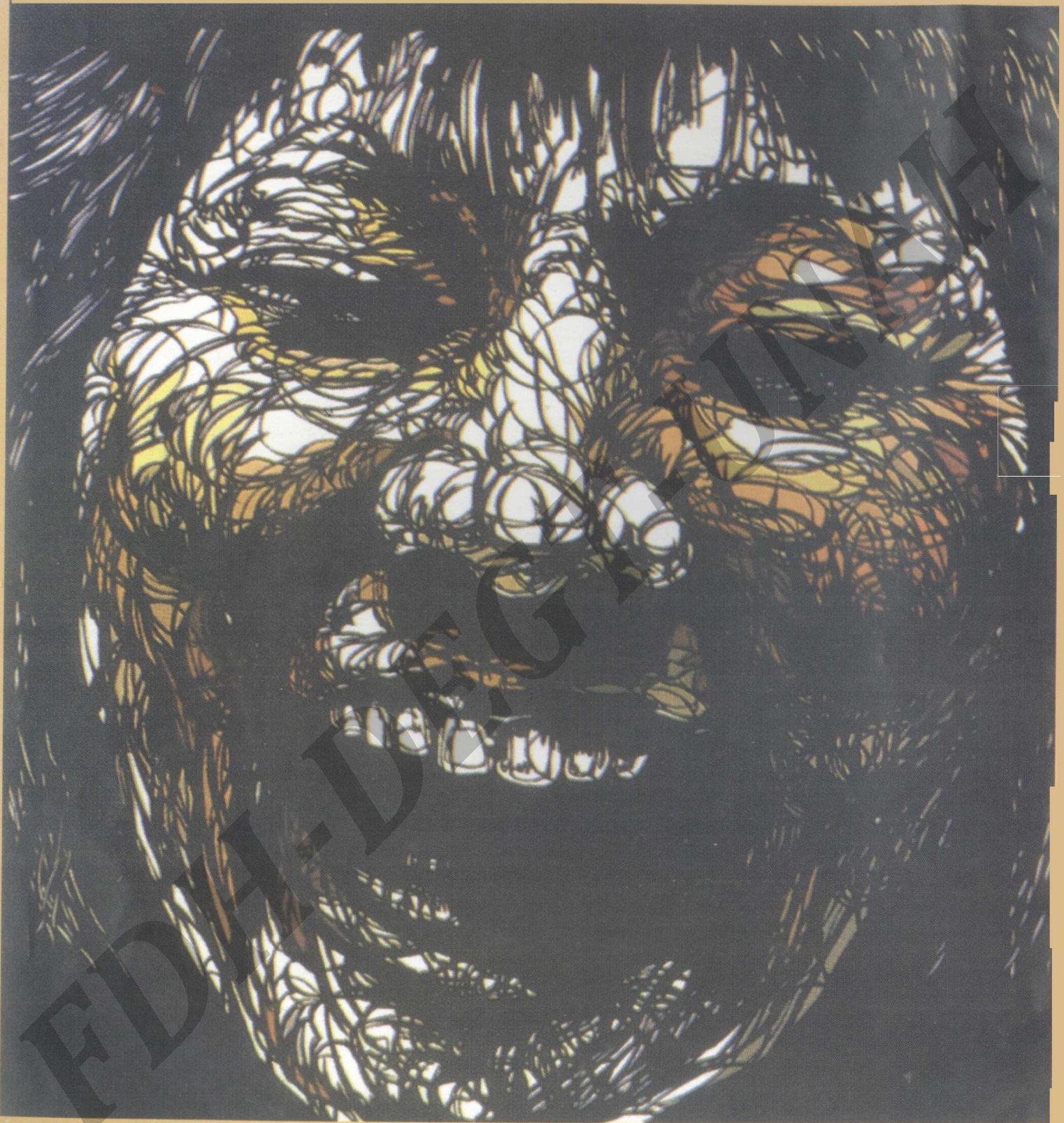


AUGUSTO MONTERROSO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD

Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán

Enero, febrero y marzo de 2001



La discriminación individual (una madre)

Risa Fukui

Revista de la Universidad

Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán
Tegucigalpa, Honduras

Año 2, Número 2
Enero, Febrero, Marzo 2001

RECTOR

M. Sc. Ramón Ulises Salgado Peña

VICE RECTORA ACADÉMICA

M. Sc. Lea Azucena Cruz

VICE RECTORA ADMINISTRATIVA

M. Sc. Elia Delcid de Andrade

SECRETARIO GENERAL

Licdo. José Dagoberto Martínez Bardales

DIRECTOR

Dr. Víctor Manuel Ramos Rivera

ILUSTRACIONES

Francisco Meléndez y Dino Fanconi

Tomadas de *La Oveja negra y demás fábulas*.
(Alfaguara.)

FOTOGRAFÍAS

De Augusto Monterroso:
tomadas de la **Revista de la
Universidad de San Carlos de Guatemala,**
No. 4 - 1995

PORTADA

Augusto Monterroso

Diseño y Diagramación:

Din Roger Fortín Zavala

Se agradece la colaboración
especial de Oscar Acosta.

CONTENIDO

Páginas	
2	Presentación
3	Tegucigalpa en Augusto Monterroso <i>Héctor M. Leiva</i>
9	Augusto Monterroso y su tiempo <i>Francisca Noguero Jiméneez</i>
17	Monterroso, oveja negra de la narrativa latinoamericana <i>Carlos Meneses</i>
27	La letra e: Augusto Monterroso y su diario. En busca de un género. <i>Elena Liverani</i>
37	El camaleón que no sabía de qué color ponerse <i>Margo Glantz</i>
40	La solapada sabiduría de Augusto Monterroso <i>Rafael Conte</i>
42	La audacia cautelosa <i>Jorge Ruffinelli</i>
49	Augusto Monterroso: caricaturista y tenor <i>José González</i>
53	Augusto Monterroso, Antología <i>Las moscas, El eclipse, El concierto, Mister Taylor.</i>
65	Poema, El guerrero, Poema del Guerrero. <i>Rodolfo Sorto Romero</i>
67	Formación de docentes <i>Ramón Ulises Salgado Peña</i>
69	Zapatos viejos de Arturo Mejía Nieto <i>Opiniones que ha recibido el interesante libro</i>
73	Estafeta <i>Carta de Don Ibrahim Gamero Idiáquez</i>
75	Discos
76	Arte: Saúl Toro, la razón oculta <i>Eduardo Bähr</i>
77	Libros
86	Premio Casa de las Américas
88	Noticias
94	Libro 2001
95	Los colaboradores

Correspondencia:

Fondo Editorial Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán,
Tegucigalpa, Honduras, Tel.(504) 235-8702, E-mail: victormanuelramos@hotmail.com

PRESENTACIÓN

Por iniciativa de la Academia Hondureña de la Lengua correspondiente de la Española, y más propiamente por el empeño de su presidente el poeta Oscar Acosta, se ha otorgado a Augusto Monterroso, portentoso prosista, el premio Príncipe de Asturias de las Letras.

Hijo de Tegucigalpa y de Vicente Monterroso —guatemalteco— y Amelia Bonilla —hondureña—, emigró muy temprano a Guatemala y de allí, por los problemas políticos de aquel país, salió al exilio a México, país que le acogió y le impulsó en su carrera literaria. Con este número de la Revista, la UPNFM rinde homenaje a este ilustre escritor que ha sabido dar brillo, con sus obras, a la lengua castellana. La UPNFM, tiene previsto otorgarle un Doctorado Honoris Causa.

Dino Fanconi ha hecho, especialmente, cinco ilustraciones que se incluyen litografiadas. Cien colecciones serán impresas en cartulina especial, firmadas, numeradas y vendidas por suscripción.

Incluimos además, poemas de Rodolfo Sorto Romero, egresado de la Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán; un trabajo sobre la formación de docentes escrito por el Rector, y una serie de comentarios interesantísimos con motivo de la publicación del libro de cuentos *Zapatos Viejos* de Arturo Mejía Nieto, en Buenos Aires, en 1931.

Se abre la sección **Estafeta**, para reproducir cartas de interés. Ahora recogemos una del destacado maestro Ibrahim Gamero Idiaquez, donde nos muestra su grandeza de espíritu, su sabiduría, su modestia y su humildad.

Mantenemos la sección de reseña de discos y reproducimos las apreciaciones de Eduardo Bähr sobre la pintura de Saúl Toro. Luego viene la sección bibliográfica donde se reseñan los libros *Lectura de Historia de Honduras* de Oscar Zelaya (Fondo Editorial, UPNFM), *Viaje de retorno hasta Sabina* de Ernesto Bondy (Editorial Iberoamericana), *Entre todas las mujeres* de Juan Ramón Saravia (Editorial Guaymuras), *Prólogos* de Pablo Neruda (Editorial Lumen), *Lecturas de Sociología* de Marcio Bulnes y *Lecturas de Pedagogía* de Marta Ondina Hernández (ambos del FEUPNFM) y *Poesmas contra el Miedo* de Fabricio Estrada (Pez dulce).

Para finalizar, la Revista hace una reseña noticiosa de los más importantes eventos culturales realizados en el primer trimestre de este año, incluidas las convocatorias al Premio Casa de las Américas y al Premio de Estudios Históricos “Juan Carlos I-2001”.

Esperamos que este segundo número de la Revista de la UPNFM tenga la misma calurosa acogida.

TEGUCIGALPA EN AUGUSTO MONTERROSO*

Héctor M. Leiva

Augusto Monterroso, el veterano escritor guatemalteco, a sus setenta y dos años ha publicado recientemente un sugestivo libro que amerita sin duda un comentario en Honduras. Monterroso se ocupa en *Los buscadores de oro* (1993) de su larga infancia, de los años que viviera en Tegucigalpa entre 1921 y 1936. Es un libro de memorias y de vuelta a los orígenes en el que el autor se reencuentra con su niñez y con la singular alquimia de la ciudad que lo vio nacer.

Monterroso recupera sus recuerdos infantiles comenzando por los más distantes y confusos hasta llegar a los más claros e inmediatos. Sigue en cierto modo el despertar progresivo de la conciencia del niño que fue, en una ciudad y en unos tiempos lejanos. Los recuerdos van desde primarias imágenes sensoriales hasta recuerdos de ambientes y personajes; desde cromos e ilustraciones de colores hasta lecturas; desde la visión de habitaciones y patios de juego hasta la experiencia en la escuela; desde las calles cercanas a su casa hasta los parques y los confines de la ciudad.

El libro comienza con uno de estos recuerdos:

«Veo un río ancho, muy ancho, su corriente tranquila... y en la orilla a tres niños buscadores de oro. Uno de ellos soy yo, el menor...» (p.11)

El autor busca aquellos recuerdos que descubren, en el niño que fue, al proveyecto adulto que es. Hay un deliberado juego con los presupuestos del texto autobiográfico: la idea de que el niño prefigura al adulto y de que éste sigue siendo en cierto modo aquél. Como si el tiempo no existiera; como si el presente, el Augusto Monterroso autor de libros y amante de la literatura, que para el niño del pasado no existía, pues entonces no era sino su futuro, ya estuviera ahí, en aquel jugar inocente con las letras de plomo de la imprenta de su padre.

Monterroso busca, entre las imágenes que guarda su mente, aquellas en las que los tiempos se conectan; las circunstancias que por extrañas afinidades se juntaran y terminarían conduciéndolo hacia sí mismo. Se ve muy niño aquejado de fiebres palúdicas que lo separaban de los juegos y lo convertían en un espectador ansioso, repitiéndose en él ese cuadro clínico, famoso entre los escritores, del niño enfermizo que proyecta en su oficio la condición angustiosa de espectador excluido de la acción.

Se ve conmovido ante la ilustración de un suicida en una lujosa edición del Quijote; se ve transportado a la historia en las tiras de dibujos que en el diario *El Cronista* contaban las hazañas de Vasco da Gama; se sorprende al recordar versos sonoros y poemas completos que aprendiera de memoria en su más tierna infancia; se ve balanceándose en un columpio detrás de la pantalla del cine Palace que regentaba su padre y desde donde veía invertidas las imágenes de las películas mudas de la época; se ve llevado de un lugar a otro por su familia nómada y bohemia, rodeado de parientes excéntricos, amantes de la ópera y novelas decimonónicas.

Más de alguna vez resulta irritante esta búsqueda deslumbrada de la propia personalidad. Con ese gesto que ahora se considera posmoderno, el autor habla sin reparos de sí mismo. Nos recuerda, no sin cierto sarcasmo, su ascendencia al mismo tiempo lustrosa y mediocre de presidentes y hombres de armas centroamericanos; nos pone al corriente de su grande y pequeña hazaña literaria de haber descubierto en raras lecturas a un poeta italiano renacentista, desconocido en la propia Italia, y antecedente fantasmal suyo, de apellido como él Monterroso. En otro pasaje, sin embargo, convierte esa vanidad en ironía: cuenta que viéndose ya en su edad proveyecta paseado por Europa en calidad de invitado de universidades prestigiosas, llegó a sentirse una vez, frente al selecto público juvenil de una aula de clase en Siena, transportado al podio más importante al que hubiera soñado llegar:



...no podía contar in extenso aquella tarde primaveral e inolvidable de la Toscana en Italia, en que me sentí de pronto en lo más alto a que podía haber llegado a aspirar como escritor del Cuarto Mundo Centroamericano, que era casi como venir del primer mundo, del candor primero que decía don Luis de Góngora (p. 10).

Monterroso saca a relucir, con este juego de ironías en las que él mismo es el ejemplo, la fútil vanidad del escritor venido de regiones ignoradas. El sabe que los estudiantes olvidarán al señor invitado más pronto que tarde y que sus palabras se disolverán como esas nubes que él gusta ver deshacerse en el cielo y como todos los esfuerzos humanos por autoperpetuarse. Desde hace tiempo, ha sido un tema recurrente en su obra la crítica del encumbrado escritor tercermundista que aspira a ser reconocido en el extranjero. De su libro *Lo demás es silencio* (1978) se puede extraer la sarcástica lección de que no hay escritor que aspire más a ser universal que el provinciano y que no es sino el aldeano el que quiere ser cosmopolita.

Si en este libro Monterroso rescata de las neblinas de su memoria a la Tegucigalpa de su niñez, a la ciudad a la que nunca volvió, es porque en gran medida su pasado provinciano lo persigue y lo atenaza desde la distancia.

Nunca se le hace tan evidente que viene de tierras candorosas como cuando recuerda sus años de escuela. Fue educado en la reverencia a la escuela como a un bienpreciado aunque los conocimientos que ahí se aprendieran fueran rudimentarios o inocentes. Recuerda las clases en que aprendía nombres de cordilleras, ríos y lagos; en las que aprendía las partes de la flor: corolas, estambres y pistilos; aquellas de agricultura práctica en las que se hacían arriates y se sembraban hortalizas; las de caligrafía Palmer en las que primorosamente se llenaban álbumes de ejercicios con plumillas y tinta china; y sobre todo las de música y canto en las que se entonaba fervorosamente los himnos nacionales -recuerda de memoria el himno al pino y con gran nitidez los 15 de septiembre en que incluso debajo de la lluvia se le cantaba a la estatua de Francisco Morazán. Era una escuela entusiasta, dice Monterroso, en la que se ignoraba la condición de país olvidado en que se vivía y se celebraba la suerte de haber nacido en una tierra de promesas. Honduras y los demás países centroamericanos -dice- se consideraban todavía, «con ingenuo orgullo», «cinco repúblicas libres, soberanas e independientes» (p. 13).

A pesar de haber transcurrido tantos años, Monterroso se descubre a veces asaltado por ese pasado provinciano; a pesar de su erudición sus dedos en oca-

siones se engarrotan con la pluma como un semianalfabeto ante una palabra difícil: duda ante el significado de un vocablo como 'saya' que desde niño cree que es sinónimo de capa (p. 58), o se avergüenza por utilizar el rudo término 'mango' que encuentra apropiado para referirse a herramientas campesinas -como es común en estas tierras- más que a esa parte de un violín (p. 52). Pero Monterroso resta importancia a estos percances: «me niego a ver el diccionario» (p. 58). Se siente hijo de una ciudad que proyecta en él sus defectos y cualidades: su ignorancia, su barbarie y su inocencia.

Monterroso ataca y alaba a la vez a la ciudad y el país de su infancia pero sabiéndolos parte de sí mismo.

Monterroso se crió en los últimos años de una edad dorada para Tegucigalpa, cuando la ciudad era todavía una aldea en la que, sin embargo, en medio de sus estrecheces y sus calamitosos deslucimientos, círculos ilustrados y bohemias empedernidas rendían un culto excelsa a las Bellas Artes. En cierto modo, Monterroso quiere decir que encontró su vocación de escribir y algo de su personalidad de escritor en esa ciudad en la que se iba al teatro saltando charcos por calles mal iluminadas; en la que se buscaban las ropas más decorosas para ir a escuchar un monólogo de Shakespeare o un concierto de piano; en la que fueron famosas las compañías mexicanas que traían obras dramáticas y coristas pernilargas; en la que en cantinas indignas los poetas escribían versos fulgurantes; y en la que resonaban inagotables e inútiles discusiones políticas, estéticas y filosóficas.

Sin querer ser el cronista de esa época, Monterroso lamenta que no haya habido uno que se ocupara de ella:

Toda aquella bohemia, querida o inquerida, (en) Tegucigalpa el culo del mundo llaman generosamente mis amigos a esta ciudad -resultaba más trágica y grotesca, pero no tuvo nunca su poeta, su cronista ni su Valle-Inclán que la vivieran o la describieran con genio. ¿Cómo, con ese espíritu dedicado al arte y a lo que se llamaba el ideal, era posible hacer nada, así fuera sólo sobrevivir, en aquel ambiente en que en lugar de cafés había cantinas y en lugar de ajeno aguardiente de caña, llamado 'guaro' ese licor de bajo precio que 'producía una embriaguez innoble' y en que la selva -como decía Barba Jacob- se comía a la ciudad...? (p. 84).

Monterroso ve transcurrir su niñez en aquella ciudad en la que su madre leía novelas románticas y su padre dilapidaba la fortuna familiar en quijotescas empresas editoriales y del arte del espectáculo; en aquella ciudad en la que los presidentes venían puestos por las com-

pañías bananeras; y en la que se sabía que un esbirro del gobierno había humillado y atormentado en la cárcel a un poeta conocido. El propio Monterroso se ve a sí mismo recitando con ingenuidad infantil los poemas que aprendiera en la escuela y topándose un momento después con perros famélicos fornicando en una calle cualquiera.

Uno puede preguntarse cuánto de esa Tegucigalpa «trágica y grotesca» se encuentra de hecho en la escritura de Monterroso. En esa escritura que ha transitado desde sus primeras obras de lo sublime a lo abyecto en un ejercicio permanente de ironía. Uno puede preguntarse si esa Tegucigalpa de ilusiones y desilusiones, de sorpresas y sarcasmos, no se encuentra, por ejemplo, en esa antología de la mosca que es su libro *Movimiento perpetuo* (1972), donde él mismo dice que su escritura persigue el recorrido de estos insectos escatológicos:

Hay tres temas -dice Monterroso-: el amor, la muerte y las moscas... Traten otros los dos primeros. Yo me ocupo de las moscas (p.11).

Esas moscas que hacen pensar son las moscas de la niñez de Monterroso, a las que él siempre estuvo atento como se desprende de estas palabras encendidas que dirige a uno de sus autores predilectos:

Oh, Melville, tenías que recorrer los mares para instalar al fin esa gran ballena blanca sobre tu escritorio de Pittsfield, Massachussets, sin darte cuenta de que el Mal revoloteaba desde mucho antes alrededor de tu helado de fresa en las calurosas tardes de tu niñez... (p. 13)



La crítica literaria extranjera ha encontrado en *Los buscadores de oro* el virtuosismo literario de Monterroso pero necesariamente habría que ver que este libro, como toda autobiografía, es también una confesión. Una confesión de su deuda con Tegucigalpa, con esa conjunción circunstancial que quedara permanentemente alojada en el fondo de su escritura.

El editor de la revista mexicana Nexos, Roberto Pliego, en un artículo sobre el libro de Monterroso, dice que se trata de una obra de *pura literatura* en el sentido de que, tratándose de la autobiografía de un escritor, los sucesos son recordados por ser literarios, por ser un recuento de los sucesos interiores que condujeron al autor a la literatura.

La habilidad más radiante de Los buscadores de oro radica en su brillo para hacernos saber que Monterroso no posee vida fuera de la literatura. Aunque están la casa, el salón de clases y Tegucigalpa, la estampa admirativa por el padre y sus proyectos editoriales, la primera visión del cuerpo femenino, la presencia fugaz del juego, la errancia, el desarraigo, las genealogías, ninguno de esos momentos tendría sentido si no fuera porque siempre trae consigo una resonancia literaria (p. 60).

Si bien es cierto *Los buscadores de oro* es el texto autobiográfico de un escritor y los recuerdos se resuelven en una búsqueda de las claves primigenias de su propia literatura, también es cierto que de lo que nos habla Monterroso es de sus encuentros con Tegucigalpa, con una ciudad tan real (y tan literaria) como el propio autor. Dice Roberto Pliego que las autobiografías de los escritores suelen ser un «relato sospechosamente veraz de los libros que [condujeron a los autores] a otros libros y otras vidas». Pero estas memorias de Monterroso no son un recorrido de lecturas sino una indagación de circunstancias más o menos caprichosas pero reales que terminaron por conjugar su vocación literaria.

Desde el punto de vista de una crítica local o localista como ésta, resulta interesante observar que en Monterroso es posible que se cumpla lo que es común en otros autores, que su ciudad lo posea y escriba a través de él: como Dublín a través de Joyce, o como La Habana a través de Cabrera Infante. Después de estas confesiones que Monterroso ha recogido en *Los buscadores de oro* uno no puede dejar de leer el resto de su obra sin pensar en que esa ironía suya se la deba en cierto modo -como él nos dice- a la Tegucigalpa que marcara su infancia.

Muchas de las anécdotas y personajes que aparecen en el libro no sólo fueron reales sino que pertenecen a la ciudad y a la memoria de los tegucigalpenses. Sin tener que abundar en detalles puede citarse el caso de la estatua de Morazán que preside el parque central de Tegucigalpa y a la que Monterroso dedica uno de los más importantes pasajes de su libro. Monterroso recuerda haber cantado los himnos nacionales con fervor patrio, como la mayoría de los escolares de la ciudad, ante la estatua de ese prócer centroamericano, estatua de la que después se dijo que era falsa y que no representaba a Morazán sino al Mariscal Ney.

Después se ha averiguado que la efigie a caballo que venerábamos, y que aún está ahí, no era en realidad la de Morazán. Un funcionario hondureño y ladrón, que recibió el encargo de mandar hacer en Francia la escultura, habría comprado allá por la vigésima parte de su precio una estatua sobrante del Mariscal Ney. Pero esas son vulgaridades: el hombre se ve bastante bien a caballo y con la espada desenvainada en alto, y yo prefiero seguir pensando que era Morazán, el héroe unionista (p. 98).

Esta anécdota, que representa tan bien las jugarretas del destino contra la inocencia provinciana y que ya antes se había hecho famosa y había sido repetida por muchos otros autores -incluido García Márquez en su discurso de aceptación del Premio Nobel-, ha pesado durante largo tiempo sobre la conciencia de los tegucigalpenses. Tanto es así, que uno de los más destacados escritores hondureños, Rafael Leiva Vivas, recientemente dedicó tiempo a la tarea de esclarecer esta situación y comprobó con documentos fehacientes -encontrados en los archivos del Museo D'Orsay- que todo se trataba de una falacia mal intencionada y que efectivamente la estatua había sido y es de Francisco Morazán.

Más allá de esa presencia de Tegucigalpa que ha permanecido activa en la vida y la obra de Monterroso, *Los buscadores de oro* es un documento sobre la ciudad misma. Leer este libro es escuchar a un sobreviviente de Tegucigalpa. La memoria del autor participa en buena medida de una memoria colectiva. El talento de Monterroso traduce sus experiencias en una auténtica obra literaria pero su sustancia suele no serle exclusiva y existir más allá de su texto. En multitud de ocasiones los recuerdos de Monterroso iluminan el pasado de la ciudad como lo habría hecho cualquier tegucigalpense de su generación: la vida de los teatros y los cines, las clases en la escuela, los periódicos de la época, los personajes célebres. En el terreno de los datos estrictamente his-

tóricos su memoria es errática, recuerda mal nombres escribe Puente Maillol pecando por fidelidad a la pronunciación local y no Mallol como debe ser- o atribuye cualidades falsas a personajes bien conocidos -dice haber visto beber alcohol al poeta Froylán Turcios cuando fue famoso por abstemio. Tratándose de los recuerdos de un niño, estas faltas carecen de importancia. Pero justamente los aciertos más penetrantes se los debe Monterroso a su memoria infantil: la visión de los espacios, el interior de las casas, las cocinas, las calles, el campo y todo un conjunto de contactos que parecerían poco singulares y que, sin embargo, guardan un significado vivencial de la ciudad:

... cuando a veces me esfuerzo, de mi infancia hondureña visualizo vivamente espacios y lugares: ciertos arroyos y quebradas con sus piedras resbaladizas bañadas por el agua cristalina; pesadas carretas de bueyes cargadas de caña de azúcar moviéndose con perezosa lentitud en el traspatio de una casa de hacienda en el mediodía caluroso, y en el que una vaca me ve pasar mientras rumia su pasto; el color y la forma de algunos arbustos con pájaros que se mueven nerviosos en sus ramas; el musgo grisáceo de las cercas de piedra vistas en paseos cercanos a la ciudad; el polvo de una carretera de tierra removido por el paso que se suponía rápido de un automóvil; los llanos quemados y aún cenicientos como consecuencia de la roza hecha recientemente por los campesinos; y con mucha precisión nubes, nubes muy blancas o plateadas deslizándose con majestad en el cielo abierto... (p. 38).

Pertenece a este mismo tipo de memoria el recuerdo de Monterroso de su trayectoria a la escuela:

Por lo general iba a la escuela solo, a pie, distrayéndome en el trayecto con los pequeños arroyos que se formaban en los lados de las calles sin pavimentar de la temporada de lluvias; buscando en la tierra mojada hormigas gigantes o zompopos para ponerlos a pelear entre sí y ver cómo terminaban destrozándose; viendo una manada de perros que se disputaban con ferocidad la posesión de una escuálida hembra asustada; bueno, cualquier cosa que sirviera para retrasar el mayor tiempo posible la llegada a la escuela y el cruce de la alta puerta de madera que se cerraba en forma inexorable a las ocho en punto (p. 44).



Augusto Monterroso y su esposa Bárbara Jacobs.

Hay recuerdos en el libro que tienen evidentes ascendencias literarias pero tal vez por eso mismo resultan más persuasivos, por ejemplo, el que se refiere a la cocina de su madre y a la fabricación de las delicias caseras, que como los célebres y semejantes pasajes de Marcel Proust o Lezama Lima, tienen la cualidad de revivir a partir de imágenes sensoriales la experiencia de un tiempo perdido:

... Mi madre preparaba en diferentes temporadas una de cuatro o cinco delicias: uno seguía los pasos del cacao -que se transformaría en chocolate- desde que estaba en gruesos granos hasta verlo convertido en una masa oscura... esta operación con las variantes del caso se repetía con otros productos: el café que se tostaba en grano durante toda una tarde en comales de barro y que invadía toda la casa con su aroma; el dulce de leche, que se solidificaba al fuego muy lentamente mientras era batido sin interrupción con una enorme pala de madera, y al que ya bien cuajado se daba la forma de bloques como pequeños ladrillos; las cáscaras de los limones que se cristalizaban en almíbar, junto a las naranjas, que pasarían a convertirse en mermelada para ser guardada en frascos de vidrio; los caramelos de leche, llamados de mantequilla... (p. 90-91).

Este moroso recorrido por los recuerdos, como si se tratara de una partitura, revive interiormente notas de una memoria común. Cuando Roberto Pliego dice que *Los buscadores de oro* es «pura literatura» pareciera sugerir que el libro circula sólo dentro del mundo literario, separado y distinto del mundo real. Pero el hecho de que la memoria del libro, sea al mismo tiempo monterrosiana y colectiva, y que sea esa memoria la que comunica al texto mucho de su materia literaria, hace recordar que las fronteras entre la literatura y la vida suelen ser más tenues de lo que aparecen, y que se filtran y se confunden -a veces para contrariedad de los propios escritores- no como si procedieran de mundos separados sino de un mismo mundo.

Monterroso nos advierte que él no es cualquier persona sino un autor literario cuya calidad, buena o mala, no se la debe bajo ningún punto a la ciudad que lo vio nacer. Y tiene razón, pues da lo mismo para esos efectos como él dice- venir al mundo al pie de una mata de plátanos en Centroamérica que a la sombra de una encina en Europa (p. 16). Pero cuando confiesa que de Tegucigalpa guarda una memoria propia e intensamente suya (p. 16) se reconoce víctima de la alquimia de la ciudad.

Monterroso aclara que afortunadamente huyó de Tegucigalpa cuando debía huir (p. 17). Y mejor que así haya sido. Pero también es cierto que supo volver con sus memorias.

Tegucigalpa ya no es la que él conoció. Su barrio y todo el centro de la ciudad es un vivo mercado con fuegos de comidas humeantes y productos venidos de todos los rincones del mundo de la industria del consumo. Si ahora volviera a su columpio detrás de las pantallas de los cines del centro de la ciudad vería invertidas películas pornográficas o simplemente fantasmas en aquellos que ya cerraron. Si volviera a caminar por El Olvido o por el Barrio Abajo vería máquinas pesadas tirando las casas de adobe para construir estacionamientos y edificios modernos. La ciudad que él recuerda quedará para siempre enterrada en el pasado. Sin embargo todavía nos alcanza algo de esa esencia oscura de la Tegucigalpa de sus memorias y todavía se ven en el cielo -no tan inmaculado como antes- los «negros zopilotes, elegantes y perezosos» que recuerda.

Tomado de: *Revista Paraninfo*, año 3, No. 5, julio 1994, Tegucigalpa, Honduras.

CITAS

LEIVA VIVAS, Rafael: *La estatua de Morazán*, Tegucigalpa, 1991.
MONTERROSO, Augusto: *Movimiento perpetuo*, Barcelona. Seix Barral 1981.

Lo demás es silencio, Barcelona, Plaza y Janés, 1985

Los buscadores de oro, Barcelona, Anagrama, 1993

PLIEGO, Roberto: "Monterroso monterrosiano", *Nexos México*, no. 191, 1993.



AUGUSTO MONTERROSO Y SU TIEMPO*

Francisca Noguero Jiméñez

MARCO HISTÓRICO-LITERARIO

La biografía de Augusto Monterroso se inscribe en dos contextos nacionales: Guatemala, donde vive desde su nacimiento (1921) hasta su exilio en 1944, y México, país en el que fija su residencia desde entonces, compaginando esta situación con intermitentes estancias en otros lugares del mundo. Nacido en Tegucigalpa como consecuencia de los continuos viajes realizados por su familia, Monterroso se educó en un ambiente bohemio e intelectual recordado con nostalgia en *Los buscadores de oro*:

Me crié en un ambiente familiar bastante culto. En casa había muchos libros: novelas, poesías, obras de teatro, y música, ópera (...) Se vivía cierta picaresca: día tras día llegaban de visita actores, escritores y poetas amigos de mis padres, y constantemente se hablaba de arte. Así me fui aficionando a todo esto, a verlo a mi alrededor, a vivirlo, hasta que llegó el momento de decir «Yo también (...) soy escritor»¹

El trasiego familiar entre Honduras y Guatemala, el miedo a los exámenes y la pereza infantil le hicieron abandonar los cursos de primaria. Cuando cumplió catorce años, ante la mala situación económica de la familia, empezó a trabajar como contable en una carnicería. En esta época uno de sus jefes le estimuló a leer a los autores clásicos. Nació así su afán de aprender de forma autodidacta, obsesión que no le ha abandonado y fruto de la cual es su enorme bagaje cultural².

Hacia 1940 entabló sus primeras amistades literarias, con las que constituyó la denominada *Generación del 40*, fundadora de *Acento*, «magazine» literario que acogió junto con *El Imparcial*, *Revista del Maestro* y la *Revista de Guatemala* sus primeras colaboraciones periodísticas³. Por entonces comenzó a publicar los primeros cuentos, que bastantes años después pasarían a formar parte del volumen *Obras Completas (y otros cuentos)* (1959)⁴. «La generación del 40» se sentía muy comprometida con la situación de su país, por lo que sus miembros alternaron las labores literarias con la actividad política. Monterroso comenta este hecho en una reseña sobre su compañero Otto Raúl González:

La del 40 –la generación– apareció en una época turbulenta nacional e internacionalmente. Se descubrían entonces de nuevo las palabras democracia y libertad y todos, cual más, cual menos, las tomamos en serio y luchamos en la medida de nuestras fuerzas, al lado del pueblo, por convertirlas en una realidad tangible hasta lograr implantarlas en casa, aunque siempre dentro de la órbita de opresión internacional⁵.

Los jóvenes intelectuales lucharon contra la dictadura militar en un contexto social marcado por el miedo y la falta de libertad. En 1944 estallaron revueltas contra el gobierno del general Jorge Ubico en las que participó Monterroso, firmando junto a otros descontentos el «Manifiesto de los 311», que exigía la abdicación del dictador. Tras la caída de Ubico, Monterroso colaboró en la fundación del periódico político *El Espectador*. Desgraciadamente, el clima de libertad duró poco: el general Federico Ponce Vaidez, nuevo presidente de la República, lo detuvo, pero el escritor consiguió escapar de prisión en septiembre de 1944 y pidió asilo en la Embajada de México. Comenzó entonces el período del exilio, fundamental para comprender algunos de sus textos. Como ha reconocido en más de una ocasión, esta primera etapa de lucha política en Guatemala le marcó decisivamente⁶. Adquirió entonces un compromiso al que se mantiene fiel:

El miedo y la época en que me formé, la Guatemala de los últimos treinta y los primeros cuarenta, del dictador Jorge Ubico y sus catorce años de despotismo no ilustrado, y de la segunda Guerra Mundial, contribuyeron sin duda a que actualmente piense como pienso y responda al momento presente en la forma en que lo hago. (...) Mi formación fue ésa, y mis reacciones como individuo siguen siendo las de una profunda preocupación por la suerte de mi pueblo y mi país. (La letra e, pp. 129-130).

En el mismo año de 1944 estalló en Guatemala la Revolución de Octubre, encabezada por Jacobo Arbenz. Monterroso consiguió un cargo en el consulado guatemalteco de México y prolongó su estancia en este país

hasta 1953. Asistía por las tardes a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde entabló amistad con intelectuales mexicanos, y continuó publicando cuentos y reseñas en revistas, sin pensar aún en editar un libro. Tras el derrocamiento de Arbenz por la intervención de los Estados Unidos, y con el ascenso al poder del nuevo dictador Carlos Castillo Armas (1954), renunció a su cargo y se exilió a Chile (1954-1956), donde conoció a escritores como González Vera y Manuel Rojas, trabajando como secretario de Pablo Neruda en *La Gaceta de Chile*. En 1956 regresó a México, país donde reside desde entonces y en el que ha ejercido las más diversas labores, desde la corrección de pruebas a la docencia universitaria, la edición de textos o la dirección de diversos talleres literarios.

La biografía de Monterroso ofrece, por consiguiente, algunos elementos fundamentales para comprender la significación del modo satírico en su obra, que sólo se entiende si atendemos a su compromiso político, su lucha contra las dictaduras y su rechazo a la opresión de las potencias imperialistas, su exilio en México y, finalmente, su vinculación al mundo de la literatura.

UNA OBRA DIFÍCIL DE CATALOGAR

Si hay un adjetivo que se repite al definir a Monterroso, éste es el de *clásico* de nuestras letras⁷. Más allá de esta idea todo acercamiento resulta impreciso, pues su obra ha recibido los más diversos (y contradictorios) calificativos. Se discute, en primer lugar, su patria literaria⁸. Este «guatemalteco de origen y mexicano de adopción», como lo califica su amigo Carlos Monsiváis, ha sido incluido por diversos críticos en la tradición de la literatura centroamericana, pero son más numerosos quienes lo adscriben a la mexicana⁹. Juan Antonio Masoliver se atreve incluso a situarlo en una corriente de literatura universalista que lo emplaza en Sudamérica:

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 tiempo¹⁰.

En el contexto centroamericano, Monterroso fue un adelantado, «el cuentista guatemalteco que más tempranamente rompió con el modelo criollista y se insertó

en la preocupación universalista propia de muchos narradores centroamericanos contemporáneos»¹¹. Otro problema se plantea al inscribirlo en el grupo de autores que constituyó el mal llamado «boom» de las letras hispanoamericanas. José Donoso lo integra en este movimiento editorial¹², hecho refutado por el propio Monterroso:

Fui y siendo amigo de ambos [José Donoso y su esposa María Pilar] (...); pero nunca asistí, como podría desprenderse de un pasaje del libro, a las fiestas de Carlos Fuentes, entre otras razones porque nunca fui invitado; pero la memoria de los escritores es así y ahora yo parezco formar parte de aquellos alegres veintes (sic) mexicanos que no viví en 1965 (La letra e, p. 53).

Masoliver establece la diferencia entre los escritores característicos del «boom» y Monterroso:

El lanzamiento comercial de ciertos productos como las últimas novelas de García Márquez o Vargas Llosa contribuye 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 (...). Expresión de esta ignorancia es el escaso conocimiento que hasta ahora se tenía de este verdadero clásico de la narrativa contemporánea que es (...) Augusto Monterroso¹³.

Sabas Martín va más allá, subrayando diferencias fundamentales entre su escritura y la del «boom»:

En Monterroso no hay realismo mágico, ni lenguaje barroco, ni exuberancia o violencia, ni experimentación textual, ni presencia de alguna otra nota que nos llevara a identificarlo con García Márquez, Carpentier, Cortázar, Vargas Llosa o Fuentes, por ejemplo. La literatura de Monterroso es como un claro en la selva, como una isla con fronteras propias¹⁴.

Un tercer y más importante motivo de indefinición surge al leer los juicios que ha provocado su obra, descrita con calificativos tan diversos como *fantástica*¹⁵, *alegórica*¹⁶, *barroca*¹⁷, *expresionista*¹⁸, *experimental*¹⁹, *absurda*²⁰, *social*²¹, *introspectiva* y *psicológica*²², *realista*²³, y *sobre todo humorística, irónica y satírica*²⁴. A lo largo del presente trabajo intentaremos precisar en que sentido pueden serle aplicados tan diferentes adjetivos.

RECEPCIÓN DE LOS TEXTOS MONTERROSEANOS ESTUDIOS CRÍTICOS

Las creaciones de Monterroso han ido apareciendo en la prensa a medida que eran escritas, para ser reunidas posteriormente en libros y conformar los seis primeros volúmenes que constituyen su obra. Así, existen testimonios de la publicación en la prensa escrita de fragmentos de *Lo demás es silencio*²⁵, *Movimiento perpetuo*²⁶, *La palabra mágica*²⁷ y *La letra e*²⁸. La narrativa de Monterroso ha gozado de un reconocimiento tardío en el mundo de las letras. Encontramos las primeras noticias de su obra en breves reseñas aparecidas en diversos periódicos hispanoamericanos. En su gran mayoría estas notas despachan el comentario con un apunte biográfico sobre el autor, reduciendo el análisis del libro a la repetición de tópicos como la brevedad, el humor, la sátira e ironía presentes en sus textos. Aunque al publicarse *Obras Completas (y otros cuentos)* aparecieron gran cantidad de reseñas -la mayoría muy elogiosas- sobre la obra, el autor fue olvidado durante la década de los sesenta. Se corrió el rumor de que no escribiría más, por lo que la aparición de *La Oveja Negra (y demás fábulas)* en 1969, diez años después del primer libro, fue muy celebrada en la prensa mexicana. En 1970 la concesión del Premio Magda Donato le reportó bastante publicidad. Su obra comenzó a difundirse más allá de las fronteras mexicanas gracias a la labor de críticos que detectaron tempranamente su calidad, como los peruanos José Durand y José Miguel Oviedo o el uruguayo Jorge Ruffinelli. En 1976 aparece *Monterroso*, volumen coordinado por Ruffinelli que constituye el primer intento de aproximación crítica a su obra. Destacan en él la entrevista de Ruffinelli y los ensayos de Ángel Rama, José Miguel Oviedo y José Durand. Las demás aportaciones, de una o dos páginas de extensión, son anecdóticas y de naturaleza impresionista. Tanto los artículos como la bibliografía final revelan que Monterroso era apenas conocido e investigado por entonces. El volumen se editó como un monográfico en los Cuadernos de *Texto Crítico* y contó con una tirada de dos mil ejemplares. En los setenta debe destacarse el éxito de las traducciones de Monterroso a una gran cantidad de idiomas. Ya por esta época se repiten las muestras de admiración hacia el autor por parte del público anglosajón, especialmente receptivo a una literatura en la que la sátira, la ironía y el humor juegan un papel fundamental²⁹. En 1981 se publica *Viaje al centro de la fábula*, volumen que recoge ocho entrevistas con Monterroso a cargo de críticos y periodistas de varios países hispanoamericanos. Se trata de un libro fundamental para entender su poética. Recoge trabajos de diversas fechas, lo que permite apreciar la

evolución de sus ideas e incluso sus contradicciones al abordar temas como el papel de escritor en la sociedad, el compromiso o la significación de la literatura. En el libro participan de nuevo Ruffinelli y Oviedo, además de otros críticos y escritores que reflejan en sus preguntas un conocimiento profundo de la narrativa de Monterroso. Las respuestas fueron muy elaboradas por el autor, que las contestó por escrito, cuidando tanto la forma como el contenido de la réplica. De ahí que el libro haya sido considerado un nuevo texto de creación, que responde en este caso al género de la entrevista. A partir de este momento se suceden los análisis sobre su obra, que en la década de los ochenta aparece incluida ya en los manuales de literatura y es estudiada por especialistas europeos y norteamericanos. En España *Obras Completas (y otros cuentos)*, *La Oveja Negra (y demás fábulas)* y *Movimiento Perpetuo* fueron publicados en 1981 por la editorial Seix Barral, logrando una gran acogida por parte de crítica y público.

En 1988 debe destacarse la aparición del volumen colectivo *La literatura de Augusto Monterroso*. Los artículos incluidos en este segundo libro, mucho más riguroso y extenso que los editados en 1976, y fueron escritos por especialistas procedentes de sitios tan alejados del área mexicana como Alemania (Horl), Inglaterra (Masoliver), o Estados Unidos (Duncan). Este hecho da idea de la proyección internacional que ha adquirido el autor. Los autores de los textos reunidos coinciden en resaltar tres facetas en la obra que analizan: su apego a la brevedad, su sentido del humor y la maestría lingüística que despliega. Subrayan su evolución a lo largo de los años, desde el sarcasmo venenoso de los primeros textos a la comicidad sosegada y melancólica de los últimos, y consideran la prosa tersa y depurada como elemento clave de su narrativa. En 1991 la revista *Textual* le dedicó un monográfico titulado *Augusto Monterroso: Jinete a los 70*³⁰, en el que de nuevo se reúnen trabajos aparecidos en la prensa de diversos países, muchos de ellos integrados en otros estudios sobre el autor. A estos trabajos hay que añadir dos libros más coordinados por Wilfrido H. Corral: el volumen que reúne las conferencias dictadas en la «Semana de Autor» que se le dedicó en el Instituto de Cooperación Iberoamericana en 1991³¹, y un segundo libro titulado *La literatura de Augusto Monterroso*, donde se incluyen trabajos inéditos de diversos especialistas³². La tesis de licenciatura de M^a Isabel Serrano Limón: *Tres cuentistas guatemaltecos: Rafael Arévalo, Mario Monteforte y Augusto Monterroso* (México, UNAH, 1967) realiza una temprana aproximación a *Obras Completas (y otros cuentos)*. Por su parte, la profesora Dolores Koch en su excelente estudio *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y*

Augusto Monterroso (New York, University of New York, 1986) comenta esta categoría genérica en relación al autor.

Wilfrido H. Corral publicó *Lector, sociedad y género en Monterroso* en 1985, única obra crítica extensa sobre el escritor. El libro, producto de una tesis doctoral, se centra en dos problemas fundamentales; el desplazamiento genérico y la implicación del lector en los textos de Monterroso. Corral sigue los postulados de la «estética de la recepción» como método de análisis literario. Aunque esta corriente crítica suele ocuparse de la interpretación de que ha sido objeto la obra, Corral avanza sobre este modelo al basar su análisis en la consideración de los códigos socioculturales que permiten asumir el mensaje leído. El comentario de Corral, que por la fecha de su edición sólo presenta una somera aproximación a *La palabra mágica* y no aborda *La letra e* ni *Los buscadores de oro*, se constituye en punto de partida para cualquier reflexión posterior sobre la narrativa de Monterroso debido a la gran cantidad de sugerencias que encierra y a la ingente documentación que maneja su autor.

Fruto del interés que ha despertado la obra de Monterroso en Italia es la tesis de licenciatura de Bárbara Bertoni *Comentario crítico de Lo demás es silencio*, leída en la universidad de Trieste en 1988, y la tesis doctoral de Lia Ogno *Augusto Monterroso: La pecora nera della letteratura hispanoamericana*, defendida en la Universidad de Siena en 1990. Si el estudio de Bertoni analiza una obra específica y desde un punto de vista eminentemente lingüístico, el de Ogno se extiende a toda la narrativa de Monterroso. En esta última línea se encuentra la investigación del argentino Luis Guillermo Lescano Allende, defendida en la UNAM como tesis doctoral bajo el título de *Viaje al centro de Monterroso: la estructura de la fábula y otros textos*. En los últimos años los estudios sobre el escritor se han multiplicado, hasta el punto de provocar el siguiente comentario del crítico Lauro Zavala:

*Monterroso, por su parte, es el cuentista mexicano (si bien nacido en Guatemala) sobre el que se ha escrito más que sobre cualquier otro, con la evidente excepción de Rulfo, y es, sin duda, el autor de cuentos irónicos más leído en la historia de nuestra narrativa*³³.

Atendiendo a su número de ediciones y a las traducciones y comentarios críticos que ha generado, *La Oveja Negra* (y demás fábulas) ostenta el primer puesto entre los libros de Monterroso. Como señala Lia Ogno, las características de este fabulario han acarreado algu-

nos sambenitos a su autor.

*La Oveja Negra (...) può essere considerato a tutt'oggi il suo libro di maggior successo, quello che gli ha regalato la fama internazionale, ma che in certo modo è l'indiretto responsabile di un errore da parte della critica che con questo libro ha consacrato Augusto Monterroso scrittore ironico, scrittore humorístico, compromettendone, limitando in certa misura la recezione delle opere precedenti e successive*³⁴.

Tras *La Oveja Negra* (y demás fábulas) se sitúan en el escalafón de popularidad *Obras completas* (y otros cuentos) y *Lo demás es silencio*. *Lo demás es silencio* se publicó diecinueve años después de *Obras completas*, con lo que su éxito ha sido proporcionalmente mayor al del primer volumen. Los libros misceláneos que reflexionan sobre la creación literaria y que en muchos casos adquieren la categoría de textos metaficcionales (*Movimiento perpetuo*, *La palabra mágica* y *La letra e*) han sido menos reeditados, pues se trata de obras difíciles de asimilar para una mayoría de receptores. En cuanto al breve libro de memorias *Los buscadores de oro*, fue bien acogido por la crítica en el momento de su aparición, pero las diferentes reseñas coinciden en destacar su carácter menor en el conjunto de la narrativa que estudiamos.

AUGUSTO MONTERROSO EN LA OBRA DE OTROS ESCRITORES

Hace varios años circulaba en los cenáculos literarios una ingeniosa frase (quizás acuñada por el propio Monterroso) que revela la gran acogida de que ha gozado el autor entre otros escritores: «Monterroso no será aquél a quien más se imita, pero sí probablemente a quien más se mima». Buena prueba de ello la ofrece el hecho de que un texto como «*El dinosaurio*» se convirtiera en determinados círculos durante algún tiempo en una especie de charada. Las jóvenes promociones literarias guatemaltecas reconocen la influencia ejercida por Monterroso en su escritura. Francisco Albizúrez destaca este hecho:

*El magisterio de autores como Monterroso, así como el impulso derivado del «boom», propicia el surgimiento, a partir de la década de los setenta, de una serie de cuentistas de diversas tendencias, pero inscritos todos en una doble vertiente: experimentación y firme compromiso con los intereses de su país*³⁵.



Augusto Monterroso en Trafalgar Square, Londres, 1967.

En los años ochenta se ha creado una colección de narrativa denominada *La Oveja Negra*; algunos autores han dedicado sus creaciones al compatriota exiliado en México³⁶, e incluso encontramos testimonio de esta influencia en los juicios que generan las obras de los cuentistas Max Araujo y Franz Galich³⁷. Pero es en México donde la obra de Monterroso ha recibido mayor cantidad de homenajes. A sus talleres de narrativa acudieron escritores como Juan Villoro, Agustín Monsreal, Alvaro Uribe y Marco Antonio Campos, quienes posteriormente han ejercido la labor de comentaristas del maestro. Monterroso se encuentra plenamente integrado en la vida intelectual mexicana desde 1944, lo que explica la aparición de textos como «*Ellas no tiene la culpa*», del mexicano Guillermo Samperio, homenaje a las moscas que pueblan *Movimiento perpetuo*³⁸.

En ocasiones, los discípulos han emprendido un auténtico «tour de force» con el maestro. Si «El dinosaurio» ostentaba el título de relato más breve de la literatura, ya ha sido superado por «*Dios*» de Sergio Golwart (el texto de este cuento repite simplemente la palabra «Dios») o «*El fantasma*» de Guillermo Samperio, cuyo contenido consiste precisamente en que no aparece nada escrito bajo el título³⁹. En otras ocasiones se crean nuevos géneros literarios tal como postula Monterroso; se transgreden las fronteras de los ya existentes; se practica con gran empeño el micro-relato o se utilizan el humor y

la ironía como modos fundamentales de la expresión literaria, siguiendo las huellas del escritor⁴⁰.

No queremos concluir este capítulo sin comentar los problemas de Monterroso con la censura. Aunque se le ha criticado su escaso compromiso político, sus obras han sido censuradas en más de una ocasión. La difusión de su primer cuento ya fue prohibida por la radiodifusora nacional guatemalteca. En 1972 se le negó la entrada a los Estados Unidos -adonde se dirigía para dictar una serie de conferencias- por su condición de autor de izquierda, e incluso ha sido incluido en una lista internacional de «escritores peligrosos», ante la que Monterroso, entre divertido y asombrado, hizo el siguiente comentario:

El otro día el correo me trajo un ejemplar de la revista mensual Index on Censorship, que se edita en Londres y cuyo fin es la defensa de la libre expresión en el mundo (...). Trae (...) una lista de Dangerous writers en la que me incluye, para mi regocijo, y publica mi cuento «Mr. Taylor», traducido al inglés de Inglaterra por John Lyons. ¿Podrá ser esto el comienzo de mi inclusión en el Index Librorum Prohibitorum de la Iglesia, si todavía existe? No hay que pedir demasiado (La letra e, p. 127)⁴¹

* Tomado de: *La Trampa de la Sonrisa, Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*.

¹ Adriana Ciecero: «La sencillez sería la belleza perfecta», *Diario 16*, Sábado, 16 de noviembre de 1991, n° 324, p. IV.

² Para más información sobre este período de su vida vid. *Los buscadores de oro*, passim; Jorge Ruffinelli «La audacia cautelosa», (*Viaje al centro de la fábula*, ed. Cit, p.11) y la introducción que el mismo Ruffinelli escribe para *Lo demás es silencio* (Madrid, Catedra, 1986, p. 10).

³ En la nómina de autores que componen el grupo de 40 destacan los nombres de Ricardo Estrada, Carlos Illescas, Otto Raúl González, Virgilio Rodríguez Macal, Raúl Leiva, Enrique Juárez Toledo o Hugo Cerezo, entre otros.

⁴ El artículo de Rolando Castellanos «Augusto Monterroso en Revista de Guatemala (1945-54)» reseña las publicaciones del autor en estos años (*Revista de la Universidad de San Carlos, Guatemala*, marzo 1987, n° 1, pp. 46-48).

⁵ *Ibíd.*, p. 47.

⁶ Ángel Rama destacó la importancia de Guatemala en los textos del autor: «Si bien Monterroso está desde hace muchos años ausente de Guatemala (...), su país, (...) con sus problemas y particulares visiones, está presente en cualquiera de sus textos (...). Siendo la literatura de Monterroso un testimonio de radical modernización, no ha dejado de procurar una reelaboración de su cultura regional, lúcidamente asumida» («Un fabulista para nuestro tiempo», *La literatura de Augusto Monterroso*, ed. cit., pp. 140-141).

⁷ Sirvan de ejemplo algunos de los elogios que le ha dedicado la prensa española. Juan Antonio Masoliver comenta que «es uno de los pocos escritores (Borges sería otro o el otro) que nacen a la literatura como un clásico y con voluntad de clásicos» («La oveja negra y demás fábulas», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 25 de marzo de 1971, p. 48); para Roberto Fernández Sastre «Monterroso es hoy día un clásico viviente de la literatura» («*La letra e* de Augusto Monterroso», *El País*, 25 de abril de 1992, p. 36); Manuel Longares lo califica como «uno de los escritores más considerables del presente siglo en lengua castellana» («Augusto Monterroso», *Cambio 16*, 20 de enero de 1992, p. 16) y para Carlos del Amo «Augusto Monterroso, que cada día se hace más grande, es uno de los más destacados relatores de cuanto haya ofrecido la literatura universal» («La narrativa de Augusto Monterroso», *La Voz de Galicia*, La Coruña, 24 de octubre de 1983, p. 17).

⁸ Aunque defiende el lema «ubi bene, ibi patria», Monterroso nunca ha renunciado al pasaporte guatemalteco. Comprobamos su opinión sobre el tema en *Los buscadores de oro*, op. cit., pp. 67-69.

⁹ Según Jorge Ruffinelli «cabe preguntarse si el guatemalteco Monterroso (...) no pertenece ya a esta cultura [mexicana], o mejor, si el mexicano Monterroso no tuvo acaso el accidente de nacer y vivir su adolescencia en Guatemala» («La audacia cautelosa», *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 9). Para José Joaquín Blanco «La gran figura del cuento breve y de la imaginación en el México reciente ha sido el guatemalteco Augusto Monterroso» («Aguafuertes de narrativa mexicana. 1950-1980». Nexos, México, agosto de 1985, Vol. 5, no 56, pp. 23-39, (28)).

Otros artículos en los que se le inscribe en el marco de la literatura mexicana han sido firmados por José Durand («Julio Cortázar habla de los narradores mexicanos», *Diorama de la Cultura, Excelsior*, México, 18 de junio de 1961); Hernán Lara Zavala («El cuento mexicano 1970», *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento de el Nacional, México, 27 de diciembre de 1970); Carlos Monsiváis («Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», en *Historia general de México*. Vol. 4. México. El Colegio de México, 1976, pp. 407, 409) o José Miguel Oviedo («Literatura mexicana: límites de un concepto», *Tinta*, Santa Bárbara, primavera 1987, vol. 1, n° 5, pp. 59-62).

¹⁰ Juan Antonio Masoliver: «Augusto Monterroso o la tradición subversiva» (*La literatura de Augusto Monterroso*, ed. cit, p. 100).

¹¹ Así lo comenta Francisco Albizúrez Palma en *Grandes momentos de la literatura guatemalteca*, (Guatemala, José de Pineda Ibarra, 1983, pp. 41-42). El escritor nicaragüense Sergio Ramírez describe *Obras Completas (y otros cuentos)* como «el libro que fija en forma definitiva el abandono de los amarres vernáculos para el cuento centroamericano y lo coloca en una perspectiva universal» («La Narrativa Centroamericana», Repertorio, México, abril 1970, vol. 6, n.º 15, p. 12). He abordado este problema en mi trabajo «Humor e ironía en el micro-relato guatemalteco contemporáneo», leído en el seminario «La narrativa latinoamericana. Encuentro de dos mundos» (Sevilla, 16-18 de septiembre de 1992) y que aparecerá publicado próximamente en la revista Iberoamericana.

¹² *Historia personal del «boom»*. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 92.

¹³ «Augusto Monterroso o la tradición subversiva», *La literatura de Augusto Monterroso*, ed. cit., pp. 91-92. En una reseña aparecida en la revista Libros José Luis Merino refrenda esta opinión: «Monterroso entra en ese apartado en el que se encuentran los Juan José Arreola, Felisberto Hernández, Adolfo Bioy Casares, escritores hispanoamericanos que vienen a ser como los parientes pobres de los grandes escritores de aquella América que escribe en español. Ese cuarteto quedará, en tanto más de uno de los ricos sucumbirá en un olvido sucesivo» («Augusto Monterroso, ese gran desconocido», Libros, Bogotá, 1982, n.º 72, pp. 36-38 (37)).

¹⁴ «*Lo demás es silencio*», Nunca Estafeta, Madrid, marzo 1983, n.º 52, pp. 80-81 (81).

¹⁵ Monterroso ha sido reiteradamente adscrito a la corriente de la literatura fantástica. Manuel Mejía Valera comenta que la literatura fantástica «alarga su influjo sobre tierras guatemaltecas en las preocupaciones de Augusto Monterroso», para continuar subrayando que «es imposible no admirar los quiméricos empeños de Monterroso, su contagiosa aura fantástica...». («Un gazapo de Unamuno», Revista de la Universidad de México, septiembre de 1971, pp. 93-98 (93, 97). Acerca de los primeros cuentos de Monterroso señala José Miguel Oviedo que su obra «participaba del cuento fantástico, de la invención humorística, de la prosa poética y del ensayo cordial» (Monterroso, ed. cit., p. 34). José Durand titulada uno de sus artículos «La realidad plagia dos cuentos fantásticos de Augusto Monterroso» (Monterroso, ed. cit., p. 20-21). Asimismo, es significativo que algunos cuentos del autor hayan sido incluidos en la antología *Relatos fantásticos latinoamericanos* (Madrid, Popular, 1987, 2 vols).

¹⁶ Terry Oxford Taylor lo define con una clara tendencia «hacia la brevedad, la economía de la expresión, el despegue del tono, la sutileza del humor y, por último, la afirmación más bien sugerida que evidente: en pocas palabras, Monterroso es un alegorista del siglo XX» («Mr. Taylor and Co.», *World Literature Today*, 1984, Vol. 58, n.º 1, p. 74.)

¹⁷ Joaquín Marco lo inscribe en el contexto del denominado «barroco latinoamericano»: «La sugestión que la prosa de Monterroso ejerce sobre sus lectores deriva del trato habitual con el “ingenio”, artificio barroco de cualidades antibarrocas (...). El hecho de que el pensamiento de su autor derive hacia un aparente pesimismo, ribeteado de aires cénicos, podría llevarnos a inscribir a Monterroso en el seno del tópicamente reconocido “barroco latinoamericano”, una de las “señas de identidad” que se vienen justificando» («Augusto Monterroso: *Lo demás es silencio*», en *Literatura Hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 412-417. (416).

¹⁸ En su *Historia del cuento hispanoamericano* Luis Leal incluye a Monterroso bajo los epígrafes «Expresionismo y realismo mágico» y «El humorismo y la sátira», relacionándolo con autores como Rafael Arévalo por considerar «psicológicos» los cuentos de su primer libro (México, Ediciones de Andrea, 1971, pp. 144-45).

¹⁹ El carácter innovador de su literatura ha sido destacado por Carlos Rincón, quien dice «pensar en Monterroso» a la hora de definir la prosa corta latinoamericana como verdadero «laboratorio de la narración» (*El cambio en la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 48).

²⁰ Fletcher Knebel encabeza la traducción inglesa de *Obras Completas* con el siguiente párrafo: «Bienvenidos al mágico y excéntrico mundo de Monterroso, en el que la verdadera comprensión florece a través del absurdo, y en el que los lectores gritan a coro: ¡Más! ¡Más!» (*New York Times*, 25 de octubre de 1971, p. 37).

²¹ José María López Valdizón destaca tres tendencias fundamentales para describir el cuento guatemalteco -«social», «regional» y «psicológica»- en el artículo «Panorama del cuento guatemalteco contemporáneo», publicado en *La Gaceta*. FCE, año VI, marzo de 1961, n.º 79, p. 4. El crítico incluye «Mr. Taylor» en la primera corriente, e integra «Uno de cada tres», «El eclipse» y «El concierto» en la última.

²² Vid. al respecto los comentarios de Luis Leal y José María López Valdizón en las notas anteriores.

²³ El propio autor califica su escritura de «realista» porque le interesa reflejar al hombre en su medio. En *Movimiento perpetuo* define el humorismo como «el realismo llevado a sus últimas consecuencias» (*Movimiento perpetuo*, p. 113), idea que desarrolla en su entrevista con Rafael Humberto Moreno Durán: «Siempre he rechazado la idea de que soy un humorista, y de que lo que escribo pretende hacer reír. Sostengo que simplemente soy realista. Ahora bien, si la realidad monda y lironda, o vista un poco al sesgo como en el Quijote; si el espectáculo humano, puesto así, tal como es, a algunos les produce risa, eso es otro cosa, y a veces toma tiempo darse cuenta de que es más bien para llorar» (*Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 94).

²⁴ En los capítulos siguientes ofrecemos los testimonios críticos de la adscripción de Monterroso a estas tres corrientes que constituyen el objeto de nuestro estudio.

²⁵ En *Lo demás es silencio* el apartado «Selectas de Eduardo Torres» está compuesto por una serie de prosas que concluyen con la noticia de la revista literaria donde aparecieron por primera vez (Vid. *Lo demás es silencio*, pp. 123, 126, 135, 138, 143, 144, 149 y 154).

²⁶ José Emilio Pacheco comenta este hecho: «En sus páginas [las de *Movimiento perpetuo*] Monterroso reúne textos narrativos y reflexivos, muchos de los cuales se han publicado en este Suplemento. El más antiguo que conocemos es “De atribuciones”, que apareció en la Revista de la Universidad a fines de los cincuenta. Los más recientes datan de 1972: “Estatura y poesía”, “La exportación de cerebros”» («Prosa en movimiento», *La Cultura en México*, Siempre, México, 3 de enero de 1973, p. XIV).

²⁷ Para Luis Miguel Aguilar «los lectores de Monterroso pueden decir que [*La Palabra mágica*] es un libro ya ‘leído’: como publica tan poco, no debieron perderse una sola línea de *La Palabra mágica* dosificada en la Revista de la UNAM, Thesis, Vuelta, el suplemento Sábado e incluso el boletín de FINASA» («Jugar a Monterroso», México, Nexos, marzo de 1984, año VII, vol 7, n.º 75, pp. 45-47 (46)).

²⁸ En la introducción a *La letra e* el autor comenta: «La primera versión de las líneas que siguen se halla en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren; la segunda, a manera de diario, en un periódico mexicano; la tercera, en las páginas de este libro» (*La letra e*, p. 7).

²⁹ Así se explica la temprana aportación crítica de Ray Verzasconi al tema en «El humorismo en las *Obras completas* de Augusto Monterroso» (Proceedings of the Pacific Northwest conference on Foreign Languages, USA, 1977, n.º 28, pp. 138-41).

³⁰ AAVV: Augusto Monterroso, *Jinete a los 70*, Textual, Revista de Letras e Ideas, México, junio 1991, n.º 26.

³¹ Augusto Monterroso, «Semana del Autor» Wilfrido H. Corral, coord., Madrid, ICI, (en prensa).

³² *La literatura de Augusto Monterroso*, México, Era, 1994. En el libro aparece nuestro artículo «Los juegos literarios: El Quijote como hipotexto en la narrativa de Augusto Monterroso».

³³ Lauro Zavala: «Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo», art. cit., pp. 159-180.

³⁴ «Il moto perpetuo di Augusto Monterroso». Centroamericana, Milán, 1992, n.º 3, pp. 21-32 (21).

³⁵ «La narrativa guatemalteca contemporánea». Centroamericana, Milán, 1990, n.º 1, pp. 25-39 (32).

³⁶ José Barnoya abre su libro *Las últimas palabras* con la siguiente dedicatoria: «A Tito Monterroso, quien tuvo la paciencia de enseñarnos a soñar dinosaurios» (Guatemala, Ministerio de Cultura y Deportes, 1990).

³⁷ En la introducción al libro de Max Araujo *Cuentos, fábulas y antifábulas* (Guatemala, Maxi-Impresos, 1980), el autor del prólogo comenta: «Es obligada mención la presencia de Tito Monterroso en el proceso creador de Araujo». Dante Liano detecta la influencia de Monterroso en Franz Galich: «Franz Galich muestra dos vertientes diversas. Por un lado, el cuento intelectual, breve y apologético, al estilo de Augusto Monterroso. La mayoría de sus cuentos de *Ficcionario inédito* (1979) tienen ese cariz» («Sobre la joven narrativa guatemalteca», *Quaderni di letterature Iberiche e Iberoamericane*, Roma, 1983, n° 1, pp. 47-52 (50)).

³⁸ Guillermo Samperio: *Textos extraños*, México, Folio Ediciones, 1981, pp. 49-54. Encontramos otro homenaje en Jesús Luis Benítez: «Carta al maestro Augusto Monterroso», en *Crines: Lecturas de Rock*, Carlos Chimal ed. México, Penélope, 1984, pp. 209-211.

³⁹ Vid. Segio Golwart: *Infundios ejemplares*, México, FCE, 1967 y Guillermo Samperio (op. cit., p. 47).

⁴⁰ En *Disertación sobre las telarañas y otros escritos* (México, Martín Casillas, 1980), Hugo Hiriart se interesa por nuevas formas de escritura como la «literatura telefónica». Lauro Zavala comenta como característica del relato mexicano contemporáneo «el empleo simultáneo de las técnicas y la estructura de géneros en prosa distintos al cuento tradicional» (art. cit., pp. 159-180 (164)). Héctor Sandro, René Avilés Fabila y Rodolfo Modern son algunos de los mejores exponentes del micro-relato en México. Este tipo de textos actualmente se perfila como una de las formas literarias preferidas por los escritores hispanoamericanos. Edmundo Valadés ofrece una buena aproximación al tema en «Ronda por el cuento brevísimo» (*Paquete: cuento ... ed. cit.*, pp. 191-198) así como David Lagmanovich en «Márgenes de la narración: los microrrelatos latinoamericanos», *Chasqui*, 1994, vol. 23, n° 1, pp. 29-43. Por mi parte, he investigado esta nueva modalidad textual en los siguientes trabajos: «El micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea...», *Lucanor*, Pamplona, octubre 1992, n° 8, pp. 117-133; «El micro-relato argentino: entre la reflexión y el juego». Ponencia leída en el IV Congreso Internacional del CELCIRP (Las Palmas, de Gran Canaria-Santa Cruz de Tenerife, 29 de junio-3 de julio de 1992) e incluida en las Actas del encuentro; «Humor e ironía en el micro-relato guatemalteco contemporáneo», ponencia leída en el seminario «La narrativa latinoamericana. Encuentro de dos mundos» (Sevilla, 16-18 de septiembre de 1992), ya citada. «Inversión de los mitos en el micro-relato hispanoamericano contemporáneo», incluido en *La revitalización de los mitos en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad de Huelva, 1993, pp. 163-175; «Micro-relato y Posmodernidad», en *El cuento brevísimo. Aproximaciones teóricas y estrategias pedagógicas*, Juan A. Epple ed. Oregon, Univ. Oregon, (en prensa); y «Evolución del micro-relato hispanoamericano (1960-1990)». Ponencia leída en el I Congreso de la AEELH (Lleida, 23-25 de noviembre de 1994).

⁴¹ *Index on Censorship*, Londres, 1984, vol. XIII, n° 3. Incluye «Mister Taylor», traducido por John Lyons. En el n° 8 de la misma revista se publica el cuento «Primera Dama», traducido por Norman Thomas di Giovanni y Susan Ashe.



MONTERROSO, OVEJA NEGRA DE LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Carlos Meneses

Muchos críticos y escritores, al escribir sobre la obra de Monterroso, no han podido sustraerse a la tentación de hacerlo en tono humorístico. Evidentemente, conducidos por el sentido del humor que se desprende de las menos de 400 páginas que deben formar la obra narrativa completa de este escritor guatemalteco. Que es el humor que utilizan —o saben utilizar— unos pocos. Y hacen comparaciones. Juegos verbales. Intentan frases y hasta largos párrafos ingeniosos dominados por la idea de captar el humor a través de otro humor. Pero lo que resulta más destacable es el hecho de que una obra de tan breves dimensiones haya determinado una literatura en torno, que ya empieza a ser no gigantesca pero sí próxima a esas dimensiones. La desproporción es por lo tanto enorme. La de Monterroso ha determinado que la literatura que la analiza produzca un juego de evidente esencia humorística: la hormiga y el león. La mosca y el elefante.

El sentido del humor de Monterroso ha escapado de sus cuentos, sus fábulas y sus diarios, y ha salpimentado todo lo hallado en su contorno. Un humor fértil. Capaz de hacer brotar más humor a su alrededor. Y provocar esa desproporción que de por sí encierra también humor. Lo mínimo contagia a lo máximo. La media docena de breves libros del escritor ha hecho brotar una exuberante selva de opiniones, exámenes, juicios, reflexiones. Los humoristas, en la literatura latinoamericana, no abundan. Los que sí abundan son los que buscan hacer reír. Los que, más que estar premunidos de sentido del humor, tienen la habilidad suficiente para, tras guiños o muecas al lector, hacerle reír, al menos, sonreír. La literatura de Monterroso no busca ni la carcajada ni la sonrisa. Posiblemente este cuentista busca su propia distracción, una torturante distracción, puesto que su objetivo es remecer. Golpear. Romper modorras y plácidos sueños. Poco a poco Monterroso fue perfeccionando su sarcasmo. No se decidió a lanzarse a la primera. Escribió cuentos. Los fue puliendo. Los fue conociendo como si se tratase de verdaderos hijos suyos. Los fue educando. Perfilándolos. Haciéndolos cada vez mejores. Sólo cuando estuvo convencido de la calidad, los dejó correr mundo metidos dentro de un libro.

El padre de Monterroso, guatemalteco, fue fundador de varios periódicos y revistas invirtiendo (y perdiendo) dinero propio y de su esposa, a la vez que por motivos de trabajo vivía llevando siempre consigo a su

familia, entre Guatemala y Tegucigalpa.

Gracias a esa lentitud. A esa paciencia. No publica todos los años. Dar la espalda a los llamados de editores, de críticos, de amigos. Trabajar a conciencia. Al ritmo que él y sus productos literarios creyeran más oportuno. Y así ha ido creciendo sin prisas esta obra excelente. Aplaudida primero en México, donde vive el autor hace muchos años. Posteriormente en todo el mundo de habla castellana. Finalmente, en todo el mundo occidental, puesto que ha sido traducido a muchas de las lenguas europeas.

América Latina ha tenido siempre muy buenos narradores. No ha carecido de cuentistas de talla. La fantasía. El realismo, la visión social o el aspecto metafísico, han sido trabajados con arte. De pronto aparece Monterroso con unos cuentos de escasa extensión. En los que la precisión, la claridad, brillan como el oro bajo el sol. No necesita adornos. Se escapa del barroquismo. No cuenta interminables historias. A veces no precisa más de diez líneas (*La oveja negra*) para conmover, y crear la misma sensación que si ofreciera al lector una novela de medio millar de páginas. La magia de la brevedad. El arte de amalgamar lo concreto con lo bello.

Este hombre “bajito”, como él mismo se ha descrito, y cuyo nombre completo es Augusto Monterroso Bonilla, nació en 1921. La inmensa mayoría apuntan la ciudad de Guatemala como el lugar donde vio la luz por primera vez. Unos cuantos, entre ellos Jorge Ruffinelli, dicen que fue en Tegucigalpa, capital de Honduras y que por razones de trabajo de su padre, estuvo yendo y viniendo entre Guatemala y Tegucigalpa, hasta quedarse definitivamente en la primera de las dos ciudades. En ese ir y venir de su niñez, entre dos países centroamericanos, en esa especie de no decidirse por uno y querer el otro, o no terminar de convencerse de uno y no saber si el otro le atraía, está su primera ironía. Y podría ser el germen de una de sus fábulas: *La mosca que soñaba que era una águila*, que al verse tan enorme se sentía incómoda, pero al volver a la realidad y descubrirse siempre mosca se sentía deprimida.

El padre de Monterroso, guatemalteco, fue fundador de varios periódicos y revistas «invirtiendo (y perdiendo) dinero propio y de su esposa, a la vez que por motivos de trabajo vivía llevando siempre consigo su familia, entre Guatemala y Tegucigalpa»¹. Sólo cuando

Augusto alcanzó los 15 años, el padre contuvo su bulimia de caminos y quedó definitivamente en Guatemala. Su hijo, por ese estar yendo y viniendo, y también porque los estudios no le representaban acicate, no llegó a concluir la primaria. Y muy pronto empezó a trabajar. Lo hizo nada menos que en una carnicería. No en directo contacto con la carne, pero sí con lo administrativo. A pesar de ser un trabajo que no le dejaba descanso, hubo algo de suerte. El encargado del negocio era amante de la lectura, y le facilitó buenos títulos al joven empleado.

En esos momentos empieza la carrera literaria de Monterroso. Primero gran lector. Voraz lector, aunque inicialmente sin orden. Posteriormente, comienza a pergeñar historias. Y ésta que tiene su origen en Guatemala y que se prolonga por muchos años, da sus frutos en México, donde se halla huyendo de las represiones del sucesor del dictador Ubico, contra el que él se había manifestado, firmando una famosa carta. En México se sintió tan cómodo que ya se quedó para siempre, con el paréntesis de algunos pocos años en Chile y Bolivia, donde desempeñó cargos diplomáticos. Cuando llegó al país azteca, ya traía algunos recortes de cuentos publicados en diarios de su país. Pocos. Sin repercusión. Pequeños. Era un inicio muy feble, que se robustecería durante el exilio. Tras dos publicaciones breves —como todas las suyas— que no causaron impacto en la crítica, vino la que sí le abrió las puertas del cielo literario: *Obras completas (y otros cuentos)*. Era el año 1959.

Previamente Monterroso había estudiado en el



Colegio de México. Se había vinculado con los escritores mexicanos. Había sido fervoroso defensor de Jacobo Arbenz, quien triunfara en Guatemala en la revolución de octubre de 1944. En 1953 se le nombró primer secretario de la Embajada guatemalteca en Bolivia. Su estancia en ese país fue de un año. Al siguiente, Arbenz fue derrocado con la participación de los Estados Unidos. Y Monterroso, ya sin cargo diplomático, vivió durante 1954 y parte de 1955 en Chile. De ambos países sudamericanos se llevó indelebles recuerdos. Y ambos fueron motivo de importantes páginas de su obra.

Fue en Santiago de Chile donde publicó por primera vez su cuento *Mr. Taylor*, como una respuesta a la intervención norteamericana en Guatemala. Mas no en forma de crónica o de relato rotundamente realista. Es la meditación dolorosa, conducida por el alambique del humor. Con espléndidos resultados. No hay diatribas. El cuento está limpio de dicitos. Es mirar a toda una nación a través de dos de sus personajes. Caricaturizar a los Estados Unidos en función de América Latina. Y presentar a los latinoamericanos sin disfraces. Al desnudo. La historia, como casi todas las de Monterroso, abarca una enorme porción de tiempo. Que él sabe sintetizar en seis o siete folios a la perfección. Como quien acomoda, con arte, un voluminoso equipaje en una pequeña maleta.

Aunque Percy Taylor no necesitaría características especiales para que el lector descubra su nacionalidad, el narrador sí lo ha rodeado de tales señas. Mas no en el afán de que se identifique con la nación determinante del relato, sino con el fin de que se comprenda el comportamiento de esa nación. Su actitud hacia la América Latina. La presencia del comercio, de la ambición económica capaz de convertirse en devastadora, y que no es impulsada por Mr. Taylor directamente, sino por Mr. Rolston, un tío del protagonista que vive en New York, motor que pone en movimiento la historia.

En el relato no hay maniqueísmo. El protagonista encierra hermosas cualidades. Su espíritu selecto y su extremada pobreza le obligan a llevar una vida austera en medio de los naturales de aquellas tierras del Amazonas, o de toda la América que queda debajo de los Estados Unidos. Pero el azar pone en sus manos el talismán de la fortuna que él, sin la ayuda de su tío, jamás hubiese sabido aprovechar. Pero tío Rolston, tras recibir el obsequio de una cabecita reducida (usanza jíbara) le envió «una inspirada carta cuyos términos resueltamente comerciales hicieron vibrar como nunca las cuerdas del sensible espíritu de Mr. Taylor». De no haber sido así, el romántico Mr. Taylor hubiese continuado viviendo en una choza. Y comiendo hierbas. Pero siendo muy respetado porque «tenía los ojos azules y un vago acento

extranjero”. Y de no haberlo hecho habría podido “provocar incidentes internacionales».

El relato no sólo capta la actitud norteamericana en el aspecto comercial. Sino que también es implacable mostrando cómo se corrompe a un pueblo a través del dinero, conduciéndolo a los extremos más abyectos para continuar manteniendo el nivel de vida alcanzado gracias al descubrimiento de Mr. Taylor y a su convenio con Mr. Rolston: el pingüe negocio de vender cabezas reducidas alcanza sus más altas cotas, la preocupación de explotadores y explotados es la de contar con mayor cantidad de materia prima. No importa cómo ni quiénes, lo que se necesita son cabezas. Las autoridades de esos pueblos latinoamericanos ya no pueden —ni quieren— dar marcha atrás. Todo lo contrario, quieren mantener las comodidades logradas. «Mientras tanto la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo. Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios, riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía».

Sin embargo lo verdaderamente terrorífico viene después de esas monstruosas decisiones de las autoridades, por las que se buscaba cabezas sin el más mínimo reparo a la dignidad humana. Monterroso elude ataques directos. Evita un realismo que hubiese estado alimentado por su amargura al ver cómo se hundía el régimen de Jacobo Arbenz, que él había defendido. Opta por algo mucho más efectivo y, a la vez, más noble. No traicionar la literatura. Las escenas finales contienen el descontrol. Mr. Rolston y compañía provocan las guerras con los vecinos del pueblo que suministra cabezas reducidas. Arma debidamente a ese pueblo para que su actitud agresiva resulte de mayor efectividad. Los caídos en el campo de batalla engrosarán el elemento industrial tan apetecido.

Cuando se presenta a Percy Taylor, se dice refiriéndose a él: «si no se siente envidia de los ricos la pobreza no es deshonra». Cuando la prosperidad del negocio está en su cenit, la frase se invierte: «Ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres». Porque Mr. Taylor es inicialmente romántico. Degustador de paisajes. Sensible ante el conocimiento de otras costumbres. Ocultaba tras esa máscara otras características que sólo afloran cuando se halla en la cumbre del éxito. «Sin mucho esfuerzo, el cerebro de Mr. Taylor discurrió que el único remedio posible era fomentar la guerra con las tribus vecinas ¿Por qué no? El progreso». Repárese en algunos calificativos para con los pueblos de América Latina que son, indudablemente, los que utilizan Mr. Rolston y Mr. Taylor. «Tribus». «Plumas». Representantes de la

nación que intervino en la caída del gobierno de Jacobo Arbenz.

Lo patético llega en las últimas líneas del relato. Cuando escasean las cabezas, Mr. Rolston, exige a su sobrino más testas reducidas. La gran industria empezaba a caer en su propia trampa. La demanda superaba a la oferta. De no conseguir nivelar esas dos opciones, la Compañía estaba enfrentada al fracaso. Mr. Taylor, quién sabe si guiado por su espíritu delicado o por su ya descontrolado amor al dinero, opta por ser víctima de su propio invento. Lo que determina que su tío salte por la ventana «en vez de usar el revólver, cuyo ruido lo hubiera llenado de terror» Entonces se produce el golpe más contundente del perdedor al ganador. Y siempre sin romper las pautas literarias, «al abrir el paquete del correo se encontró con la cabecita de Mr. Taylor». La ambición ha conducido a ambos socios al suicidio. La maquinaria, puesta en marcha por tío y sobrino ha triturado a ambos. Nada queda de ellos.

Obras Completas (y otros cuentos) contiene un total de trece relatos breves. Todos ellos trabajados con paciencia de orfebre, que se comprueba al saber que varios relatos se comenzaron a escribir en 1946 y que el libro sólo apareció en 1959. Monterroso suele prestar atención a muchos aspectos menores del ser humano. No lo analiza psicológicamente. Tampoco quiere sentar conclusiones. Simplemente, lo mira discurrir por los caminos de la vida. Utiliza lo que la sociedad subraya como error, prejuicio, complejo. O lo que está recargado de



ornamento indebidamente. Todo aquello que sin mérito ha recibido incienso. Con claridad se aprecia esto último en *El Concierto*. Otro golpe directo a la mandíbula del tío Sam. Pero nuevamente alejándose de lo panfletario, hasta de lo enteramente veraz, para no transgredir sus normas con respecto a la literatura.

En *El Concierto*, nos hallamos ante el artista (pianista) que triunfa gracias al poder de su padre (un banquero). El padre duda de la capacidad artística de la hija. La hija duda de los aplausos y loas que recibe. El padre sabe que la música es bella pero se siente dotado para otro arte: «Si hay un arte en acumular una fortuna y ejercer el dominio del mercado mundial y en aplastar a los competidores, reclamo el primer lugar en ese arte». Y con respecto a su hija expresa sus dudas y las de ella: «La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda. Con frecuencia, después de las audiciones, la he visto llorar, a pesar de los aplausos».

Monterroso ha convertido a la hija del presidente de los Estados Unidos, Harry Truman, de cantante a pianista. Y a él, en hombre de negocios. Y a todo el mundo que rodea a ambos, en sumisos aceptantes de las bondades artísticas de la concertista. «Mis amigos más cercanos han aprendido en carne propia que la frialdad en el aplauso es peligroso y puede arruinarlos». El poder de un hombre de negocios que no cree en la música, ampara a su hija que duda de sus propias dotes artísticas. En pocas páginas están sintetizados el fraude, la vanidad, los alcances del dinero.

Nuestro narrador siente la necesidad de demostrar que del enorme continente americano no sólo hay que señalar anécdotas y pintoresquismo, como suelen hacerlo norteamericanos y europeos. En *El Eclipse*, los mayas saben tanto o más que fray Bartolomé Arrazola, quien para escapar de la muerte segura en manos de esos nativos intenta la argucia del eclipse, y dice a sus opresores: «Si me matéis puedo hacer que el sol se oscurezca en su altura», porque sabe que se va a producir el eclipse de un instante a otro. Pero los indígenas también lo sabían, y fray Bartolomé fue sacrificado «...uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían los eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles».

Relato que no puede pasar desapercibido de este volumen, y que contiene ingredientes tan atractivos para Monterroso es *Diógenes también*. Una historia espeluznante. La locura vista desde su interior. Tal vez, el desenfreno y la irresponsabilidad, interpretados en una mezcla de personajes. Y realizada de forma magistral, pues-

to que no se escapa ningún cabo. Ni se desdibuja ningún personaje que en realidad sólo es uno. Y tiene la sobrecarga de varios pensamientos y visiones. Este libro también alberga al cuento más breve de la historia de la literatura: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Nada había cambiado, ¿sátira al personaje político, a la vulgaridad, a la ambición? Puede tomarse de muchas formas, puesto que da pie a las interpretaciones más variadas.

Hubo que esperar nada menos que diez años para que apareciera otro título de Monterroso: *La oveja negra y demás fábulas* (1969). Indiscutiblemente se tenían que hallar marcadas diferencias. Pero no en la esencia de las historias, puesto que el autor seguía y sigue manteniendo igual visión del género humano, sino en cuanto a la forma. Y especialmente en cuanto a los personajes. Nos hallamos ante un hermoso bestiario. Y por lo tanto los escenarios tienen que responder a las demandas de esos personajes. Ya no pueden ser metrópolis o pueblos. Ni bares, apartamentos o salas de conciertos. Más bien campo abierto. Selva. Abigarrado follaje. Un común denominador entre el libro anterior y éste es la brevedad imperante. Hasta se puede afirmar que las fábulas son más breves que los relatos de *Obras Completas*. Una cuarentena de fábulas que no llegan a cubrir el centenar de páginas del libro. Y teniendo en cuenta los grandes espacios en blanco. Y los otros dedicados a las ilustraciones.

Las fábulas, sobre todo las tradicionales, suelen encerrar lecciones moralizantes. Estas fábulas no tienen en lo más mínimo esa intención. Van dirigidas a los defectos del hombre. A caricaturizar. A la burla de los comportamientos equivocados, pero sin el ánimo de pretender la formación de espíritus puros. Conductas candorosas. El autor sabe perfectamente que eso no es lo que se puede esperar del hombre. Y conociendo tal limitación, no comete el error de buscar lo inhallable. La obra de Monterroso parece destinada a inventariar todos los defectos, taras, yerros, barbaridades, del humano. Para, a partir de esa colección de errores, conseguir mostrar los horrores que tal comportamiento determina. Este museo de la barbarie humana, presentado a través de animales, es el gran acierto. Si en *Obras Completas* el humor ácido producía estimable efecto, aquí ese mismo humor, pero trabajado a través de animales, causa un impacto rotundo.

En estas fábulas, Monterroso no acepta al pie de la letra las pautas tradicionales. Utiliza muchos «ingredientes» propios de este género. La presencia de animales es el principal. Los escenarios campestres o selváticos es otro, pero no juega a dar sentencias. No intenta conducir a su lector por el camino del bien o del mal;

para comprobarlo bastará con leer una sola fábula: *Monólogo del Mal o Monólogo del Bien*. Y nos daremos cuenta de que no es ésa, ni remotamente, su intención. Además, sus animales hablan del hombre. Pero actúan como hombres. Son como sombras del hombre. O como sus conciencias. Es por eso que la conducción de esos personajes resulta más interesante. Y el autor puede lograr mayor provecho que si trabajara directamente con hombres. Los dos monólogos, tanto el del mal como el de bien, demuestran por un lado que lo absoluto no existe. En consecuencia no hay enteramente buenos, ni enteramente malos. El mal teme quedar en ridículo ante el bien. Y el bien sabe que la cosa no es nada sencilla y que los buenos «Abel, por ejemplo» saben aprovecharse del mal para cumplir con su papel. Y que tanto el uno como el otro no podrían existir solos. Qué definiría mejor al bien que la existencia del mal. Y quién definiría mejor al mal que la presencia del bien. Qué error sería que uno predominase sobre el otro.

Sin lugar a dudas, la fábula que da nombre al libro es la que acapara la atención. No llega a una docena de líneas y no todas completas. Pero, como todos los textos de Monterroso, encierra tanto como una novela muy extensa.

En los cuentos y en las fábulas, Monterroso prescinde de artificios. Y procura un lenguaje escueto. Tal como si para haber llegado a él hubiesen sido necesarias muchas lecturas previas, y cada una de ellas hubiese eliminado largos párrafos. Y muchas palabras en cada frase. Dejando únicamente piel y huesos en su mínima expresión. Pero consiguiendo que dentro de esa estricta austeridad se contenga el máximo de profundidad. Se abarque no sólo la breve historia de un personaje. Y de un lugar. Sino la amplitud de muchas historias ocurridas a lo largo de muchos años. Si fuera necesario, siglos. La reducción de textos. La consecución de cuentos o fábulas diminutos hace recordar a las cabezas reducidas de los jibaros. Y que el autor utiliza con tanto acierto en su relato *Mr. Taylor*.

En esas once líneas de *La oveja negra* se mira hacia un siglo atrás. Y se piensa en un futuro lejano. El tiempo cabe perfectamente en la brevedad textual que el narrador —en este caso fabulista— se impone. «En un lejano país existió hace muchos años una oveja negra». La síntesis del protagonista, la oveja negra, es perfecta. Su historia viene a continuación: «Fue fusilada». Ya es historia lo que nos está refiriendo. Y, por lo tanto, precisa de un mayor comentario: «Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque». Personaje claramente descrito. Historia sobria y lúcidamente expuesta. Es necesario, sin embargo, que la historia de esa oveja conduzca a algo.

Que la concreción esté presente. El error, la injusticia, la crueldad, así como el olvido, parecen haber sido subsanados con esa estatua. Monterroso no quiere disponer sino de cuatro o cinco líneas más para ofrecer la visión final de su pensamiento: «Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura».

Queda triturada toda idea de una posible lección de bondad. De reparar injusticias. De aniquilar maldades. Los héroes, los mártires. Si se quiere, los rebeldes. Los que sobresalen o cometen el delito de pensar y querer hacer lo que piensan, serán recordados. Será el recuerdo tributado a esas ovejas negras. La fábula se escapa de los parámetros habituales. Sólo cumple con lo tradicional, en cuanto a esa situación irreal, alógica, de convertir a los animales en seres similares a los hombres. Con todos sus defectos y sus cualidades, que deben ser pocas porque en estas fábulas casi no lucen.

El libro ya se abre con una ironía. Es el epígrafe que predispone al lector a un tipo de lectura. Al encuentro con un estilo de humor: «Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste», firmado: K'nyo Mobutu. Y Monterroso a partir de ahí trabaja sus fábulas con animales que podían ser sobrenombres de los hombres protagonistas. El mono, el búho, la mosca, las interpretamos como en realidad son, porque el leer la palabra se nos representa el concepto y la figura de un mono, un búho, una mosca. Pero el momento de la historia en que se hallan inmersos se



dinamiza, se desdibuja esa figura. En realidad con lo que nos estamos enfrentando es con el espíritu de un hombre denominado mono, o búho o mosca. Y sin embargo el trazo es tan perfecto, que no hace falta que olvidemos el concepto y la figura de mono, búho y mosca, para que las ironías, el humor, y hasta el fino y sencillo estilo con que están escritas estas fábulas, causen efecto.

Hay una gran tendencia, por parte de Monterroso, a alterar el orden establecido. En muchas de estas fábulas nos encontramos con vuelcos totales de la realidad o la historia tal como la conocemos. En el *Monólogo del Bier*, ya hallamos la presencia de Caín y Abel, pero no en las actitudes clásicas de que nos habla la Biblia. El fabulista cambia el orden de los hechos. Y altera la conducta de los personajes. Así, Abel es un hipócrita que «se hizo matar por su hermano Caín para que éste quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás». Y algo similar ocurre en *La tela de Penélope o quién engaña a quién*. Con ese espíritu de burla que conmueve el edificio de los hechos, en esta fábula la honra de Penélope es secundaria. Y la distancia de Ulises con ella no es un drama, sino una actitud voluntaria por parte de él. Penélope hacía creer a sus pretendientes que ella «tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía». Otro ejemplo de este trastocar la realidad se pueden encontrar en fábulas como: *La cucaracha soñadora*; *La tortuga y Aquiles* o *Sansón y los filisteos*.

Dos fábulas, aparte de la que le da título, han llamado la atención de la crítica. *El camaleón que finalmente no sabía de que color ponerse* y *El mono que quiso ser escritor satírico*, Curiosamente ambas son de las más extensas que contiene el libro. Dos páginas, que en comparación con la mayoría, que alcanzan escasamente diez o doce líneas, resultan gigantescas.

En *El mono que quiso ser escritor satírico* nos encontramos con un problema similar al que se desarrolla en el relato *Leopoldo (sus trabajos)*. La imposibilidad de un personaje de llegar a ser escritor. El mono también pasa por ese proceso, aunque en circunstancias diferentes, y no arriba a la meta tan deseada. El mono se prepara a conciencia: «Estudió mucho, pero de pronto se dio cuenta de que para ser escritor satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos y a ir a cócteles y a observarlos por el rabo del ojo mientras estaban distraídos con la copa en la mano». Con Leopoldo pasaba algo semejante. Hacía acopio de datos. Soñaba con historias. Pero no concluía su aprendizaje, que era como el trampolín que lo lanzase a la condición de escritor. Con el mono pasa lo mismo. Parece que va a llegar, pero se desvanece la esperanza. «Así llegó el momento en que entre los animales era el más experto conocedor de la

naturaleza humana, sin que se le escapara nada». Pero su fama se produce cuando se empieza a decidir por los temas que debe trabajar, uno a uno los va desechando, temeroso de ofender con su escritura. En esta fábula no sólo hay burla hacia el escritor. Sino que se trata de una befa a sí mismo. El fabulista dirige su poderosa arma hacia su propio oficio. Hacia su trabajo literario. Después de todos sus intentos fallidos decide abandonar la literatura. «Finalmente elaboró una lista completa de las debilidades y los defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo». Esta colección de defectos realizada por Monterroso es la que le sirve como acicate para lanzarse a escribir. Y esos defectos no sólo están en los demás, también están en él mismo. Monterroso es un fabulista que no cree en el género humano como los fabulistas tradicionales. O que cuando menos, no pretende dar ni la más mínima lección, porque los hombres no están capacitados para mejorar.

En *El camaleón que finalmente no supo de qué color ponerse* satiriza a los políticos y, en general, a todo el género humano, o a todo hombre predispuesto a saberse acomodar. A saber aprovechar la oportunidad. Pero el camaleón no imaginó ni la presencia de la zorra ni sus malas intenciones. Que enseñó la manera de evitar ver al camaleón cambiando de color de acuerdo a la circunstancia. A través de vidrios especialmente elegidos, podían seguirlo viendo su color original. Esto significaba la ruina de ese tipo de gente. Por eso fue necesaria la presencia de nuevas reglamentaciones. Y se apunta que «De esa época viene el dicho de que: todo camaleón es según el color del cristal con que miras».

Entre las fábulas muy breves, se halla la titulada *El apóstata arrepentido*. Es la única dirigida directamente hacia la religión católica. Porque Monterroso prefiere el ataque al género humano. «Dirigir sus baterías», como él dice, hacia el hombre. No hacia determinado conjunto de hombres con un común denominante religioso. En esta fábula, el apóstata «comenzó a pensar seriamente volverse cristiano; pero el temor de que sus vecinos imaginarán que lo hacía para pasar por gracioso, o por llamar la atención, lo hizo renunciar a su extravagante debilidad y propósito». Al igual que en *La oveja negra*, descubre la debilidad de la razón considerada sustentadora de esa actitud, y muestra la otra cara de la conciencia humana.

Es contundente la burla establecida en la fábula *Caballo imaginando a Dios*. Un caballo piensa en lo absurdo de un cielo para caballos, que tenga a Dios presidiendo ese mundo. Le parece imposible la existencia de un Dios con figura equina. Y a continuación da su versión de cómo debe ser el Dios de los caballos. O cómo

podrían imaginar los caballos a Dios, si fuera posible para los equinos la imaginación, «si los caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios lo imaginaríamos en forma de jinete». La sumisión, la mansedumbre, vuelven a hacer acto de presencia. El Dios es el poderoso. El que los domina. En el caso de los caballos. Y traducido al hombre, igualmente. Ya que el zoológico de Monterroso no es un zoo rígido. Ni real. Es el hombre o los hombres vistos detrás del espejo. Una vez atravesada la pulida superficie de la obsidiana.

Dos años después de la publicación de las fábulas, aparece su *Movimiento perpetuo* (1971) que ofrecía algunas variantes con relación a temas, aunque por otra parte es evidente constatar que, como la mayoría de escritores, Monterroso tiene obsesiones y no se separa de ellas —o ellas no se apartan de él— en ninguno de sus libros. Y no sólo con personajes y sus características (como es el hecho del escritor que no puede llegar a escribir) sino con formas de encarar la vida. En cuanto al sentido del humor, se mantiene intacto, eso no cambia. Más bien se hace más sólido. Más contundente. Este libro, que se puede considerar su tercer título, también rinde homenaje a la brevedad y a la sátira. Inventaría, en él, defectos humanos. Pero a diferencia de los dos anteriores sitúa en un primer plano una verdadera pasión para enumerar y definir esos defectos. Ya no es el narrador que mira desde lejos. Que se burla o que pone el dedo en la llaga como si nada le importara. Aquí actúa como si todo le importara. Se siente su emoción. Se aprecia claramente



cómo insistentemente —ya lo había hecho en las fábulas pero en mucha menor escala— dirige sus filudos cuchillos hacia sí mismo.

Movimiento perpetuo es como un fogonazo en la oscuridad. Alumbrar lo recubierto por lo oscuro. Sólo un instante, que es suficiente. Luego la noche lo tapará todo. Pero ya habrá sido descubierto lo que él quería que se notara. El libro no es autobiográfico, pero sí contiene pinceladas de auténtica autobiografía. Como cuando se describe como un hombre bajito. Y por la proximidad de quien escribe con respecto a lo que describe, se vive un clima de intensidad. Con lo que todos los textos que componen *Movimiento perpetuo* se notan como materia prima idéntica a la de trabajos anteriores, pero colocada en otros moldes. Sometida a otros procesos de cocción. Hay momentos en que no parece que leemos ficción, sino que nos encontramos ante breves ensayos. Minúsculos a veces, trabajos de captación de errores, defectos, etc., expuestos en otro tono. La voz que dice: no pretende contarnos una historia. Es como si confesara algo. Como si con un amargor persistente, pero hábilmente traducido a espejo brillante de todos y de sí mismo (del autor), nos contara las cuitas de alguien a quien ha descubierto *in fraganti* en sus momentos más íntimos.

El tono de ensayo diminuto, de exposición de ideas, se halla no en pocos, sino en muchos de los textos que componen este libro. Por ejemplo: *Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges*, en el que nos cuenta cómo conoció la literatura del escritor argentino. Para luego penetrar en ella misma y analizarla en pocas líneas. Pero rompe el ritmo expositivo-ensayístico y pasa a dar, con la mayor vocación de ironía, una serie de actitudes, que pueden ser beneficiosas o no, con respecto a una conducta en función de Borges.

Pero el libro tiene, aparte de muchos atractivos, uno más, que le conceden los epígrafes elegidos por Monterroso. Ante cada texto, por mínimo en líneas que sea, ha colocado unas frases de algún escritor, por lo general muy conocido. La mayoría de los textos versan sobre las moscas. El animal al que parece rendirle culto. Nada menos que encabezando su serie de textos con uno titulado: *Las moscas*, en el que dice cosas como ésta: «Yo me ocupo de las moscas que son mejores que los hombres pero no que las mujeres».

Luego pasa a definir las: «Son las vengadoras de no sabemos qué (...) Son las vicarias de alguien innombrable, buenísimo o maligno».

Hay en todo el libro algo como un deseo de renegar de todo pero sin abandonar una fingida —y necesaria— mueca de sonrisa. Renegar hasta de sus propios libros. De sí mismo. De su paciente tarea de recolector de defectos humanos. Pero nunca dice —no necesita decir—

lo que el mundo, la vida, el hombre, son una suma de errores. No despotrica directamente de ellos. Siempre hay intermediarios. En el caso de las fábulas, lo son los animales, las cosas. Ellos son quienes, sin puntualizar, puntualizan. Los que se encargan de tocar las llagas. Con un dedo risueño pero no desprovisto de dureza.

El sentido del humor y su clara intención de trastocarlo todo, se nota en sus libros y en la mayoría de cuentos, fábulas o artículos que los componen. Incluso el haber elegido los géneros que ha trabajado también contiene su ansia de quiebra de lo sistematizado. *La oveja negra y demás fábulas* declara engañosamente desde el título su pertenencia a un género que posee, como todos, su propio sistema retórico, y sin embargo no será erróneo afirmar que en su intención y en su realización estética es una parodia de la tradición fabulística². Monterroso, con sus fábulas, está dando otra visión de este género: señalándole un nuevo camino.

Tal vez fue en la carnicería –su primer trabajo donde Monterroso tomó tanto cariño a las moscas. En esa carnicería de la ciudad de Guatemala, donde además de trabajar podía leer. Sin embargo no tomó el mismo cariño a las reses o la carne dispuesta para comer. Pero sí a los animales en general. En su *Movimiento perpetuo* no cesa de observar y observarse. Está claro que él quiere ser incluido en el plural. No desea echar en cara fallas que también él comete. Ya lo ha dicho en algunas fábulas, sobre todo la del mono. Y en varios textos de este último libro no sólo insiste, sino que lo hace de forma más evidente. Prácticamente, en primera persona. O señalándose sin ningún eufemismo. Y no siempre es el escritor a quien dirige sus baterías. También al hombre, como ocurre en *Estatuta y poesía*, tomándose el pelo por medir sólo un metro sesenta. Diciendo que hizo mucha gimnasia para crecer pero que sólo le sirvió para abrirle el apetito. Y que al llegar a los 21 años cesó la gimnasia y «fui a votar». Sin embargo, lo que más destaca es la defensa del «bajito». «Si Rubén Darío llega a medir un metro noventa la poesía en castellano estaría aún en Núñez de Arce». Pero defiende a sus amigos altos, o simplemente, a los altos que sí saben lo que dicen: *con la excepción de Julio Cortázar, ¿cómo se entiende un poeta de dos metros?*.

Es evidente que aunque Monterroso no tenga muchas personas a las que podamos llamar por nombres y apellidos, sí tiene un mundo muy propio, al que continuamente menciona en todos sus libros. Con el que se halla perfectamente en contacto. Está inmerso en su universo particular del que sale escasamente para contarnos algo de él. En ese mundo que lleva su marca está el escritor que nunca escribirá, y al que puede mostrar como un mono, como Leopoldo o como él mismo, aunque sí

haya escrito. En el texto *Rosa Tierno*, de *Movimiento perpetuo*, retrata a ese advenedizo de la literatura que va a la caza de temas, frases, gestos, que tiene un almacén de todo lo que colecciona, pero que jamás llega a saber utilizar todo cuanto ha estado guardando. Este es el personaje que nuevamente insinúa en *Rosa tierno*, pero reacciona bien, se dirige al lector para calmarle: «Ustedes deben tranquilizarse: esta no es la porfiada historia del escritor que no escribe».

En general todo el libro mantiene ese tono coloquial. Se diría que es una charla con el lector, aunque con la voz de éste apagada en su totalidad. En *La brevedad*, como en varios textos más, se dirige a los lectores: «Recuerdan, ¿verdad?». Y aprovecha el haber mencionado a Horacio, para insistir en que nadie está contento con lo que es ni con lo que tiene. «Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en este mundo que escribir interminablemente largos textos». Y enseña claramente su subordinación a la gramática. Con ese tono rebelde tan característico en él, que no tiene énfasis de rebeldía. Que parece broma. Pero que deja huella y honda: «sin sujeción al punto y coma, al punto». Para remarcar así: «A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio».

A lo mejor sí también recoge sus cuitas de escritor. Parece en este texto temeroso de que el haberse dado a conocer a un amplio público, y con la fortuna que lo ha dicho, le estuviera mermando calidad. Y se repite lo que le pasaba al mono, que iba desechando temas por temor a ofender a sus amistades: «No puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis protectores y mecenas que son los más». La ironía contra sí mismo salta a la vista. Algo hay de ese temor a inutilizarse con el continuo publicar. Y está vivo el miedo a una sociedad que, muchas veces, casi insensiblemente va penetrando en el escritor, atrapándole y evitando que diga lo que quiere decir. Pero en el caso de Monterroso ocurre todo lo contrario. No se cuida de nadie para decir todo lo que siente. Expone su pensamiento. Y los disfraces que se coloca no son para disimular o para atenuar. Sino en atención a la estética. Por simple y gran amor a la literatura.

En este libro vuelve a conmover al lector con un texto de diez palabras titulado: *Fecundidad*. Dice simplemente: «Hoy me siento bien, un Balzac. Estoy terminando esta línea». Indiscutiblemente, un lector que no conozca a Monterroso por esta brevedad no le daría mayor importancia. Aún cuando comprendiera perfectamente el significado que encierra la frase. Pero este texto, como el del dinosaurio, hay que leerlos dentro del conjunto de la obra, o en el total del libro en que se ha-

llan contenidos.

La lectura de la treintena de textos que comprende *Movimiento perpetuo* nos deja, entre muchas otras características propias del autor y ya captadas a través de los libros anteriores, la sensación de la burla de gran altura. Tal vez, la burla al propio hecho de tener que negar al libro. De escribir para publicar. En *Fe de erratas y advertencia final*, que cierra el volumen, deja caer una advertencia al respecto: «El libro termina en esta página 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí». Y esto refuerza a *Cómo me deshice de quinientos libros* y a esa cruel sátira sobre la incomprensión del sentido de los textos que encierra *Peligro siempre inminente*. O la imposibilidad de que todos vean y sientan igual que el escritor que les muestra lo serio, y ellos toman a broma y viceversa.

La vida le había sugerido la idea y la idea de la vida el título del libro. Había escrito relatos o, propiamente, cuentos, fábulas y otros textos de difícil catalogación como los que forman el libro *Movimiento perpetuo*. Tenía por lo tanto, que utilizar otro género para seguir con su inventario de errores o defectos. O para continuar fustigando, entre risas y sonrisas, al género humano. Y en 1978 publicó *Lo demás es silencio*, bello título y hermoso libro. Formado de brevedades como sus anteriores, aunque articulado de otra manera. Se trata en realidad de una biografía. Pero de un personaje ficticio. Eduardo Torres, como dice el subtítulo: *La vida y la obra de Eduardo Torres*. Un personaje que ya Monterroso había puesto en circulación tiempo atrás. Con el que amenazaba veinte años antes. Hasta que llegó el momento de hacerle dar la cara.

Eduardo Torres es el personaje que Monterroso seguramente creó para que alcanzara una mayor estatura literaria que él. Para que lo borre del mapa, lo supere y se hable de Torres más que de Monterroso. El tiempo dirá si lo ha conseguido. Si el personaje fabricado por el escritor guatemalteco se agiganta o no y, en este último caso, si detrás de él se continuará viendo la mano de su creador. Su intención queda más clara si se considera este párrafo: «Uno deberá ser borrado por sus personajes, de quienes uno apenas estuvo al servicio. Gulliver rebasa a Swift y Otelo a Shakespeare. En cambio, Leopoldo Bloom no ha podido hacer que Joyce permanezca tras la cortina»³.

La pretensión de Monterroso a través de Torres, o utilizando los servicios de Torres, no es otra que burlarse una vez más de lo serio. Arremeter contra la seriedad ceremoniosa. Quitarle importancia al engolamiento de intelectuales y gente de letras. Burlarse de todo ese mundo



lleno de envidias, egoísmos, delirios de grandeza. Eduardo Torres es un personaje trabajado con arte para convertirlo en un auténtico cursi. En un representante de la vacuidad. Un hombre de muchas pero mal interpretadas lecturas. Su memoria convertida en una enorme olla donde se ha echado de todo. Pero sobre la que él no tiene el dominio necesario para ayudarse —con esos elementos almacenados— a discernir, criticar con acierto, autoanalizarse como corresponde. Pero Monterroso no ha querido crear un muñeco sin fuerza. Un hazmerreír de circo. Ha organizado un hombre, con su vida y su obra. Lo ha situado en su mundo propio. En un pueblo que ha bautizado San Blas, y ha hecho girar la vida del pueblo y sus habitantes en torno a él.

Este Eduardo Torres no nos cuenta su vida —hay algunas páginas autobiográficas—, su vida y la interpretación de su obra corren a cargo de otros. Poco a poco se va rescatando la personalidad del Dr. Torres. Y se complementa con la obra que Monterroso ha escrito para él y le adjudica. Posiblemente ese es el libro —de todos los que componen la obra de Monterroso— en el que el sentido del humor se hace más penetrante. No le basta con satirizar a los demás. También se apunta a sí mismo. Y llega al colmo de la burla cuando el tal Eduardo Torres escribe una crítica a *La oveja negra*. Monterroso pasa a ser personaje de este libro que camina oscilante entre la biografía, la novela y la antología, ya que hay una recopilación de parte de la obra del biografado.

La visión de Eduardo Torres la dan cuatro escritos firmados por cuatro personas diferentes: un amigo, su

secretario, su hermano y su esposa, aunque ésta no escribe, se trata de un relato oral que ha sido grabado. Monterroso juega con tono delirante con el mundo de Torres, puesto que inventa poemas, artículos, ensayos. Y también, publicaciones, amistades literarias, pseudónimos para su personaje protagónico. Toda una imponente parafernalia que sirve para dar suficiente énfasis y seguridad al Dr. Torres.

El hecho de que el libro se inicie con el epitafio de Eduardo Torres ya es significativo de lo que vendrá luego. De las intenciones albergadas por el autor. Este Torres es un erudito del pueblo. Un intelectual provinciano, admirado y detractado por sus coterráneos. Un hombre sobre el que pesan sus lecturas, variadas y poco comprendidas, al extremo de que su palabra generalmente se apoya en cuanto ha leído. Llegando a cometer gruesos errores. O a exagerar en esta fórmula. Monterroso había buscado, con sus fábulas, evadirse del compromiso que representa para el autor marcar pautas, aunque sean adornadas de sonrisas o recreadas por su impresionante sentido del humor. En *Lo demás es silencio* vuelve a encontrar la manera de hacer decir. Pero en este caso no se trata de que el «biombo» utilizado lo represente, sino de hacer que se identifique con todo lo criticable. Con cuanta característica abominable, ridícula, absurda se contiene en la actitud no sólo de los literatos o intelectuales del pueblo.

Es evidente que Torres no se parece a Monterroso, y si no repasar el *Decálogo del escritor*, firmado por el personaje ficticio. En el primer punto leemos: «Cuando tengas que decir, dilo, cuando no, también. Escribe siempre». Nada más distante de Monterroso que tardó tanto en llegar al libro, que escribe con cuentagotas, y que en muchas oportunidades da la sensación de no querer escribir. De ahí una serie de cuentos, fábulas, etc., que muestran al escritor que se resiste a cumplir con su tarea. Que trasluce su reconocida timidez. José Durand, escritor, profesor y amigo de Monterroso señala bien: «De hecho, los críticos cejjuntos y los catedráticos prestigiados tardan en descubrirlo. También los editores. Sus primeras plaquettes las imprimieron otros escritores: una el peruano Javier

Sologuren, otro Juan José Arreola con el grupo original de *Los presentes*. A Monterroso se le aceptaba, se le acogía y a nadie le resultaba un competidor peligroso. Su rectitud, y de otro lado su timidez, lo defendieron» .

Leído el conjunto de páginas que forman esta biografía, el lector ha de reflexionar sobre quién es, qué quiere y qué significa Torres. Hay momentos imponentes, pero junto a ellos frases lapidarias, o que se le vuelven lapidarias a Torres. Es un personaje que suele escapar de los parámetros del envanecido clásico y refugiarse en alguna actitud digna. Pero que de inmediato, e irremisiblemente, cae en lo elemental. Lo burdo. Lo cursi. El melodrama. El sainete. Y toda la grandeza se desploma con su sople.

La «elaboración» de su personaje fue lenta como toda la obra de Monterroso. Y, a no dudarlo, debió llegar a apasionarse con su creación. Al punto de «jugar» a que estaba investigando en la vida de ese escritor. Y hacer declaraciones al respecto. Teatralizando en la realidad lo que era ficción, pero seguramente, por momentos, cayendo en su propia comedia. En el libro *Viaje al centro de la fábula* (1981) adelanta algo sobre el personaje y muestra las influencias de su obsesión cuando declara: «Estoy ocupado en la biografía de Eduardo Torres que se ha retrasado demasiado. La investigación ha sido más lenta y difícil de lo que yo esperaba»⁵. Y continuaba hablando del Dr. Torres y de San Blas como hombre y pueblos verdaderos.

Esta pequeña obra –si la consideramos en cuanto a cantidad de páginas– contiene una perfecta visión de las imperfecciones del hombre. Satiriza todo. Se satiriza el propio autor. No hay tregua, eso no existe en los libros de Monterroso. Es persistente. Tenaz. Con la sonrisa en cada palabra pero sin dejar de perforar, con su humor, el caparazón del ser humano. La verdad temática converge en un solo punto: ridiculizar. La dignidad del conjunto de su obra la aportan muchas características. Aunque indudablemente ha de destacarse su gran esfuerzo por no apartarse de la literatura. Los enojos, las amarguras, todo, debe quedar en segundo plano. Lo esencial es hacer literatura pero sin anular esos enojos, esas amarguras.

¹ Jorge Rufinelli: Ed. *Lo demás es silencio*, Ediciones Cátedra, Letras Hispánicas, pág. 10

² Jorge Rufinelli, op. cit., pág. 29.

³ *Viaje al centro de la fábula*, México, 1981.

⁴ *Viaje al centro de la fábula*, México, 1981.

⁵ José Durand Flores: *Nota al pie de Monterroso*, Berkeley 1975.



La letra e: Augusto Monterroso y su diario. En busca de un género.

Elena Liverani

No hay una sola vida que no sea escribible, y en eso se basa todo el género novelesco escrito en primera persona.

La letra e aparece en 1987² y, como era de esperar de un autor como Augusto Monterroso, constituye una aportación del todo nueva a su reducida y cualitativamente brillante bibliografía; después de haberse enfrentado con cuentos, fábulas, entrevistas, ensayos y textos que se escapan a cualquier definición rígidamente clasificatoria, Monterroso se nos propone ahora como autor de un diario o, mejor dicho, de *fragmentos de un diario*, según indica el subtítulo.

A pesar de que críticos y lectores ya están acostumbrados a su firme voluntad de no repetirse, de que ya se han familiarizado con su constante tensión hacia la experimentación y la renovación³, merece la pena reflexionar una vez más sobre la peculiar manera de Monterroso de abordar con espíritu crítico y con marca personalísima las categorías literarias.

Junto al humor⁴ en su más amplia acepción, y a la brevedad y concisión de su estilo, el tema del desplazamiento, fusión, reinvención de los géneros como praxis típica de la escritura sigue siendo uno de los asuntos más debatidos por la crítica, casi un pasaje obligatorio para la comprensión de la obra monterrosiana.

Esta línea de análisis se ha revelado particularmente fecunda en sugerencias, como demuestran los notables resultados a los que ha llegado el estudio de las interpretaciones monterrosianas de las teorías genéricas aplicadas a un enfoque de estética de la recepción, llevado a cabo por W. Corral en su *Lector, sociedad y género en Monterroso*⁵. Como puntualiza el autor, «las convenciones genéricas son [...] parte de la competencia literaria que ayuda en la lectura de textos literarios»⁶, es decir que la elección de un género a través del que expresar, con lenguaje y estilo coherentes y adecuados, algunas ideas, viene a ser la primera información que se proporciona al lector para la decodificación del texto, el establecimiento de un criterio común de interpretación. Dados por sentados estos principios, Monterroso inserta sus características variaciones, mixtificaciones, transgresiones y desplazamientos de géneros que, por lo tanto, se superponen y complican las expectativas del lector, creando una zona intermedia donde el género adquiere nuevas valencias⁷.

En toda la obra de Monterroso se percibe una actitud aparentemente contradictoria con respecto a los postulados genéricos. Por una parte, descuella el patente deseo del autor de renovarlos, adecuando el género a la época: postura que, de todas formas, aún aparentando una aproximación irreverente, deja traslucir respeto -que bien puede proceder de su formación de autodidacta, bien de su fuerte apego a la cultura clásica- y conciencia de la existencia de una norma, cuyo fundamento nunca se pone en tela de juicio⁸. Por otra, una posición más bien cautelosa, quizás dictada por el temor de minar un sistema con sólidos puntos de referencia sin tener la seguridad de poderlos reemplazar⁹, Monterroso, que se presenta invulnerable desde su fortaleza de profunda cultura, de deslumbrante maestría literaria, de lucidez intelectual y agudo espíritu de observación, a veces da la impresión de pasar a cuchillo en su funambúlica búsqueda de nuevos caminos hacia la libertad total de expresión. La de Monterroso es, pues, una literatura que ama la aventura y el riesgo y detesta las rigideces convencionales y las fórmulas¹⁰.

Bajo esta perspectiva, *La letra e*, además de una aventura particularmente feliz, parece ser una pieza clave para el sondeo de estas cuestiones, en primer lugar porque Monterroso nos permite acompañarle en su viaje por lo literario, confiándonos sus dudas, sus certidumbres y todo lo que es el *a priori* de sus textos y porque, en consonancia con el género escogido o, quizás, como elección sobre la que ha modelado su último libro, modifica una vez más, y de manera sintomática, su relación con el lector llamado a acercarse a su mundo y, en definitiva, invitado a desarrollar un papel receptivo nuevo¹¹. Por estas razones, *La letra e* se configura como un vivero de sugerencias y de consejos para una aproximación más eficaz, y desde luego una lectura aún más satisfactoria, de toda la obra monterrosiana.

Instrumentos para acercarse al autor, penetrar su mundo y comprender su relación con lo literario *lato sensu*¹² ya habían sido dados en dos obras anteriores, *Viaje al centro de la fábula*¹³ y *La palabra mágica*.¹⁴

En estas dos obras, sin proponérselo como objetivo prioritario, Monterroso dejaba entrever su biografía

moral y expresaba su deseo de comunicar: palpable en *Viaje al centro de la fábula* donde el reclamar un interlocutor se concretizaba en la presencia del entrevistador, y más reservado en *La palabra mágica*, donde los protagonistas son lecturas y autores frecuentados por «la voz de alguien que por años, en la soledad de la lectura, los ha visitado con devoción atenta una y otra vez, por el puro gusto de leerlos y que, a un cierto momento, a su modo nos comunica ese placer¹⁵».

El denominador común en este tríptico es, por lo tanto, el contacto con el mundo literario del autor¹⁶, lo que varía es el género y, en consecuencia, la relación que Monterroso establece con el dialogante que actuaba de figura dialécticamente complementaria, de silencioso beneficiario de parcelas de su erudición, para llegar a ser finalmente el destinatario de sus confesiones.

En *La letra e* sus ideas acerca de la literatura, sus preferencias, sus relaciones con el mundo de los escritores, la formulación de principios teóricos sobre la actividad literaria se puntualizan, se especifican y se enuncian con claridad. Si con respecto a los otros libros hay matizaciones nuevas, éstas no suponen, de todas formas, una modificación o una evolución en los presupuestos teóricos de Monterroso, que se expresan aquí con firmeza y transparente coherencia, sin ambigüedad ninguna, porque *La letra e* es «una de las versiones más sinceras del trabajo literario y de la conversión literaria en vida cotidiana»¹⁷ y las reflexiones tienen validez también a nivel retroactivo.

El acervo conceptual de Monterroso sigue siendo el de siempre y esto lleva a fijar otro de los rasgos típicos de sus obras, el constante recurrir a los mismos temas, lo que tiene como reflejo directo e inmediato la fuerte relación intertextual entre sus obras: en *La letra e* reaparecen desoladores ejemplos de la tontería humana, vuelve a menudo con su ambigua sabiduría Eduardo Torres, se asoma el Leopoldo de *Obras completas*, retornan las moscas gracias a Pessoa, se habla de nubes, se recuerda repetidas veces a Kafka y a Cervantes, se proporcionan citas literarias y eruditas investigaciones filológicas, para quedarse en el restringido ámbito de los «símbolos» monterrosianos que el lector ya comparte con el autor. Como señala Corral¹⁸, para leer *La letra e* hace falta tener al lado todas las obras de Monterroso y muchas otras porque las relaciones intertextuales se establecen con muchísimos libros (que en gran medida podríamos clasificar como clásicos) y esto tiene una explicación muy clara: para Monterroso la literatura es toda la literatura¹⁹. No se puede prescindir del bagaje intelectual de centenares de años de palabras impresas sobre los mismos asuntos²⁰ y es por lo tanto una condición in-

trinseca de la literatura el constante acudir a idénticos horizontes. Aquí tiene su origen la tendencia del autor a hablar literariamente siempre de manera nueva y de aquí procede también su exigencia de establecer un contacto especial con su lector, que tiene que haber recorrido con él su mismo camino, tiene que haber apreciado y amado sus mismas lecturas. Monterroso no se propone escribir para iniciados, al revés, declara querer dirigirse a cualquier lector.²¹ No obstante sólo un lector preparado sacará todo el provecho de sus brillantes y originalísimas refundiciones literarias, porque de Monterroso es «una inteligencia que siempre quiere despertar la del lector»²².

¿Qué es un diario, para Monterroso? Las primeras declaraciones a este propósito se encuentran en el prefacio al libro.

[...] escribiéndolo me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer.²³

El autor, a través de su viaje en lo apuntado y recordado, se reconoce en la totalidad de las 'partes' encontradas y llega a decir:

*Yo soy ellos que me ven, a la vez soy yo, de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos y aceptarnos o negarnos; seguir juntos o decirnos resueltamente adiós.*²⁴

La literatura que hasta ahora había servido para desenmascarar la realidad en sus mecanismos, para aprender a observarla y en lo posible a cambiarla²⁵, evoluciona hacia una nueva función, hasta llegar a ser lo que José Manuel Blecua²⁶ ha calificado de fenómeno interesantísimo: la escritura como instrumento de conocimiento.

Las matizaciones de este concepto se encuentran a lo largo de toda la obra, como flujo de consideraciones que se insinúa entre las páginas; al lado de fragmentos de muy distinta naturaleza, estas reflexiones llenan el diario con la apariencia de intuiciones más que de soluciones definitivas, dejando la impresión de una búsqueda *infieri*.

En el fragmento titulado *La palabra impresa*, Monterroso aclara y especifica lo afirmado en el Prefacio:

*Lo que aquí escribo es [...] de buena fe y me propongo que lo sea siempre. Se puede ser más sincero con el público, con los demás, que con uno mismo. El público, como la otra parte del escritor que es, suele ser más benévolo, más indulgente que esa otra parte de uno llamada superego*²⁷.

Gracias al concepto de sinceridad queda establecida la identificación por la que el público, el lector ideal de estos fragmentos, no es otra cosa que una parte del escritor. Por eso la comunicación adquiere rasgos tan íntimos y el lector a veces siente la responsabilidad de sus confesiones: Augusto Monterroso realmente le está cediendo parte de sí mismo al lector que se ha ganado su confianza, a ese lector en el que Monterroso piensa cuando auspicia que quien lo lee ya no lo abandona²⁸

La conciencia del escritor -que no prescinde de clasificaciones, más bien quiere aplicarlas con flexibilidad a su época y a sus beneficiarios- de estar bosquejando los rasgos de un «género» y de un «lector ideal» destaca en el fragmento *Ventajas de un género*. Su necesidad de sentar con claridad sus objetivos y de no pasar por un simple transgresor, se traduce concretamente, y de manera sintomática, en exponer estas reflexiones encerrándolas entre paréntesis, como si fueran un *memento*:

(Entre las ventajas de escribir un diario, sin importar si ha de publicarse, en partes o en su totalidad, se encuentra esa confianza que da la idea previa de estar escribiendo para uno mismo, sin preocuparse de cuantas veces aparece el yo ante el escándalo de los colegas de San Blas, más hechos a la reticencia, la ambigüedad o la hipocresía que a la naturalidad del que cuenta tal cual cómo le fue en la feria. O uno acepta esto, o no lo escribe; o alguien acepta esto o no lo lee.)²⁹

La primera frase induce a pensar que se trata de un fragmento escrito en un momento dado e insertado en el libro sin modificaciones, porque parece referirse más a la gestación del libro que a su producto final. Monterroso sabía muy bien que este fragmento se publicaría, tan bien que al final del párrafo nos dice incluso cómo hay que leerlo. Asimismo sabe que la naturalidad y la sinceridad que se está proponiendo no suponen la praxis de escritura mimética aludida. Entonces a ese yo, a ese escribir para uno mismo, no hay que atribuirle el valor que supondría la aplicación convencional del género del diario; para volver a la equivalencia de antes, Monterroso sabe de antemano que ese yo es el lector al que habla con sinceridad. Estas oscilaciones con respecto al destinatario declarado de su libro no son síntomas de ambigüedad, ni de incertidumbre, sino más bien actitud cautelosa, casi de autodefensa: reducir al mínimo las ambiciones de este libro, postular que así lo exige el género para jugar con ventajas con respecto a los colegas de San Blas.

En muchas ocasiones los colegas de San Blas pueden ser representantes de la categoría de los críticos, la más atacada en *La letra e*. «Así son los críticos, ven lo

que creen que debe estar ahí, ¿qué le vamos a hacer?»³⁰ Lo dice con su aguijón benévolo Monterroso, en un fragmento en cuyo comienzo declara: «Con frecuencia vuelvo, y creo que lo haré muchas veces más, al tema de los diarios como género literario³¹». A quien presume estar autorizado a definir el diario como género en bruto, a quien le atribuye erróneamente estar en contra de las autobiografías, Monterroso contrapone las sabias palabras de su hijo literario Eduardo Torres: «Apuntar un pensamiento is a joy forever. Cuando el pensamiento no vale la pena debe apuntarse en un diario especial de pensamientos que no valen la pena»³². Si en ningún género literario se tendrían que encontrar momentos flojos, tampoco se encontrarán en el diario, siempre que sea el de los pensamientos que valen la pena.

La impresión que Monterroso está intentando reivindicar los derechos de este género queda confirmada en el fragmento siguiente,³³ donde se revela la actitud de hostilidad que suscitan generalmente las palabras «diario», autobiografía, o memoria: otra vez estamos delante de un Monterroso que, con el temor y el tímido orgullo de saber que está escribiendo cosas que valen la pena, y de una forma que vale la pena, va contracorriente.

Su postura no es, de todas formas, fríamente esnobista: no es sólo voluntad redentora ni afán experimentalista lo que le impulsa a esta escritura: hay razones de orden más interior que explican la necesidad de este gesto a la vez que justifican una vez más su acercamiento al lector. En el fragmento *¿Qué cosa es todo poema?* su consabido pesimismo nos brinda una imagen



desolada de la vida; adjetivos como 'remotos', 'extraños', 'solo', y 'triste' nos ofrecen la medida de la experiencia humana. Concluye con la cita eliotiana *Every poem is an epitaph*³⁴ a la que sigue esta declaración:

*Entonces te entregas a escribir tu diario y a publicar partes*³⁵, como quien en la isleta desierta despliega su camiseta en la única palmera. (Con miedo de que alguien la descubra, a decir verdad.)³⁶

El diario se configura, pues, como modalidad privilegiada de comunicación, cuya validez es intrínseca porque lleva al conocimiento de sí mismo aún en el caso de que la comunicación no se produzca del todo bien porque la camiseta puede no ser vista, bien porque se dude en enseñarla.

Creo ver, en esta continua tensión entre la presencia/ausencia del lector, el hilo central de la búsqueda monterrosiana de la definición del género *diario*. Hay algo que se interpone entre el deseo de ser sincero y su realización, entre la voluntad de pedir ayuda y el deseo de ser escuchado; en la lucha no siempre el ego consigue anular al superego, y entonces se producen «problemas de comunicación»:

«Hasta ahora he sido incapaz de hacer de esto un verdadero diario (la parte publicable). Demasiado pudor, demasiado orgullo. Demasiada humildad. Demasiado temor a las risitas de mis amigos, de mis enemigos; a herir, a revelar cosas mías, de otros...»³⁷

Monterroso sigue percibiendo la profunda distancia que aleja un diario escrito para no ser leído de otro destinado a la imprenta. Advierte con lucidez la dificultad que conlleva su proyecto de escribir algo que conjugue las dos instancias, que funde las dos modalidades consiguiendo una armonía dialéctica cuya única garantía de existencia es la mencionada equivalencia entre el yo y el lector.

Más adelante encuentra una voz adecuada detrás de la cual esconderse buscando autoridad para expresar su conflicto; es la de Ernst Junger, quien afirma:

[...1 *“Al principio, el Diario no tenía más que una razón de ser: la clarificación interior. La conversación conmigo mismo. Pero cuando uno se hace famoso tiene que contar con sus futuros lectores. La actitud cambia insensiblemente. Evitar contemplarse, escribir, no pensar en el efecto producido, permanecer sincero. Los mejores diarios son los que no se dirigen a ningún lector*³⁸.

El hecho de que Monterroso no pueda esperar que su diario sea publicado 118 años después de su muerte como le sucedía a Pepys, autor del «diario más famoso de la lengua inglesa»,³⁹ le impide suscribir *in toto* la declaración de Junger: su diario tiene lectores y esto supone una consecuencia, quizás por esto el libro se titula *Fragmentos de un diario*, lo que implica que de su diario ha sido hecha una selección, la única a la que el lector tiene acceso. Tampoco se puede encontrar completa consonancia por lo que se refiere al concepto de escritura sin búsqueda de efecto. Monterroso mismo, pocas páginas antes, se interrogaba a este propósito:

*¿Ser sincero es decir la, toda y nada más que la verdad? ¿El escrito no tiene derecho a acomodar las cosas de manera que produzcan el efecto que se propone?*⁴⁰

Autenticidad, sinceridad y conciencia del oficio de ser escritor: conocimiento de sí mismo y comunicación: estas son las directrices sobre cuyo equilibrio se levanta el diario monterrosiano, de los géneros recorridos seguramente el que más acerca autor-escritor y lector.

La letra e atestigua otra de las características de su producción que más a menudo se ha puesto de relieve: el *ars combinatoria*⁴¹ y el fragmentarismo, aunque las obras monterrosianas tienen el indiscutible mérito de parecer un conjunto coherente, incluso consideradas todas a la vez como variaciones del mismo canto. No es sólo la constancia temática la que proporciona esta unidad, ni siquiera el hecho de que la realidad sea constantemente observada a través de su forma especial de humor: es el estilo lo que unifica toda su producción y garantiza a su prosa aquella marca monterrosiana que le asegura un lugar distinguido en la historia de la literatura.

Monterroso nos advierte que la forma es el tornasol del contenido puesto que la perfección se logra con una exacta fusión alquímica de ambos componentes⁴² y reitera la convicción de que lo fundamental es escribir bien⁴³, objetivo que él indudablemente logra; la perfección de la palabra siempre escogida por ser la única que puede figurar en el contexto determinado, sus construcciones destacadas y sentenciosas, su tajante concisión, su ritmo pausado y exento de excesos, que fluye arrasando hasta que de repente se produce un sobresalto en el lector, hacen su estilo brufido y evocador⁴⁴.

De la técnica de escritura monterrosiana se ha ocupado insistentemente la crítica y el mismo escritor ha ofrecido valiosos instrumentos para este análisis en sus

entrevistas de *Viaje al centro de la fábula. La letra e* es, pues, un testimonio más del compromiso del escritor con su oficio; es un libro que tiene el encanto de proporcionar un goce en su fruición, porque Monterroso escribe sabiendo que cuanto más se trabaja en la escritura más placentera y fluida será la lectura.

De ahí sus elogios incondicionados para los autores con los que comparte la visión del estilo como algo que se construye con trabajo, cincelandos la materia bruta, como fruto de incesantes reelaboraciones en búsqueda de la perfección; en homenaje a Cortázar⁴⁵ y T. S. Eliot, con Kafka y Cervantes entre sus autores preferidos, recuerda:

*Su respeto, o su irrespeto, qué diablos, por la palabra escrita; o su humildad finalmente ante la inmensidad de un sí o de un no que a nadie le importa pero que al artista le importa: de un párrafo que se conserva o se suprime, las enormes minucias que diría Chesterton y que el lector, ese último beneficiario o perdedor invisible, apenas sospecha.*⁴⁶

Esta estética del rigor aplicada a sí mismo lo lleva a declarar «yo no escribo; yo sólo corrijo»⁴⁷ y a teorizar una especie de disolución funcional en el artista:

*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 tacha 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.*⁴⁸

En este libro el autor vuelve sobre estos temas con la intención de hacer partícipe al lector de todo lo que supone el oficio de narrar. Como ya se ha dicho, las teorías expuestas no revelan un cambio de postura con respecto a las afirmaciones precedentes, pero sí tienen un enfoque nuevo, más confidencial, más directo.

Debido a que a lo largo de *La letra e* encontramos a un autor que además de 'corrector' parece considerarse más lector que escritor⁴⁹, y a que el lector en este libro está omnipresente, las consideraciones inherentes a la actividad de escribir tienen siempre en cuenta su reflejo directo en la lectura: leer y escribir son otra pareja conceptual que actúa como eje alrededor del cual giran muchas de sus incursiones metaliterarias, y *libro*⁵⁰ es la palabra a la que probablemente recurre el mayor número de veces.



Leer es tan fundamental para los escritores que, como subraya irónicamente, ellos a veces ni siquiera se atreven a decir que están leyendo un clásico por primera vez y declaran estar releyéndolo⁵¹. A sus alumnos que deseaban ser escritores les aconsejaba «de las dieciséis horas útiles del día dedicaran doce a leer, dos a pensar, dos a no escribir⁵²», para invertir progresivamente la distribución de los deberes; por otra parte, ¿qué validez puede tener este consejo si el mismo Monterroso cierra este discurso refiriéndose a libros que lo están tentando en el momento mismo en que escribe?

Más que como alternativa, Monterroso piensa en la lectura como momento complementario y necesario para llegar a la escritura, como lo es el pensar⁵³; por mucho que existan «también los que recorren este camino en sentido contrario, no pensar, escribir, publicar»⁵⁴, Monterroso emprende el *iter* (leer, pensar, escribir, publicar) con extrema coherencia porque *La letra e* es sobre todo un compendio de sus lecturas o, como lo define Corral, casi un libro de consulta⁵⁵ y de ponderaciones acerca de ellas. En efecto *La letra e* destaca un procedimiento estilístico particular: sólo al final de cada fragmento el autor nos da a conocer cual ha sido el impulso inicial de sus consideraciones, que muy a menudo resulta ser una lectura⁵⁶. Esto se traduce en un movimiento peculiar por el que la prosa adquiere la estructura de una divagación accidental en la que se pierde el hilo, que la mano del autor devuelve con firmeza al final.

Es entonces el escritor quien nos cuenta sus experiencias literarias en todas sus anfractuosidades, el principio unificador de *La letra e*: Monterroso considera que el libro es una conversación, y en ella no puede haber

unidad temática porque sería pretender que una conversación -un libro- tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención.⁵⁷ La formación clásica del autor se transparenta en la convicción de que hay que imitar a la naturaleza por su *varietas* y, en efecto, en su diario encontramos fragmentos clasificables de muy distintas maneras: memoria aforismos, epigramas, notas, recuerdos, proverbios, folklor, interrogantes, comentarios políticos, crítica, propaganda, ensayos, relatos, apuntes de viaje⁵⁸.

El Monterroso que nos invita a acompañarle en sus visitas al extranjero (Barcelona, París, Nueva York, Manila, Aviñón, Cuba...) y que se declara incapaz de escribir un verdadero diario de viaje,⁵⁹ sigue ofreciendo de sí mismo la imagen de escritor en búsqueda de formas de expresión adecuadas, confesando su temor de no poder transferir la vida en literatura, su desconcierto ante formas de percepción que no se pueden traducir en escritura. Sus dudas ahondan hasta las raíces del acto mismo y abundan en *La letra e* interrogantes y socráticas declaraciones a propósito de la imposibilidad de abastecer aclaraciones exhaustivas sobre el acto de escribir.

Monterroso afirma que su ideal literario es fijar escenas para privarlas de la destrucción del tiempo⁶⁰, pero en sus reflexiones no hay nada categórico por lo que se refiere a los peldaños intermedios que hay que pisar para la consecución de este objetivo:

*Pensar y sentir mezclados ¿en qué dosis? ¿Debo escribir con verdad lo que sé o lo que siento? Personas que desean dedicarse a la literatura me preguntan eso. [...] Nadie lo sabe; mézclelo todo, póngase a trabajar y lo que salga será lo que salió, y que Dios lo bendiga, o la bendiga. No hay otra respuesta*⁶¹.

A veces es su sólido conocimiento de la retórica clásica el que le proporciona los instrumentos para lograr una síntesis, sin que con esto Monterroso llegue a dictar reglas irrefutables. A la pregunta sobre "cuáles son los principales elementos [...] con que debe contar un escritor" él contesta:

*Pensando para mis adentros que ya quisiera yo saberlo, a mí sólo se me ocurrió aventurar que quizá los básicos serían el talento y la dedicación*⁶².

Y esta no es ciertamente la única pregunta cuya respuesta no existe⁶³; los misterios que envuelven el quehacer de la escritura rigen también el abandono del acto o su postergación infinita. Sólo con la ironía -que Monterroso en este libro afirma ser su manera de defenderse⁶⁴ - el autor se expone a comentarios sentenciosos

(«El verdadero escritor no deja nunca de escribir: cuando deja de hacerlo dice que lo pospone. En estas posposiciones puede pasársele la vida»⁶⁵); sus comentarios serios representan más bien una rendición: [...] «por qué un escritor deja de escribir. Bueno, es una tentación diaria: pero no creo que nadie lo sepa, excepto el que lo decide, y tal vez ni él mismo»⁶⁶.

Monterroso no ofrece soluciones, pero indica como camino a recorrer el de la coherencia y de la honestidad moral, es decir, la conciencia de con qué espíritu se hacen las cosas⁶⁷. Con sinceridad y lucidez de censor da el ejemplo admitiendo qué es lo que empuja a dedicarse a ser escritores:

*Queremos fama. Cualquier acusación de vanidad por desear esto es sólo signo de la hipocresía de la sociedad en que vivimos, en la cual desear el aplauso vendría a ser malo, y uno sólo debería hacer cosas pequeñas, mezquinas, que pasen inadvertidas, por temor a llamar la atención.*⁶⁸

Con ojos desilusionados y a veces cínicos, Monterroso esboza el hipócrita y mezquino mundillo editorial, los conflictos entre escritores, las difíciles relaciones con la crítica y los periodistas,⁶⁹ intentando ser sincero, es decir incluyéndose a sí mismo en este juego de envidias⁷⁰, de pequeñas venganzas⁷¹, de compromisos formales⁷²; pero su mundo literario está también animado por amistades leales, poblado por francos vínculos de afecto y admiración que van más allá de la muerte⁷³, y por la timidez del autor que pide que se le perdonen sus libros⁷⁴.

Llorar a orillas del río Mapocho de *La palabra mágica* ha sido indicado como quizá el testimonio más directo de la experiencia del exilio de Monterroso⁷⁵; por lo general toda referencia a la situación política de su país de origen ha sido constantemente mediada por la fabulación. En *Obras completas y otros cuentos*, por ejemplo, no faltan claros indicios de crítica a la política norteamericana⁷⁶ pero, como confiesa el autor en *Viaje al centro de la fábula*, «tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura»⁷⁷. En línea con sus afirmaciones acerca de la profunda separación que hay entre política y literatura, y sobre la imposibilidad de ésta de influir sobre aquella⁷⁸, Monterroso siempre ha mantenido la distancia con lo que se puede definir como literatura comprometida, no obstante sus experiencias directas de lucha⁷⁹ y sus arraigados enojo y preocupación por el cíclico perpetuarse de intolerables condiciones de vida para los pueblos del continente⁸⁰.

El tono confidencial y genuino de *La letra e*, en cambio, le permite hacer numerosas referencias a su experiencia personal. Monterroso, adoptado por México hace ya 36 años, sigue considerándose guatemalteco y se define sin rodeos como un exiliado⁸¹. Lo que llama la atención es que su angustia y su nostalgia adquieran muy a menudo una forma de expresarse que se entrelaza estrechamente con la literariedad, como si ésta fuera la manera más idónea para percibir y comunicar la realidad. No es simplemente el fallido proceso de identificación con los jóvenes escritores guatemaltecos que mueren bajo los disparos⁸², sino la percepción de los Estados Unidos como *The waste land*⁸³ y el asomarse de Dante y Milton al afirmar el autor:

El tema del exilio [...] tiene invariablemente que ver con el paraíso perdido (en verso blanco inglés) o con el infierno -a condición de que sea en tercetos⁸⁴ -.

No es de extrañar esta carga intertextual que impregna *La letra e*, cuyo *incipit* es una proporción de marca *manriqueña*: «Nuestros libros son los ríos que van a dar en el mar que es el olvido⁸⁵»; si los libros son la vida -porque libro es la primera palabra pronunciada por Eduardo Torres y, como especifica aquí el autor, habrá sido también la última-⁸⁶ el término antitético correspondiente a muerte es olvido, lo que no se recuerda y, sobre todo, lo que carece de valor. Un *topos* muchas veces expresado por el autor que con desconsuelo “observa los infinitos trabajos del hombre hacia la nada”⁸⁷, con digno desencanto reconoce la inutilidad de la actividad literaria, que no se propone y no consigue nada:

Y entonces, ¿a qué tanta palabrería? Producir una obra de arte por medio de palabras convenientemente colocadas para causar una sensación equis en el ánimo del lector? ¿y luego?⁸⁸

Pero al mismo tiempo, como *La letra e* demuestra, la literatura puede ser el vínculo más estrecho que se establece con la vida: Monterroso ha dedicado su vida a la literatura, sólo a la literatura, y de esa dedicación da cuenta en la obra.⁸⁹

Del *Libro del amigo y del amado* de Raimundo Lulio -probablemente el primer diarista catalán, catalán o español- Monterroso dice: En este «diario» no registra lo que hizo o vio o leyó, sino temas para meditar todo un día durante los trescientos sesenta y seis del año⁹⁰; y también *La letra e* es más que un diario: un manual de reflexiones, de argumentos, de investigaciones, de juegos verbales⁹¹, para los que la sucesión cronológica no tiene mucha relevancia⁹². Todo lo inherente a él goza del

privilegio de la atemporalidad, de la validez universal, como ocurre con las experiencias más significativas de la vida. Ocuparse de literatura significa para Monterroso entrar en un círculo, en un movimiento perpetuo de ida y vuelta sobre los mismos temas, los mismos libros:

De pronto decido no releer más. Busco entonces lo de este siglo, lo moderno, lo de hoy; y por un tiempo las cosas van bien, iban, porque ese hoy y este siglo comenzaron hace muchos siglos y las raíces de todo están en todo y sin sentirlo me encuentro de nuevo en el Eclesiastés⁹³.



De cualquier manera que se lea *La letra e* -verticalmente, buscando el dato biográfico, las enseñadas íntimas del autor, la ironía, el humor, el rigor moral, las referencias literarias, las citas, u horizontalmente, aislando cada fragmento y buscando su significado- la clave de partida y la síntesis del libro, gracias a la que todas las piezas encajan y todas las partículas encuentran su sitio, atrapadas por una fuerza centrípeta, nos la ofrece el autor:

He vivido, amado y odiado, gozado y sufrido por mí mismo y he sido, y mi vida ha sido eso; pero a medida que pasa el tiempo me doy cuenta de que siempre lo he hecho como si todo [...] fuera el material de un cuento, de una frase o de una línea.⁹⁴

La vida y la literatura, así indisolublemente enlazadas⁹⁵, se proporcionan mutuamente los términos para ser perceptibles como realidades distintas, y la originali-

dad de Monterroso reside en el hecho de haber construido un sistema biunívoco, permitiendo a la literatura pasar a categoría de vida: incluso la medición del paso del tiempo se somete a la existencia de los libros⁹⁶ porque, como confía el autor, «lo que en mayor medida me acontece son libros.»⁹⁷

El lector, testigo de esta radical fusión de géneros distintos, advierte la bidireccionalidad de este sistema en el que la vida proporciona la materia prima a la literatura y, como subraya Liano, ésta «se convierte, entonces, en una actividad que ayuda a la comprensión de lo real, del cual forma parte sustancial la conducta del hombre.»⁹⁸

Quizás no estemos delante del Monterroso que, como decía García Márquez, hay que leer manos arriba o de «la mangosta vencedora de la cobra invencible»⁹⁹; en *La letra e* prevalece la actitud benévola con respecto a los defectos humanos y el trato de Monterroso es indulgente «comprender es perdonar»¹⁰⁰ y a la humanidad, que Monterroso conoce y comprende, la perdona sin esfuerzo, pero más le cuesta perdonarse a sí mismo.

El amor y el conocimiento del hombre hacen que *La letra e* parezca un libro misterioso y antiguo, cuya sabiduría se da por descontada, como preexistente al hecho mismo de la lectura¹⁰¹. El mayor provecho que se saca de esta lectura es precisamente la lección moral, la solapada invitación a no tomarnos demasiado en serio, es decir, con palabras de Landero, aquel «poco de sabiduría para la vida de la que todos andamos muy necesitados»¹⁰²



¹ A. Monterroso: *La Palabra Mágica*, Barcelona. Muchnik, 1985, p. 98 (la ed., México, Era, 1983).

² A. Monterroso: *La letra e. Fragmentos de un diario*, Madrid, Alianza Editorial 1987. Todas las citas se refieren a esta edición y son precedidas del título del fragmento.

³ En una entrevista a J. Ruffinelli, Monterroso confiesa: «No me gusta repetirme. Personalmente siento que uno no debe encontrar jamás una fórmula. [...] Después de hacer ése, por alguna causa misteriosa, siento que ya no debo hacer otro ni siquiera parecido». (A. Monterroso, *La audacia cautelosa, Viaje al centro de la fábula*, México, Era. 1989, p. 27 la. ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981).

⁴ Interesante a este propósito es la investigación de S. Seraffin, *L'elemento ludico nella narrativa di Augusto Monterroso*; *Rassegna Iberistica*, n. 3 1989. pp 316.

⁵ W. Corral: *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1985.

⁶ W. Corral, ob. cit., p. 28

⁷ *La oveja negra y demás fábulas* es particularmente ejemplificadora de este procedimiento: se mantiene la estructura formal y retórica de la fábula con el propósito de llegar a fines distintos como la antimoralidad.

⁸ En 1977 Monterroso decía: «Hay que tener libertad, pero dentro de las leyes». (*Ni juzgar ni enseñar, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 60) y en el Convenio sobre *Presente y futuro de las literaturas hispánicas*, celebrado en 1969 en la Universidad de Notre Dame, Augusto Monterroso afirmaba: «Respecto a los nuevos modelos quizás yo mismo soy un ejemplo concreto de que no existen, pues humildemente yo me he valido de modelos sumamente viejos o antiguos para introducirme por alguna hendidura en este mundo de la literatura llamada moderna o contemporánea» (texto publicado en *Textual*, n. 26 junio 1991, p. 3).

⁹ «Siempre he estado. consciente o inconscientemente, sujeto a reglas. En cuanto me salgo de ellas me siento mal». (*La experiencia literaria no existe. Viaje al centro de la fábula*. cit., p. 75).

¹⁰ L. I. Helguera: *Tío Monterroso jinete a los 70 años*, *Textual*, n. 26, junio 1991, p. 28.

¹¹ Ruffinelli afirma que la característica que más destaca en las obras monterrosianas es «el diálogo con el lector». Haciendo el balance de la producción del autor hasta *Lo demás es silencio* (1978) especifica: «Ese lector implícito es condición determinante, y además se va haciendo paulatinamente más necesario. [...] La literatura de Monterroso nos permite observar que en el período señalado existen diferentes instancias de lector implícito, y no me atrevería a decir que son estrictamente sucesivas, ni que dan la idea de progreso, de un ciclo, sino en todo caso de que existen y coexisten». (J. Ruffinelli. *Introducción a A. Monterroso. Lo demás es silencio*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 16 y 38.

¹² Para J. Von Ziegler, Monterroso «ha recorrido casi todos los caminos de que un hombre dispone para convertir su vida con los libros en algo comunicable». (Presentación a *Viaje al centro de la fábula*. cit., p. 12).

¹³ A. Monterroso: *Viaje al centro de la fábula*, cit. Sobre este libro y el concepto de entrevista como género versan el estudio de J. A. Masoliver, *Augusto Monterroso o la tradición subversiva. Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 408, junio 1984, pp. 146-154 y la reseña de T. Mercado, *Toda arte es poesía. Creación y Crítica*, México, n. 6. noviembre 1982, pp. 1 y 19.

¹⁴ En la reseña del libro firmada por L. M. A. (*Jugar a M onterroso, Nexos*, México. n. 75, marzo 1984. pp. 45-47) se pone de relieve la parcial caída de tensión del libro respecto a las obras anteriores. Esta lectura parece ser la demostración del riesgo que supone una lectura demasiado reductiva, organizada sobre lugares comunes como, en este caso, el elemento lúdico de la narrativa monterrosiana.

¹⁵ D. Liano: *Itinerario de Augusto Monterroso, ensayos de literatura guatemalteca*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 65.

Según J. M. Oviedo *La palabra mágica*, para Monterroso, además de ser «su colección privada, su archivo de papeles más personales» es también su autorretrato «porque deja que el azar de sus lecturas, amistades, pasiones, fobias, afinidades y diferencias intelectuales hablen por él, a través de él.» (J. M. Oviedo. *La colección privada de Monterroso*, *Textual*. n 26, junio 1991, p. 47).

¹⁶ Carlos Monsiváis resume así el contenido de los tres libros: «El autor que recuerda cómo llegó a serlo, el lector a quien obsesionan los procedimientos de los autores, el escritor que devela (ocultándonos) sus secretos, el lector que es escritor, la imposibilidad de complacer al escritor que es lector.» (C.

Mosiváis, *Lo breve si extenso en algo se contradice*, *Textual* n. 26, junio 1991, p. 17).

¹⁷ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸ W. Corral, ponencia leída durante la *Semana del autor* dedicada a Augusto Monterroso, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 21 de noviembre de 1991.

¹⁹ «Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo. [...] así la literatura se hace con literatura», (*La experiencia literaria no existe, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 75).

²⁰ «Cuando [uno] se pone a escribir está manejando una herencia de dos mil quinientos años y [...] antes de poner la pluma sobre un papel, uno debería hacerlo con cierto respeto a esa herencia. En realidad escribir es un acto redundante, puesto que todo está dicho ya». (*Ni juzgar ni enseñar, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 63).

²¹ Monterroso dijo a Marco Antonio Campos: «Escribo para cualquiera que sepa leer» (*Ni juzgar ni enseñar, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 63) y a la pregunta de José Miguel Oviedo «¿Te gustaría ser un escritor más popular? ¿O prefieres que tu obra sea conocida, como hasta ahora, por un especie de gran secta?» contestó: «Si a veces en lo que hago hay sobreentendidos o referencias literarias ocultas es porque siempre parto de la idea de que todo el mundo ha leído lo mismo que yo. [...] Tu pregunta podría sugerir también la falsa idea de que lo que escribo es difícil, oscuro y exquisito, y esto me aflige, porque la verdad es que se trata de todo lo contrario. [...] Mi estilo es sencillo, y así es. Jamás he escrito una frase 'bella', ni me propongo hacerlo.» (*El humor es triste, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 45).

²² J. J. Reyes: *El Semanario Cultural*, 23 de julio de 1989. Rufinelli explica este concepto: «Es cierto que los textos de Monterroso están escritos a un nivel asequible a todos los lectores, pero también lo es su exigencia de un cierto nivel de competencia y de inteligencia natural que comparte con cualquier otro juego, un código, un 'corpus' de referencias, un ánimo particular de relación sin todo lo cual la literatura pierde su espesor y se convierte en un mero informe». Rufinelli, ob. cit., p. 20).

²³ A. Monterroso: *La letra e*, cit., p. 7.

²⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁵ Saul Sosnowski recuerda: «Con la develación se promueve el conocimiento y con el conocimiento la alteración de lo falsamente real, de lo artificialmente englobado en un tiempo del poder que, desde la negación de su eternidad, vuelve a inscribirse en lo vulnerable, en escenario que puede ser modificado por el hombre que actúa sin velos y tapujos, por el que escribe cuando su palabra dice (brevemente) lo justo que debe ser conocido.» (S. Sosnowski, *Augusto Monterroso: la sátira del poder*, Zona Franca, Caracas, Julio-agosto 1980, p. 57).

²⁶ J. M. Blecua, Ponencia leída durante la *Semana de autor* dedicada a Augusto Monterroso, cit.

²⁷ *Ibidem*, p. 23. A Josefina e Ignacio Solares el autor dijo: «Es más fácil dejar que los demás lo vean a uno que verse uno mismo.» (*Inutilidad de la sátira, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 40).

²⁸ En una reciente entrevista Monterroso declaraba: «De todos esos [lectores] hago mentalmente uno, ese al que quiero atrapar, el que si me lee ya se amoló. Si cae en sus manos un libro mío no sé que vaya a hacer, cualquier cosa pero no debe escaparse.» Poco después añadía: «Para mí un lector ganado es algo extraordinario. [...] Los pocos lectores son alguien con quien uno casi dialoga, son los que van a apreciar tu libro, los que quizá lo van a guardar, a recordar. *Son el complemento de uno.*» (A. Mateos, *A la caza de lectores. Entrevista con Augusto Monterroso*, *Textual*, n. 26, junio 1991, p. 22, El cursivo es mío).

²⁹ *Ventajas de un género*, p. 36.

³⁰ *La palabra escrita y la palabra hablada*, p. 44.

³¹ *Ibidem*, p. 41.

³² *Ibidem*, p. 42.

³³ *Actitudes ante un género*, p. 44.

³⁴ *¿Qué cosa es todo poema?*, p. 45.

³⁵ Es oportuno recordar la génesis de esta obra con las palabras del autor.

«La primera versión de las líneas que siguen se halla en cuadernos, pedazos de papel, programas de teatro, cuentas de hoteles y hasta billetes de tren; la segunda a manera de Diario, en un periódico mexicano; la tercera en las páginas de este libro.» (Prefacio, p. 7).

³⁶ *¿Qué cosa es todo poema?*, p. 45.

³⁷ *Problemas de comunicación*, p. 59.

³⁸ *Diarios*, p. 86.

³⁹ *Ibidem*, p. 87.

⁴⁰ *¿Hablar como se escribe?* p. 80. Interesantes a este propósito son las declaraciones del autor: «De ese miedo o de ese respeto al lector, de ese deseo de establecer una comunicación duradera con él, nace mucha malicia literaria, el empeño de proponer ciertas cosas, el saber si algo hay que decirlo rápido o ir soltándolo poco a poco, jugar con ello, endulzarlo, matizarlo de manera que el lector vaya siendo envuelto o fascinado como una mosca por una araña.» (A. Mateos art. Cit., p. 22).

⁴¹ Piénsese en *Movimiento perpetuo* (1972), donde conviven cuentos y ensayos a veces fundidos entre sí de tal manera que resulta imposible distinguir los rasgos definitorios de cada uno. A propósito de este libro Monterroso afirmó «Los libros son simples depósitos. Son como cajas. Uno puede poner en un libro una novela o varios cuentos, varios poemas o varios ensayos. Uno tiene algo y lo coloca allí». (*Ni juzgar ni enseñar, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 58) Como afirma Lia Ogno, «Non si tratta piú solamente di violare i limiti di un genere determinato, ma trasgredendo i limiti di vari generi ciò che si ottiene é precisamente il superamento del concetto stessodi genere» (L. Ogno, *Il moto perpetuo di Augusto Monterroso*, Centroamericana, n. 3, 1992, p. 24).

A. Rama y J. M. Blecua, remontándose a la tradición clásica, lo define «silva de varias lecciones» (A. Rama, *Augusto Monterroso: fabulista para nuestros tiempos*, Eco, Bogotá, 1974, p. 316; J. M. Blecua, ponencia leída durante la *Semana de autor*, cit.)

⁴² Cfr. *La desnudez perfecta*, donde el autor cita la siguiente frase de Gide: «Yo quería este lenguaje más pobre aún, más estricto, más depurado, ya que estimaba que el adorno no tiene otra razón de ser que la de esconder algún defecto, y que sólo el pensamiento no lo suficientemente bello debe temer la desnudez perfecta», *Ibidem*, p. 123).

⁴³ «Vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo, sólo la forma de contarlo diferencia los buenos escritores de los malos.» (A. Monterroso, *Los escritores cuentan su vida, La palabra mágica*, cit., p. 101). «El único problema del escritor es escribir bien, con dinero o sin él, con puestos públicos o sin ellos, casado o soltero, virgen o mártir, guerrillero o policía, incendiario o bombero.» (*El escritor contra la sociedad Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 50).

⁴⁴ Según Labastida «la de Monterroso es una prosa que utiliza recursos de la poesía: ritmo, acentuación, concisión, calificativos exactos, sorpresa, enumeración caótica (eso último pocas veces)» (J. Labastida, *Informe sobre Monterroso*, Plural, enero de 1982, p. 18). A propósito del estilo léase entrevista de Graciela Carminatti. *La experiencia literaria no existe, Viaje al centro de la fábula*, cit., pp. 66-71.

⁴⁵ «Detrás de la soltura y la aparente facilidad de la escritura de Cortázar habían años de búsqueda y ejercicio literario.» (Cortázar, p. 17).

⁴⁶ *ADN literario: la crítica gen ética*, p. 52.

El fragmento da cuenta de la publicación del *Cuaderno de bitácora de Rayuela* que lleva al autor a acordarse de la edición facsimilar de *The Waste Land*. Ambos fascinan a Monterroso en cuanto testigos de laboriosos procesos de creación. Empujado por el mismo deseo, el autor declaró trabajar con computadora por miedo a perder la «pista de mis sucesivas vacilaciones. Me gusta ver la manera en que algo que empezó como una idea más o menos confusa va cambiando ya través de varias etapas de correcciones y trabajo llega a ser algo que pueda considerar digamos que presentable.» (A. Mateos, art. cit., p. 21).

⁴⁷ *Yo sólo corrijo*, p. 29.

⁴⁸ *Dualidades*, p. 47.

⁴⁹ «Continúo siendo más lector que escritor, y la verdad es que comprendo muy bien el placer de la lectura, pero todavía no alcanzo a ver claro el que pueda derivarse de escribir» (*Aconsejar y hacer*, p. 83). La cuestión roza lo ético: como recuerda Carlos Mosiváis, Monterroso no gusta de relacionarse con quien ha escrito más de lo que ha leído.

⁵⁰ «Después del libro probablemente lo mejor que ha inventado el hombre sean los trenes.» (*Tren Barcelona-París*, p. 24).

⁵¹ *Leer y releer*, p. 23.

⁵² *Aconsejar y hacer*, p. 83

⁵³ «Prácticamente yo no escribo. En realidad me gusta más pensar o, si esto resulta pretencioso, más bien divagar.» (*Ni juzgar ni enseñar, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 56).

⁵⁴ *Eduardo Torres*, p. 12.

⁵⁵ W. Corral: *Semana de autor*, cit.

⁵⁶ Véase como ejemplo de esta modalidad *El globo*: después de haber relacionado el experimento de los hermanos Montgolfier, basándose también en el testimonio directo de un corresponsal del *Mercure de France*, Monterroso confiesa: «Quizá yo ni lo registraría aquí ahora si no fuera porque toda esta información me la acaba de proporcionar Mme. Cécile Landel...» (Ib ídem p.26).

⁵⁷ *Las buenas maneras*, p. 27. Siempre en el mismo fragmento especifica que no hay que recurrir a ese gran invento llamado prólogo para convencer de que hay unidad en un libro. De *Movimiento perpetuo* el autor dijo: «Como de mis otros libros, espero que no tenga ninguna unidad.» (A. Monterroso, *La audacia cautelosa, Viaje al centro de la fábula*, cit., p 28).

⁵⁸ W. Corral, *Semana de autor*, cit.

⁵⁹ «Mi mente no es receptiva: lo es mi emoción. Percibo las cosas con la emoción, que las acumula a su manera y ¿debido a que profundos mecanismos? se niega a convertirse en letras, en frases, en comunicación escrita ¿Cómo registrar la emoción?» (*Negación para un género*. p. 161).

⁶⁰ *Ideal literario*, p. 169.

⁶¹ *Todo el Modernismo es triste*, p. 101.

⁶² *Libro a la vista*, p. 32. El corsivo es mío.

⁶³ *Dejar de escribir*, p. 11.

⁶⁴ *El escritor*, p. 160.

⁶⁵ *Postergaciones*, p. 26.

⁶⁶ *Tirar el arpa*, p. 54.

⁶⁷ «Si tirar el arpa significa una derrota o una victoria sobre uno mismo» (Ib ídem. p. 54).

⁶⁸ *La pregunta de siempre*, p. 39. Lo mismo afirmaba el autor en 1975: «Escribir es una manía, una afición como cualquier otra, o una manera de llamar la atención, de satisfacer la vanidad como hay tantas» (*El humor es triste, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 45)

⁶⁹ Véase *Eduardo Torres dixit*, p. 31.

⁷⁰ Véase *El escritor*, p. 59 y *Unico propósito nuevo de Año nuevo*, p. 148.

⁷¹ Véase *Se cierra un cielo y Atravesar los esmeriles*, p. 33.

⁷² Véase *Agenda del escritor*, p. 127.

⁷³ Véase *La visita a las tumbas de Cortázar y Vallejo*.

⁷⁴ Véase *Hacerse perdonar*, p. 30.

⁷⁵ Véase por ejemplo Rufinelli: *Introducción a Lo demás es silencio* cit., p. 13.

⁷⁶ Véase los cuentos *Mr. Taylor, El eclipse, El concierto y Primera dama*.

⁷⁷ *La audacia cautelosa, Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 25.

⁷⁸ «[La literatura] es un producto social y a veces pretende tener un fin político; pero debemos partir del hecho de que la literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada.» (*Inutilidad de la sátira, Viaje al centro de la fábula*).

⁷⁹ Léase a este propósito la esclarecedora ponencia de D. Liano, *Semana autor*, cit.

⁸⁰ Véase la llamada que Monterroso hace en defensa de los protagonistas, en América Latina, «de la lucha más dura, la lucha armada, contra las oligarquías nacionales, contra el imperialismo» (*El lugar de cada quién*, p. 195).

⁸¹ «En los últimos tiempos he tenido mayor relación con el Perú que con cualquier otro país hispanoamericano. Curiosamente no tengo casi ninguna con Guatemala, sin duda porque la mayoría de mis amigos han sido asesinados por los sucesivos regímenes militares, o se han salvado en exilio, y están en México, o se encuentran dispersos quien sabe en dónde» (*Perú triste*, p. 115). Léase también *El avión a Managua*, p. 105.

⁸² *El Caimán Barbudo*, La Habana, p. 56.

⁸³ *La tierra baldía*, p. 195.

⁸⁴ *Las almas en pena*, p. 63.

⁸⁵ *Prefacio*, p. 7.

⁸⁶ Nueva York, p. 76.

⁸⁷ Liano, ob. cit., p. 66.

⁸⁸ *La pregunta de siempre*, p. 40. Monterroso no comparte la idea de la literatura como profesión, entre otras cosas, porque no produce cosas necesarias, muchas referencias a este concepto se encuentran en las entrevistas con J. M. Oviedo y R. Avilés, *Viaje al centro de la fábula*, cit., p. 49.

⁸⁹ Liano, ob. cit., p. 67.

⁹⁰ Lulio-Rimbaud, p. 73.

⁹¹ A propósito del componente lúdico de la palabra véanse todos los fragmentos dedicados a su afición por los palíndromos.

⁹² No siempre a Monterroso le interesa apuntar la fecha.

⁹³ *Vuelta al origen*, p. 107. Este concepto según el cual la literatura hereda toda la literatura, viene expresado también al hablar de los 20 libros de este siglo que más influyeron en la literatura; de sus autores, Monterroso dice que hicieron estallar diecinueve siglos anteriores de literaturas y buenas costumbres. «*La encuesta de Quimera*», p. 38.

⁹⁴ *Mi mundo*, p. 129. Rufinelli hipotetiza que la *e* del título pueda significar Ego o Escritura, equivalencia parecida a Vida y Literatura. (J. Rufinelli, ponencia leída durante la *Semana de autor*, cit.).

⁹⁵ Merece la pena recordar que ya en el epígrafe de *Movimiento perpetuo* se formulaba el concepto de la síntesis entre literatura y vida: «La vida no es ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo: eso es, un movimiento perpetuo» (A. Monterroso, *Movimiento perpetuo*, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 7)

⁹⁶ *Tempus fugit*, p. 151. Monterroso se ha expresado de manera parecida durante la Semana de autor a él dedicada al afirmar que trata de evitar cualquier actividad, en concreto ir al cine, que le quite tiempo a la lectura.

⁹⁷ *Nueva York*, p. 76.

⁹⁸ Liano, op. cit., p. 67.

⁹⁹ L. Cardoza y Aragón, *El río*, México, FCE, 1986, p. 631.

¹⁰⁰ *Así es la cosa*, p. 199.

¹⁰¹ Liano sigue afirmando: «En efecto, una de las características de Monterroso estriba en el hecho de que enseña a ver el mundo con ojos diferentes, con sus propios, desencantados y piadosos ojos: un mundo sin dramas y bastante ridículo, en fin de cuentas.» (Liano, ob. cit., p. 66).

¹⁰² L. Landero, *Semana de autor*, cit.



EL CAMALEÓN QUE NO SABÍA DE QUÉ COLOR PONERSE

Margo Glantz

Tito Monterroso es ya un clásico. Y lo es en muchos sentidos: clásico porque con él se inicia una legendaria colección, la de *los compactitos*, nueva rama de la también ya clásica y fabulosa serie *Voź Viva de México*, colección sin igual, inexistente en otras latitudes (y no exagero). Y esta nueva modalidad se encamina hoy por una nueva vía, la que, justamente, se inicia con las obras de un escritor muy especial que, cómo dice Monsiváis, es guatemalteco de origen y mexicano por nacimiento. Su nuevo libro, *Esa fauna* con sus dibujos acaba de aparecer en una bella coedición (Editorial Era, Biblioteca México Conaculta), amén de otra edición de lujo de su *Oveja negra*. En España ha sido consagrado por *Cambio 16* como el hombre del año.

Estas maravillas nos hacen pensar en la multiplicación de los panes. Y me hacen volver a una idea que siempre me pasa por la cabeza cuando leo y releo por quincuagésima vez los textos que conforman *La oveja negra*: sus textos son milagrosos.

Por muy pequeñitos que sean acaban volviéndose gigantes y su gigantismo no es un gigantismo cualquiera, es el de los animales prehistóricos, cuyos esqueletos ocupan enormes salas de alturas desmesuradas parecidas a la de ese dinosaurio que cuando Tito despertó «todavía estaba allí». Archiconcentrados esos textos, su economía es singular, su brevedad, proverbial, pero también inexplicable. Me propongo intentar una explicación, sin embargo, segura de antemano de que voy a fracasar. Quiero saber el porqué del desafuero, la razón de esa capacidad explosiva que permite que de un texto breve, apretado, ceñido al máximo, se obtenga de pronto un texto gigante, objeto de asombro susceptible de llenar por sí mismo espacios inconmensurables, como los de este mismo pequeño objeto que, compactado, condensa en un cuadrado luminoso un libro entero.

Si atiendo a la introducción que del libro y del disco escribió Monsiváis en 1970, cuando se editó la ya

antediluviana versión de este compacto, advierto una profusión de definiciones negativas, antes de llegar a una afirmación contundente sobre su obra: «Su fin es más ambicioso, pues trata de ejemplificar el gozo de la vida». Antes de alcanzar esa contundencia, Monsiváis explica que «Monterroso no es prolijo ni es chistoso...». «Monterroso no se propone industrializar la diversión...». «Monterroso es humorista porque carece de la mecánica, la profesionalización del chiste, el amor por las facilidades de pago del retruécano...». «Como Thurber, Monterroso no se ocupa en sus cuentos y fábulas de ofrecer un diagnóstico de nuestro tiempo...».

«La reflexión de Monterroso no persigue la demolición de las circunstancias, sino la exhibición de los datos esenciales», y, por fin, «Monterroso no se propone industrializar la diversión y en eso es semejante a los grandes poseedores del sentido del humor. Tampoco se dedica al aleccionamiento, y sus cuentos y fábulas no culminan en la moraleja; si el lector la extrae, nada habrá ganado con ello... No quiere generalizar ni anhela ser divertido... sino que quiere divertirse a costa de un

microcosmos que sólo mediante la responsabilidad del lector podrá devenir en macrócosmos».

Quizá este discurso negativo permita dar cuenta de lo inasible. ¿Cómo definir de otra forma a un escritor cuyos textos aparecen tan moderados en su lenguaje y tan simples en un saber, sino con lo que no es? Negar es un sistema parecido al que Colón impuso en América hace casi quinientos años: se atrapa lo diferente negando que lo que analizamos sea distinto a aquello que conocemos, excepto en ciertas cosas extrañas que cotejadas con las otras, las que nos son familiares, trazan un esquema aproximativo de lo diferente. Con ello se aquieta el sentimiento que provoca esa diferencia, esa distorsión de una realidad o un saber que suponíamos estable; partimos de un conocimiento adquirido previamente para asomarnos a algo desconocido cuya perversa inocencia descoyunta nuestra cotidianidad.

¿Pero qué podrá hacerse para definir, sin recurrir a la negación, una fábula de Monterroso? Empezar



por analizar un tipo de texto que se aproxima a lo que, en su cuarta definición de la palabra, la Real Academia define como fábula: «composición literaria, generalmente en versos, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil y moral». Quizá se podría descomponer esta definición en algunos de sus elementos: destaca el uso de la alegoría como una de las partes fundamentales de este tipo de composición. De la alegoría, dijo Tito en alguna ocasión: «Toda literatura es alegórica o no es nada», y aunque esta figura retórica, ahora desprestigiada, exige múltiples interpretaciones, pareciera que en la superficie sólo tuviera una, la explicación emblemática, contra la cual endereza Tito todas sus baterías, es más, la construcción de sus fábulas parte de una reficcionalización de ciertos emblemas, convertidos en lugar común, que al descuadrarse provocan la sorpresa. La función de ese emblema o esa fabulación es colocarnos en el terreno seguro de los viejos hábitos en donde reconocemos ciertas acciones animales como formas idóneas o alegóricas para enmascarar un comportamiento humano: en la fábula del Conejo y el León que abre el libro, el león mantiene su puesto tradicional de rey de la selva y el conejo es frágil, cobarde, aunque veloz; hasta aquí todo es normal, pero esa normalidad se subvierte cuando advertimos que el narrador maneja una flagrante tautología: es a la vez el viejo narrador omnisciente, el trasmisor de una legendaria tradición, y también un narrador oculto tras otra mirada, la de un psicoanalista que observa con perfecta impunidad, encaramado en la copa de un árbol, la vieja conducta animal, presentada anecdóticamente de la misma forma en que se ha resuelto durante siglos, pero vista desde un ángulo totalmente diferente, el del psicoanalista, personaje ajeno a las viejas fábulas, y con todo muy familiar en nuestra época, sobre todo cuando es presentado a través de la sátira: al enfrentarse el amo de la selva con un animal inferior, el León ruge, sacude su melena y el Conejo se aleja corriendo. En cierta forma, el psicoanalista es una especie de máscara paródica del propio escritor quien se desdobra y nos prepara la sorpresa. «De regreso a la ciudad el célebre psicoanalista publicó con laude su famoso tratado en que demuestra que el León es el animal más infantil y cobarde de la selva, y el Conejo el más valiente y maduro: el León ruge y hace gestos y amenaza al universo movido por el miedo, el Conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acaba con aquel ser extravagante y fuera de sí, al que comprende y que después de todo no le ha hecho nada». Lo que produce desconcierto es relacionar el viejo emblema con el nuevo desenlace que le ha dado el

autor. Quizá la confusión radique en una sencilla operación que pareciera inscribirse en un espacio intersticial en el que tácticamente se ha producido un vuelco de sentido. Además se ha alterado el lugar que ocupa tradicionalmente el narrador de las fábulas clásicas y se ha subrayado otro de los sentidos proverbiales de este género, el cual ocupa el segundo lugar entre las definiciones que la Real Academia proporciona a estas palabras: «ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad». Y es cierto, trabajar de esta manera la fábula lo hace a Monterroso muy singular. Enmienda un género poco frecuentado en nuestra época y al retrabajarlo lo hace participar de nuestra familiaridad con él. ¿Quién no ha oído alguna vez una fábula ya sea en su infancia o después? ¿Quién no sabe que el León es el rey de la selva? ¿Quién puede olvidar que la fe mueve montañas o que hay y habrá siempre ovejas negras? De esta manera, la escritura de Monterroso está colocada sobre un palimpsesto mental que en sus enmiendas va ocultando una serie de dobleces donde hay varias escrituras anteriores, las mismas que de alguna forma tenemos siempre en cuenta cuando leemos la suya. Así el texto no sólo se duplica sino que se multiplica proporcionando de entrada una infinitud de sentidos y sugerencias. Sentidos, ecos, sugerencias que reescriben la fábula junto a Monterroso. El final sorpresivo y los vuelcos de sentido que produce reinscriben aquello que estaba cubierto por las diversas capas de escrituras superpuestas, orales, épicas, míticas.

Las fábulas son textos siempre muy simples. Se parte por lo general de la idea que los animales se parecen tanto al hombre que es imposible distinguirlos de él, y por ello se vuelven elegibles para convertirse en personajes ideales en ese género específico de la literatura. Tito nos avisa que su libro nunca hubiera podido escribirse de no haber contado por lo menos con la ayuda generosa de un entomólogo y de un domador, y otras personas, «cuya reconocida modestia las inclinó a pedirle (al autor) no ser mencionadas aquí». En la segunda fábula del libro, que en el disco compacto pasa a convertirse en la primera, el personaje principal es un Mono. «que quiso ser escritor satírico» y que, como el psicoanalista de la fábula anteriormente reseñada, observa a los otros animales en plena selva, lugar en donde, reitera Monterroso, «cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre». En verdad, este oficio ejercido por un Mono que, como bien sabemos, es el que imita los gestos de los otros, y entre esos otros se cuentan los hombres, es reiterar el propio oficio, es decir el de fabulador, o más bien el de escritor de fábulas, pues entre otras cosas un escritor satírico puede ser justamente aquel que escribe fábulas. Si agregamos a esta lista de fábulas la de El espejo que no podía dormir

podríamos remachar la semejanza con ese Mono que se resigna a no escribir la verdad porque al elaborar finalmente «una lista completa de las debilidades y los defectos humanos...no encontró contra quién dirigir sus batallas, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo...En ese momento renunció a ser escritor satírico», pero esa renuncia le provoca un síndrome semejante, podríamos suponer, al de ese Espejo de mano recién mencionado que «cuando se quedaba solo y nadie veía en él se sentía de lo peor, como que no existía, y quizás tenía razón; pero los otros espejos se burlaban de él, y cuando por las noches los guardaban en el mismo cajón del tocador dormían a pierna suelta satisfechos, ajenos a la preocupación del neurótico».

Esta puede ser una interpretación entre las muchas que los dobleces implícitos de la escritura monterrosiana ocultan entre sus múltiples recovecos, y convierten una escritura diminuta en una escritura desorbitada por su gigantismo. Tito mismo lo ha dicho muchas veces y lo hemos visto reproducido en una entrevista que concedió a *La Jornada*: «En cuanto a las respuestas más bien me preocupa porque después de tantas respuestas que he querido dar... me doy cuenta que sigo sin saber muy bien qué es el sentido de humor... Más bien prefiero no tener que definirlo. Afortunadamente en literatura no hay definiciones». Estoy de acuerdo con él, a pesar de que he querido cercarlo configurando algunas. Me gustaría terminar esta intervención, que por respeto al autor tiene que ser también breve, con unas palabras que ya dije en otra parte, aunque las he modificado levemente: Monterroso acepta complacido el carácter alegórico de sus textos, en donde se usa, según él, esa figura retórica que consiste (de nuevo según la Real Academia) «en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente». Y claro, las definiciones de los diccionarios son dignas de un breve texto de Monterroso en que repudia a las metáforas (con su habitual sentido del humor negro), haciéndonos caer en una confusión mayúscula cuando lo vemos elogiando a la alegoría y rechazando a la metáfora. «Huyo de las metáforas, sólo los malos escritores se ponen felices con ellas». Y aunque los escritores aquí son los prosistas y no los poetas, quizá lo mejor sería creerle a Monterroso y no al diccionario y pensar que en la alegoría no deben entrar en juego las metáforas... Con este galimatías lo único que se muestra es que sólo coinciden las definiciones cuando se habla de tomar lo particular y convertirlo en lo general para organizar la ejemplaridad.

En suma, la sencillez reiterada por Monterroso es engañosa y responde a su enorme necesidad de sinte-

tizar, vista como una incapacidad, la cual, resumida con sus propias palabras, nos mostraría que en realidad Tito Monterroso es un escritor barroco: «... lo cierto es que el escritor de largos textos, largos textos en la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se curen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto».



LA SOLAPADA SABIDURÍA DE
AUGUSTO MONTERROSO

Rafael Conte

Cuando a mediados de los años cuarenta Augusto Monterroso llegó a México procedente de Guatemala, su país de origen, iniciando así un primer exilio, que entre otras vicisitudes se convertiría quince años después en residencia permanente, vio un reclamo publicitario –vulgo anuncio- que rezaba lo siguiente: «No escribas, telegrafía.» El mismo escritor ha contado la anécdota en uno de sus espléndidos y originales relatos, subrayando que aquel lema publicitario mediante el cual el Gobierno mexicano pretendía promocionar sus servicios telegráficos se convirtió para él, joven aprendiz de escritor, en toda una norma central de su escritura. Para entonces ya se había comprometido en el combate político contra la dictadura del general Jorge Ubico.

Nacido en Honduras en 1921, de padre guatemalteco y madre hondureña, había trabajado en una carnicería de los 15 a los 22 años y ni siquiera había terminado los estudios primarios, pero su afición a la lectura le condujo a la literatura y al periodismo, a la fundación de una asociación de artistas y escritores jóvenes y de la revista *Acento*, que nuclearía lo que después se conocería en su país como «generación del 40». El combate político contra las dictaduras –que el escritor ya no abandonaría jamás- no era sino la natural consecuencia de esta trayectoria juvenil.

Monterroso publicó entonces sus primeros cuentos y artículos, pero los libros se harían esperar. Bajo el régimen democrático de Jacobo Arbenz, el escritor ocupó un puesto subalterno en el consulado guatemalteco en México, y posteriormente el de primer secretario de la embajada de su país en Bolivia; pero otro golpe de estado con intervención norteamericana derrocó al régimen de Arbenz, y Monterroso volvió a exiliarse, primero en Chile, en 1954, donde lo protegieron escritores como Neruda y Rojas, hasta que dos años después se trasladó definitivamente a México, donde vive desde entonces y donde ha publicado toda su obra.

Obra escasa, casi podría decirse que



escasísima con relación a nuestros tan inflacionistas, hinchados y retóricos tiempos, pues se limita a tan sólo cuatro libros eminentemente narrativos, otro de ensayos, un dietario y una recopilación de entrevistas. Y no solamente eso, que para medio siglo de carrera activa no parece demasiado, desde luego, sino que cada uno de estos libros también es breve –ninguno alcanza las 200 páginas, y los narrativos ni las 150- y para colmo, en su mayoría, están compuestos de relatos y textos no solamente breves, sino hasta brevísimos. Algunos de sus cuentos tienen tan sólo unas líneas y dos de ellos tan sólo una, y no conozco otros más cortos en la historia de la literatura universal: el primero deslumbró a Italo Calvino, se titula *El dinosaurio*, y dice así: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». El otro se titula *Fecundidad*: «Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.» Como se ve, aquel slogan contemplado en su juventud, cuando iniciaba su carrera –«no escribas: telegrafía»- ha sido para Augusto Monterroso no tan sólo una opción estética, sino toda una lección moral.

Habría que pagar derechos por poder citar estos dos cuentos, pues ya no se trata de simples citas, sino de la indebida apropiación de sendas obras

completas. Y así se titulaba su primer libro precisamente, *Obras completas y otros cuentos*, aparecido por vez primera en 1959, que Seix Barral publicaría en España en 1981 y que, desaparecido del mercado, Anagrama vuelve a reeditar ahora junto con *Movimiento Perpetuo*, de 1972, el cual también tuvo una trayectoria similar. Y pronto aparecerá un volumen intermedio, *La oveja negra y demás fábulas*, cuya edición original mexicana es de 1969. Estos son los tres libros de relatos propiamente dichos de Augusto Monterroso, aunque como siempre sucede en este autor, ese adverbio de «propiamente» tiene que ser constantemente puesto en tela de juicio. Son medios relatos y medios ensayos, casi artículos y semirecuerdos, aforismos desenvueltos, slogans antipublicitarios, fábulas sin moraleja, escritura que se niega a presentarse como tal, ataques contra toda solemnidad, contra las retóricas en uso, proclamaciones del absurdo, latigazos contra toda buena conciencia, cargas políticas en profundidad absolutamente antipañfletarias —recuérdese de su primer relato deslumbrante, *Mr. Taylor*, antológico y celebrísimo—, sobresaltos poéticos, y epifanías que se resisten a serlo. Eso de «sabiduría solapada» que figura en el título de este comentario no me pertenece, es de Gabriel García Márquez, que junto con otros muchos —Calvino, ya citado, Carlos Fuentes o Isaac Asimov— ha proclamado su admiración por éste, a su vez admirador de Cervantes, Swift, Montaigne, Lewis Carroll, Jorge Luis Borges, el surrealismo, lo fantástico, el absurdo, este patafísico centroamericano, el escritor que mejor se desmarca de todos, el mayor deshollinador de las letras universales de este fin de siglo tan verborreico, grafómano, retórico, hinchado y embustero por doquier. La limpia, precisa, concisa, escueta, sencilla y casi silenciosa escritura de Augusto Monterroso no es tan sólo una obra de arte, insisto, sino una lección moral.

Entre nosotros Alianza publicó en 1987 un dietario periodístico de Monterroso, *La letra e*, aparecido en México como libro el año anterior, y que es un texto clave para conocer el discurso vital del escritor, sus lecturas, viajes, actividades, fascinaciones, amores, odios y diversos movimientos perpetuos. Muchnik también recuperó a principios de 1990 el libro de entrevistas con Monterroso *Viaje al centro de la fábula*, en su mayor parte escrito por el

propio autor, y el libro misceláneo *La palabra mágica*, fiel reproducción de la artística edición mexicana realizada por Vicente Rojo. Si la salida de Mario Muchnik de su propia editorial puso en peligro nuestro acceso a estos libros —como a tantos otros—, es de esperar que su resurrección en el seno de Anaya nos lo recupere definitivamente. Pues, además, en Catedra apareció en 1982, en su colección «Letras hispánicas», una edición preparada por Jorge Rufinelli, de la que para mí es la obra maestra de Monterroso, esa especie de novela imaginaria, biografía enmascarada, colección de relatos y posiblemente fragmentos de una autobiografía a favor y en contra de sí mismo que es *Lo demás es silencio*, que data de 1978. Aquí reunió el escritor algo de lo que había escrito en torno a un personaje, «Eduardo Torres», y de su ciudad, «San Blas», que le frecuentaban desde muchos antes, así como testimonios —ficticios— de su vida y obra, unas breves «obras selectas» del propio «Torres», y toda una serie de maravillosos textos que componen su personal idea de una versión del Quijote latinoamericano de este final de siglo. Hay que precipitarse a leer esta milagrosa escritura, a cuyo lado, en verdad, casi todo lo demás parece silencio.



LA AUDACIA CAUTELOSA

Jorge Ruffinelli

Advierte García Márquez, refiriéndose a *La Oveja negra y demás fábulas*: «Este libro hay que leerlo manos arriba: su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad». Sana advertencia porque el humor de Monterroso —que a veces se convierte en sátira— nos toca a todos por igual desde el momento en que respiramos, somos humanos, cometemos errores y caemos en actos ridículos. Pero detrás de la sátira hay en Monterroso un mar de la tranquilidad, duro y amargo, que revela sin pretender revelar, vida vivida y desencantos trasmutados en «sabiduría» del texto.

Después de treinta años de residir en México (1944 a 1953, 1956 hasta hoy), cabe preguntarse si el guatemalteco Monterroso —que vivió las vicisitudes políticas de su país, sufrió a Ubico, fue diplomático con Arévalo y Arbenz y luego exiliado— no pertenece ya a esta cultura, o mejor, si el mexicano Monterroso no tuvo acaso el accidente de nacer y vivir la adolescencia en Guatemala. De todos modos, pendiente o anulada la respuesta, lo cierto es que los libros de Monterroso, breves, escuetos y casi perfectos (*Obras completas (y otros cuentos)*, 1959; *La Oveja negra y demás fábulas*, 1969, y *Movimiento perpetuo*, 1972), pertenecen a la literatura latinoamericana y dan el ejemplo singular de una coherencia vocacional que es, como el propio autor, difícil y huidiza, crítica y autocrítica, tímida y osada.

JORGE RUFFINELLI. Entre los escritores cautelosos pondría dos casos: el de Borges y el tuyo. Durante un tiempo Borges no escribió directamente narrativa sino formas oblicuas de narración, porque, según él, lo intimidaba la literatura. ¿Por qué eres cauteloso tú?

AUGUSTO MONTERROSO. Por miedo.

J.R. —¿A qué atribuyes ese miedo?

A.M. —Tal vez a que soy autodidacto y a que nunca he creído ser escritor. Todavía ahora cuando me enfrento a la tarea de escribir algo lo hago como lo hacía a los diecinueve o veinte años: completamente desarmado. Nunca he podido superar ese miedo que tú llamas cautela.

J.R. —Lo curioso es que tu humor y la soltura de tu estilo saben esconder muy bien ese miedo.

A.M. —Los animales muy cautelosos se disfrazan, o se mimetizan; pretenden ser otra cosa. Probablemente yo me haya estado disfrazando de hormiga por el temor de presentar demasiado blanco ante el público o ante mis amigos. Quizá no tener estudios académicos me haya hecho así y de ahí parta todo.

J.R. —Entonces hágame de eso.

A.M. —Yo prácticamente no fui a la escuela, por lo menos no terminé la primaria. Cuando me di cuenta de esa carencia, a los dieciséis o diecisiete años, me asusté y traté de superarla yendo a leer a la Biblioteca Nacional de Guatemala, sin lograrlo. Subconscientemente todavía estoy haciendo la primaria, preparándome para la primaria. Quizá por eso me gusten tanto los textos escolares, sobre todo ahora que ciertas cosas más aparecen en alguno que otro. Es una sensación extraña: los miras por casualidad y de pronto te encuentras allí, e incluso te piden que señales tus propios pluscuamperfectos.

J.R. —¿Qué te llevó a tomar conciencia de esa necesidad?

A.M. —Bueno, lo que nos lleva a muchos a leer o a escribir: ciertas incapacidades físicas para compartir otras experiencias de muchacho: los juegos, los deportes. Inhabilidades, timidez, timideces. De niño fui malo para correr, para cualquier ejercicio, para nadar. Siempre recuerdo a alguien, sobre todo a mi hermano, sacándome del río una y otra vez, medio ahogado. De pronto, al llegar a la adolescencia me encontré con que carecía ya no sólo de educación sino de cosas tan elementales como zapatos presentables ante las muchachas de que te enamoras y, como consecuencia, de otras cosas necesarias, como soltura o audacia para agarrarles la mano. Entonces te refugias en los libros, o en billares de mala muerte. Por otra parte, yo suponía que cualquiera que hubiera hecho una carrera forzosamente lo sabía todo. Con el tiempo me he ido dando cuenta de que eso no siempre es así pero en ese momento yo sentía la necesidad de saber algo y de empezar por los nombres más universalmente conocidos. La idea era ésta: con sólo mirarme, ese señor se va a dar cuenta de que no he leído a Cervantes, Dante, a Calderón de la Barca, para no hablar de Gracián y Andrés Bello y don Juan Manuel y... medio pesadilloso, ¿no crees? Pero en fin, así era y así sigue siendo. Hace apenas unos años trabajé en la edición de las *Obras completas* de Alfonso Reyes corrigien-

do las pruebas de galera. Nunca me atreví a ver personalmente a don Alfonso por el temor de que de pronto me preguntara: «Oiga, Fulano, ¿se acuerda de tal verso de Tirso de Molina?», y yo naturalmente no lo supiera. Qué le vamos a hacer.

J.R. —De modo que un sentimiento de gran carencia despertó en ti una gran ambición.

A.M. —No necesariamente ambición. Sólo me hizo sentir cada vez más pequeño ante la literatura. Los modelos que yo veía eran tan inmensos que de ahí puede venir esa cautela que señalas.

J.R. —¿Dejaste la escuela por necesidad de trabajar?

A.M. —La escuela la dejé por aburrimiento, por pereza y por, ¿otra vez?, por miedo. Por necesidad económica comencé a trabajar desde los quince años.

J.R. —¿En cosas muy ajenas a tu inclinación?

A.M. —Si yo tenía alguna inclinación, no lo sabía. Trabajé en una carnicería desde los dieciséis años hasta los veintidós, o algo así, absolutamente todos los días del año, excepto el Jueves Santo, porque el Viernes Santo no se vendía carne. Durante más de dos años mi trabajo comenzó a las cuatro de la mañana, excepto ese jueves increíble. Caminaba hasta el rastro unas cuarenta cuadras, lo que ahora veo como un gran bien: tal vez durante esas madrugadas comencé a reflexionar en lo que leía. Durante el resto del día se presentaba la oportunidad de robar bastante tiempo para leer. Todavía despierto con la pesadilla de que los patrones me sorprenden leyendo. Estudiaba gramática y latín (llegué hasta *rosa rosae*) y trataba furtivamente de traducir cosas de Horacio, de Fedro. Por cierto que encontré un jefe sumamente amable, de nombre Alfonso Sáenz, que me regaló libros, entre otros las obras de Shakespeare, en las ediciones de Blasco Ibáñez. También me dio a leer a Lord Chesterfield, con quien creo que comencé a tener una idea de lo que era la buena literatura. Este señor me hablaba también de Juvenal y me hizo leer las novelas de Víctor Hugo y creo que hasta las cartas de Madame de Sevigné. Nunca lo he vuelto a ver ni a saber de él.

J.R. —¿En esa época tu afición era sólo a leer o también a escribir?

A.M. —Solamente a leer. Era demasiado consciente de mi ignorancia como para intentar publicar algo,

aunque finalmente lo hice, creo que por 1941 ó 42.

J.R. —Muchas veces, dados sus resultados, la enseñanza académica no es mejor que el aprendizaje por uno mismo.

A.M. —Ser autodidacto es aleatorio y uno ve cómo se las arregla, pero de ninguna manera es recomendable. Todo el mundo debería tener estudios serios. Yo no los hice por pobreza y por miedo a los exámenes. En realidad dejé la escuela por esto último, pero todavía lo estoy pagando.

J.R. —Quería preguntarte si eras un lector breve, como eres escritor breve; pero ya me lo has contestado y la respuesta es negativa: trataste de leer todo lo que tenías a la mano.

A.M. —Sí; soy más lector que escritor. Dedico muy poco tiempo a escribir.

J.R. —¿Cómo te sientes ante Proust, Mann o Musil, autores de muy amplia obra, como lector?

A.M. —Como de costumbre, a Mann y a Proust comencé a leerlos por cierta obligación, pero terminé por tomarles el gusto, sobre todo a Thomas Mann, a quien leíamos más en los cuarenta. Remontar *La montaña mágica* mientras veía pasar frente a mí los cuartos de las reses fue maravilloso. Proust se afianzó más tarde. Necesité otro ambiente y otro tiempo para acostumbrarme a su ritmo.

J.R. —¿Te interesa la novela, como lector?

A.M. —Ya no tanto; leo con gusto trozos de muchas; en realidad más bien las examino. A no ser por razones técnicas o puramente de forma, no entiendo cómo alguien dedicado un tanto a este oficio puede interesarse en una novela muy extensa de hoy (aunque sí entiendo que la escriba): la mayoría de las norteamericanas son vulgares, las rusas y las inglesas no existen, las francesas son afectadas o aburridas hasta lo indecible (todas las latinoamericanas son perfectas, pero tienen el defecto de ser muchas). Incluso un estilista tan consumado como Nabokov sólo logra llevarme a una tercera parte de las suyas. Me imagino que las novelas, algunos cuentos muy largos, quizá hasta las películas, están hechas para los que no saben cómo se hacen, y es un gran bien no saberlo. Desgraciadamente, hoy sé que los personajes de las novelas no son reales; en cambio, fueron y siguen siendo reales Alonso Quijano, Lemuel Gulliver, Huckleberry Finn y, ¡ay!, Leopoldo



Bloom. Sin embargo, como personas y como escritores los novelistas me dan envidia: ¡qué manera de tener ocupada la propia mente!

J.R. —Una vez te oí decir que no te gusta Musil, en presencia de García Ponce. ¿Lo hiciste para polemizar con él, que es muy musiliano, o bien así lo sientes?

A.M. —Supongo que lo hice para conversar más a gusto. Pero en realidad nunca pude comprender a Musil, o mejor dicho, sentir a Musil. Intenté con buen ánimo leer *El Hombre sin cualidades*. Las primeras cincuenta páginas me parecieron fascinantes, las segundas también, y pensé que sucedería lo mismo con el resto. Desgraciadamente a partir de ahí me di cuenta de que era siempre igual, siempre igual, y de que él sabía que era irónico.

J.R. —Pero tú eres irónico, ¿no?

(Respuesta censurada.)

J.R. —Me refiero a que has escrito mucha sátira.

A.M. — De vez en cuando la ironía es un buen elemento retórico de la sátira. Pero, a no ser como ironía, ¿cómo puede uno pensar: «Soy irónico»? La ironía está bien para cuando uno se pelea con su mujer, aunque generalmente es ella quien la usa. En cualquier texto, satírico o no, puede entrar la ironía, pero como recurso literario, no como característica personal, y menos consciente, del autor. ¿Te imaginas lo ridículo que habría sido si Cervantes en su autorretrato hubiera dicho: este que veis aquí, de rostro aguileño, de espíritu irónico, etcétera? Me pareció que Musil casi lo decía.

J.R. —Creo que la ironía de tu sátira se advierte más en *Obras completas (y otros cuentos)*. Allí creo advertir mayor intención irónica al establecer diferentes casos, como el de la concertista con su padre influyente, el del escritor por fuerza de voluntad, el del productor de con miseraciones, el de la Primera Dama. Es decir, ahí hay una dirección tuya, que tiende a determinados ejemplos personales y sociales. Para confirmar esta sospecha te preguntaría: ¿tienes la experiencia de gente que se haya sentido aludido en tus textos?

A.M. —Hay varios casos; pero uno es excepcional.

J.R. —¿Alguien se sintió aludido? ¿Cómo reaccionó?

A.M. —Estaba aludido, casi nombrado. El cuento se lo di a leer al propio personaje. Era un gran amigo mío, y me pareció ético que fuera él el primero en leerlo antes de enviarlo a la imprenta. Es ese cuento en que alguien propone el servicio de una radiodifusora especializada para que las gentes relaten desde ella, todos los días, sus tristezas, sus penas y sus angustias. El personaje era bien conocido entre nuestro grupo de aficionados a la literatura; el prototipo de esas personas que dedican prácticamente todo el día a contar a los demás sus aflic-

ciones y sufrimientos. Todos somos un poco así; pero en aquel tiempo él había llevado la cosa a ciertos extremos. Cuando el cuento estuvo listo, al primero que se lo mostré fue a él. ¿Sabes cómo reaccionó? Tuvo la valentía y el buen gusto de decirme: «Éste soy yo, ¿verdad?». Y fue tan elegante que incluso me ayudó a corregir el estilo, echando a perder por un momento el dicho de Horacio según el cual nadie se reconoce en una sátira.

II

J.R. —Una curiosidad: ¿por qué pasaron diez años entre este libro y *La Oveja negra y demás fábulas* (1969)?

A.M. —Tal vez por la cautela de que hablaste al principio, y porque soy lento para escribir y generalmente muy perezoso.

J.R. —Pero entonces me llama la atención que después de *La Oveja negra* no se hiciera esperar mucho el libro siguiente: *Movimiento perpetuo* (1972). ¿Continuaste escribiendo en esos diez años?

A.M. —En esos diez años hice los dos libros, que aparecieron en fechas diferentes y más o menos cercanas, de la misma manera que hace quince años estoy escribiendo otro, que voy a publicar no sé cuándo. Los tres



se han ido haciendo paralelamente y publicándose cuando cada uno ha adquirido (o vaya a adquirirla, en el caso del que preparo) su forma de libro.

J.R. —Y son diferentes entre sí.

A.M. —No entiendo muy bien.

J.R. —Por ejemplo, *La Oveja negra*, obviamente, está compuesto de fábulas, mientras que los otros no se disponen en esa forma ni tienen la misma intención estética.

A.M. —La explicación tal vez esté en que nunca me he propuesto escribir un libro; lo más que me propongo escribir es un cuento, un ensayo, algo breve. Quizá la única ocasión en que en un momento dado sí sentí que me lo proponía, por lo menos con alguna unidad de género, fue en el de fábulas.

J.R. —En *La Oveja negra* entiendo que hay una unidad de escritura, no sólo porque son fábulas; también las escribías para completar el conjunto.

A.M. —Sí; por primera vez, cuando llevaba hechas unas diez me di cuenta de que podía escribir un libro en esa forma. Entonces escribí otras tantas. Y al escribirlas me aterrorizó la idea de que tenía que escribir el doble; pero seguí adelante, ya con la idea, sí, eso es, de completar un libro. Finalmente me permití, incluso, el placer de desechar una media docena que me parecieron aburridas. Los otros libros son cuentos o algo parecido que he ido publicando aquí y allá; no todo, claro.

J.R. —Tus libros me dan la impresión de un gran pesimismo esencial. ¿Lo reconoces?

A.M. —Sí, soy pesimista; pero creo que en mi caso el pesimismo es un optimismo. A veces me pregunto si no será una pose o algo así para hacerme el interesante conmigo mismo, puesto que si uno sigue haciendo cosas ese pesimismo no es tan absoluto. Me refiero a hacer cosas no necesarias para la mera subsistencia. Decir, como en este caso, que eres pesimista, lleva implícita la idea optimista de que alguien lo va a oír o a leer. Dependiendo de tantas cosas. Tienes que ser forzosamente pesimista respecto del progreso, por ejemplo. Esta forma de pesimismo sí la padezco: se seguirá desarrollando esta serie de destrucciones y esperanzas, destrucciones y esperanzas hasta el infinito.

J.R. —¿Qué piensas entonces?

A.M. —Que no hay esperanza.

J.R. —¿Qué vamos hacia la destrucción?

A.M. —Estamos en la destrucción; no vamos a ninguna destrucción. Es fácil darse cuenta de que todo es la misma repetición, la misma estupidez. Y sin embargo, si en este momento tú me dices que vaya a una manifestación en homenaje a Salvador Allende yo iría con entusiasmo. ¿Qué clase de pesimismo entonces? Hay un pesimismo del instante próximo, y otro del día próxi-

mo, y otro del futuro de la humanidad. No quisiera ser ese tipo de pesimista que no cree que la realidad contemporánea se puede cambiar por una mejor. Claro que se puede. Lo que no podemos saber es qué va a pasar tres generaciones después. Es triste.

J.R. —El tuyo es entonces un pesimismo esencial; pero no obsta para que en la vida cotidiana, durante el ciclo de vida que te toca cumplir, intentes mejorar lo existente. Pero consideras que no está en las manos de una generación hacer el futuro.

A.M. —En todo caso, no hay futuro, o sólo un futuro muy inmediato, y ése sí vale la pena intentar cambiarlo, pero ya.

J.R. —Esto lo relacionaría con tu sátira, que precisamente no es hiriente, sino que busca señalar los errores humanos para adquirir conciencia de ellos. En ese sentido te diría que es una sátira sana y alegre.

A.M. —Está bien.

J.R. —Pero asimismo con una base amarga.

A.M. —No sé. Un amigo me dijo que *Movimiento perpetuo* es un libro muy amargo. Pero estoy más acostumbrado a que me digan: Qué divertido. Cuando ese amigo me dijo: «Tu libro es muy amargo», encontré que verdaderamente yo había puesto allí más de lo que imaginaba de mis propias experiencias que, por lo que veo, no han sido siempre muy placenteras, y yo no me había dado cuenta. ¿Es ésa la impresión que da el libro?

J.R. —Sí, es la impresión general. Analizándolo, puedes comprobar que hay textos muy amargos, y precisamente por eso quedan en la memoria, pesan más en el balance. Incluso parece volcarte más en ellos. Aunque el libro no sea autobiográfico, se siente que estás hablando de ti con desconsuelo. Esa nota se encuentra en este libro más que en los anteriores. Aunque en todos tratas de los defectos humanos, creo que puede reconocerse un tono más personal, menos frío, aquí, en *Movimiento perpetuo*.

A.M. —Bueno, será algo inconsciente. Jamás me he propuesto escribir algo amargo o alegre. Empiezas alegremente y el mismo texto va sacando las vivencias escondidas, agazapadas quizá. Uno se hace la ilusión de que está hablando de otro e insensiblemente termina hablando de sí mismo.

J.R. —¿No explicaría eso que este libro tuyo es fruto de un periodo, de una instancia de vida determinada, diferente a las anteriores?

A.M. —No lo creo; todos mis libros abarcan muchas épocas, buenas o malas. El mundo entero sabía cuándo Thomas Mann estaba escribiendo una novela, pues él lo anunciaba y ahora es fácil decir si en esa época su vida estaba bien o mal. Todo el mundo sabe que Schubert escribió *La trucha* cuando disfrutó de una temporada en

la casa de un amigo, vivió allí quizá sus únicos seis o siete días felices, y por eso *La trucha* es tan alegre. Eso se puede determinar. Salvando las distancias, en el caso de los cuentos de *Obras completas*, por ejemplo, no, porque hay en ellos como doce años de trabajo. Su publicación es tardía —del 59— y en él hay cosas que escribí en el 46. Hay también en él diferentes humores. «Vaca» es producto de una vivencia real de cuando viví exiliado en Chile, de 54 a 56. «Mr. Taylor» fue escrito en Bolivia, en 1954, y está dirigido particularmente contra el imperialismo norteamericano y la United Fruti Company, cuando éstos derrocaron al gobierno revolucionario de Jacobo Arbenz, con el cual yo trabajaba como diplomático. «Mr. Taylor» es mi respuesta a ese hecho y por cierto me creó una cantidad de problemas de orden estético. Yo necesitaba escribir algo contra esos señores, pero algo que no fuera reacción personal mía, ni porque estuviera enojado con ellos porque habían tirado a mi gobierno, lo cual me hubiera parecido una vulgaridad. Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por qué verse en un cuento. Precisamente en los días de los bombardeos a Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura. Sinceramente, creo que lo logré. «Primera Dama» obedece también a una reacción de tipo político, pero muy diluida, digamos, para que finalmente el producto se pareciera a algo literario. (Entre paréntesis te contaré que en cierta ocasión una señorita me preguntó, para un periódico, si en lo que escribo hay algún mensaje. Yo le contesté que sí, que en todo lo que escribo hago llamados a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios.) Pues bien, esta Primera Dama me sirvió para retratar a cierta clase media guatemalteca bajísima (es casi la única que hay) en el poder, y su actitud ante los problemas sociales. «Sinfonía concluida» es un cuento absolutamente gratuito: simplemente me gustó la posibilidad de que alguien encontrara en una pequeña iglesia de Guatemala los dos movimientos faltantes de la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, e imaginar qué sucedía; por supuesto, no tiene

ninguna base en la realidad. Escribí *Leopoldo (sus trabajos)* por 1948, en una época en que yo mismo me sentía incapaz de escribir, y no me decidía a ser escritor. En cuanto a *El concierto*, había una hija del presidente Truman, ¿murió ya el presidente Truman?, entonces ya se puede contar. Había una vez una hija del presidente Truman que era cantante. Durante la presidencia de su papá dio conciertos y la prensa, excepto en dos o tres ocasiones, los comentó con benevolencia e incluso con elogios. El hecho es que ella daba conciertos aprovechando el poder de su padre. Yo vi que en eso había



un tema, pero para no hacer tan evidente el lado político la convertí en pianista y al padre en un gran financiero que le podía pagar sus apariciones en público y atraerle un público y lograr buenas notas en los periódicos. Sin embargo, en el cuento esta pobre mujer se fue convirtiendo, de protegida de su papá, en algo que no era lo que yo quería. El tema se transformó en el de la duda del artista respecto del elogio y el éxito. Después de los conciertos ella oye los aplausos y más tarde ve que las críticas son favorables, pero curiosamente, a medida que éstas lo son más, de un modo u otro intuye la realidad de que todo aquello no es cierto, de que entre más elogiosas, las críticas son menos reales. Ha adquirido el sentido de la duda. Debe de ser una inmensa dicha no tener ese sentido. Al escribir el cuento, en un momento dado experimenté toda la angustia que esa mujer podía sentir. De modo que comienzo dizque satirizando a ese ser que nada me importa, o que me importa nada más como tema, pero termino más bien revelando algo que está en mí o descubriendo que esa señora,

como diría Flaubert, soy yo. En el fondo de uno mismo, ¿cuál es la realidad? Supongo que todos los que escribimos (o pintamos o cantamos) nos hacemos alguna vez esa pregunta. ¿Cómo se sentiría el boxeador Primo Carnera, campeón de peso completo del mundo, cuando supo, si alguna vez lo supo, que todo había sido una manipulación para hacerlo campeón?

J.R. —Hablamos ya de la escritura de *La Oveja negra* y demás fábulas, pero quiero preguntarte por tus temas: ¿cómo surgieron?

A.M. —Fueron hechas en un solo impulso de alrededor de un año. Sin embargo, los temas y las vivencias, o las cosas que yo quería expresar, estaban ya en

cuadernos y en anotaciones desde mucho tiempo atrás: pero sucede que yo no encontraba la forma de expresar todo eso. No me gusta repetirme. Personalmente siento que uno no debe encontrar jamás una fórmula (mejor que «forma»). Por eso en esas fábulas hay muchos estilos, diferentes extensiones, distintas perspectivas, varios «puntos de vista». Insisto en que en cierto modo es fácil encontrar un estilo personal o una manera que uno declara ya apta. ¿Cómo te diré? Supongamos que el cuento *Primera*

Dama, como es la realidad, me gusta mucho, que me salió bien, entonces el próximo cuento lo voy a escribir dentro de esas características y voy a hacer diez o quince con el mismo procedimiento y a publicar un libro. Pues no, no puedo. Después de hacer ése, por alguna causa misteriosa siento que ya no debo hacer otro ni siquiera parecido. Bueno, el caso es que tenía, por esa razón, muchos proyectos de cuentos que no hacía. Y así fue como un día escribí más bien una fábula (cosa que nunca había intentado) y otro día otra, y otro otra, hasta que me di cuenta de que había encontrado el género que necesitaba.

J.R. —A tus ejemplos de no reiteración yo añadiría uno de tus cuentos más famosos, «El dinosaurio». Nunca lo reiteraste, no intentaste otros de igual extensión mínima. Un autor diferente hubiera tratado de escribir nuevos cuentos de una sola línea, como explotando el filón.

A.M. —Puede ser. En vez de buscar la seguridad yo me aferro a la inseguridad, la aventura, o como quiera que se llame, lo cual aparentemente es muy neurótico. Por esa razón, como te decía al principio, siempre que me pongo a escribir algo nuevo es como si tuviéramos dieciocho o diecinueve años y me encuentro tan desarmado como a aquella edad. Tal vez por eso casi no escribo; ésa es la verdad.

J.R. —Me hablabas de las fábulas.

A.M. —Bien, el género estaba encontrado, pero incluso dentro del género procuré no usar una fórmula.

J.R. —¿Tus apuntes, entonces, no tenían forma de fábulas, eran simplemente apuntes que utilizaste al encontrar ese estilo, ese género?

A.M. —Sí, eran contemporáneos de otros textos,

pero nunca realizados antes de encontrar el género. Bueno, me dije, vamos a hacer fábulas. Naturalmente, eso me preocupó mucho. ¿Cómo hacer fábulas? No debían ser como las de Iriarte y Samaniego. Había también fabulistas modernos como Thurber, Bierce u otros. Eso también me creó problemas porque yo no quería hacer lo mismo. Una vez embarcado en el proyecto, de puro miedo comencé a adquirir las fábulas completas de Esopo, La Fontaine, etcétera, con ánimo de leerlas todas y aprender a hacerlas. Pero me di cuenta de

que eso era una tontería, de que precisamente no debía leerlas y sí hacerlo mío como Dios me diera a entender. Quizá habrás leído u oído decir que en algo se parecen las mías a las de Thurber. Creo que se trata de una comparación algo mecánica. Soy gran admirador de Thurber, pero casualmente no del fabulista (del cual leí hace años algunas traducidas por Jaime García Terrés) sino del ensayista, del caricaturista, y sobre todo del autor de uno de los mejores cuentos que se hayan escrito: «La vida privada de Walter Mitty», una especie de *Don Quijote* en seis páginas.

J.R. —¿De modo que no volviste a consultar nada?

A.M. —No; si tenía una especie de idea inmanente de lo que es una fábula, como todo el mundo, ¿para qué buscar más?

J.R. —¿Cómo encontraste la «forma»?

A.M. —Haciéndolas, y dejándome llevar un poco por el instinto hasta que cada tema tomara sus propias dimensiones y su propio lenguaje. Se puede ver en algunas, como *La parte del*

León, que empieza exactamente con las mismas palabras de una de Fedro. Tiene forma no en verso, pero sí clásica. Al contrario, cuando hice una sobre Kafka tuve que usar un lenguaje moderno, con una concepción diferente, circular, que diera una idea del infinito, tal como salió, espero. Hay otras contadas en el estilo de Víctor Hugo o Tolstoi, como *La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo*. Aparecen en ella dos ejércitos que se enfrentan. Yo tenía en la mente las batallas de *La guerra y la paz*, o las de *Los miserables*, Waterloo y esas cosas. Es una tontería decir esto, pero mi problema era cómo describir una batalla en media página usando las grandes frases de la novela histórica del siglo XIX: «Los generales arengaban a sus tropas con las espadas en alto,



al mismo tiempo que la nieve se teñía de púrpura con la sangre de los heridos», etcétera. Claro que en donde vive la Jirafa no hay nieve ni de broma. Otra, *Gallus aureorum oворum*, pretendí escribirla en el estilo en que lo hubiera hecho Tácito (en la traducción de Coloma que todos conocemos, por supuesto). La anécdota de «Gallus» es tan vulgar que necesitaba estar revestida de un tono absolutamente severo, e incluso hay en ella referencias al propio Tácito y hasta al poeta Estacio. Así que en ninguna hay una forma o fórmula que hubiera servido para las otras. Cada una exigió su propio tratamiento.

J.R. —¿Qué me dirías sobre *Movimiento perpetuo*?

A.M. —Es un libro misceláneo: yo no «quería» hacerlo desde un principio. Se fue haciendo con pequeños ensayos y cuentos de diverso carácter; algunos textos fueron escritos para él, otros estaban hechos sin saber que irían a parar allí. No tengo mucho que decir sobre este libro, tal vez porque está demasiado cerca. Es como una antología personal de cosas que he ido publicando aquí y allá; como de mis otros libros, espero que no tenga ninguna unidad.

J.R. —Primero pruébas tus textos en otros campos. Pero el próximo libro, *La Vida de Eduardo Torres*, ¿no será inédito, precisamente?

A.M. —No; lo he venido publicando por partes desde 1959, cuando el personaje apareció por primera vez en la *Revista de la Universidad de México* y creó un principio de polémica. Se trata de un sabio, un prócer de provincia, pero prefiero no hablar mucho de él. A pesar del tiempo transcurrido desde entonces, no quiero dar la impresión de que se lo he dedicado todo. Pasan muchos meses en que no le añado ni una línea, en que estoy haciendo otras cosas, pero preferentemente nada. No tengo ningún método ni disciplina para el trabajo. Retomo el libro cada tres, cada seis meses, y le añado una página o dos.

J.R. —Trabajando de ese modo, ¿no se te aleja el tema?

A.M. —No; el tema siempre va conmigo; lo que me da pereza es el trabajo. Tal vez sí sienta que el personaje se me ha salido antes de tiempo a la calle, pues muchos amigos míos lo citan ya como existente. Tengo cierta esperanza de terminarlo este año y de que sea un libro breve, de unas ciento veinte páginas. Pero eso es una ilusión; probablemente tendrá el doble. Me gustaría hacer una edición limitada para regalarla a mis amigos. Creo que mi editor Joaquín Mortiz preferiría esto.

J.R. —¿Lo escamotearías al lector cuando, como dices, ya ha tomado estado público?

A.M. —Tengo mis dudas.

J.R. —¿El libro tiene una continuidad interna,

novelística?

A.M. — Tiene una diversidad interna y una unidad externa, aunque yo mismo no sepa muy bien qué quiera decir eso. Tal vez que también he usado aquí varios estilos. Su unidad consistiría en que todo el libro trata del mismo personaje. No sé si por esa razón parecerá una novela o quién sabe qué cosa. ¿Podríamos cambiar de tema?

J.R. —Quiero hacerte una pregunta, pero antes otra cosa preámbula: ¿*La cucaracha soñadora* es un homenaje a Borges?

A.M. —No se me había ocurrido; pero me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges.

J.R. —Ésa era precisamente mi pregunta: ¿cómo consideras a Borges?

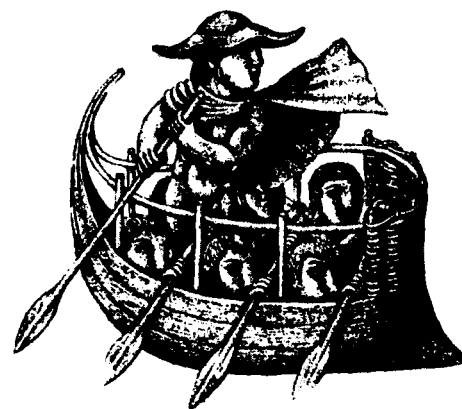
A.M. —Eso está contestado claramente en un texto de *Movimiento perpetuo*.

J.R. —Entonces, parafraseando ese texto, te preguntaré si la lectura de Borges ha sido para ti «benéfica» o «maléfica».

A.M. —Creo que benéfica, porque siempre me di cuenta de que en él había una parte maléfica: su propio brillo. Los que se le acercan demasiado caen achicharrados. Borges es tan él que imitarlo es fácil, y muchos han caído en su trampa. Se explica: es más tentador imitar a Góngora que a Garcilaso, pero más difícil lo segundo. Por otro lado, Borges nos ha enseñado mucho: todo un mundo de literatura, y tras de ese mundo, otros, de rigor, de imaginación. Nos ha enseñado hasta cómo no se debe ser en política, si es que sus declaraciones no son simples bromas de mal gusto. Pero hasta en eso sería primero: el escritor importante de más mal gusto político de América Latina, como para Premio Nobel. Bueno, es este terreno tal vez hay otros, pero aunque quisieran que se les notara, se les nota menos.

[1976]

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



AUGUSTO MONTERROSO: CARICATURISTA Y TENOR

José González

Una noche fría de 1920, Augusto Monterroso debutaba como tenor en una velada de caridad realizada en el Teatro «Manuel Bonilla» de Tegucigalpa. Una romanza española salida de su sonora garganta, despertó fuertes aplausos de la concurrencia bohemia. Acompañaron al tenor esa noche, la señorita Julia Salgado, María Durón y Clementina Medal.

La saga de los Monterroso en nuestro país comenzó cuando a Honduras llega el General Antonio Monterroso, padre de Vicente, Augusto, Antonio y Dolores. Lo trajeron las mareas revolucionarias que subían y bajaban por toda Centro-américa. En 1911, el General participó activamente en la revolución que instauró nuevamente en el poder a Manuel Bonilla, después años atrás por otra revolución. Como premio a la valentía y al esfuerzo del General Monterroso, es nombrado como Gobernador y Comandante de Armas de Tegucigalpa. Al subir Francisco Bertrand al solio presidencial, el General es trasladado a La Ceiba con igual rango. A decir de algunos, el General «hizo prosperar la ciudad abriendo escuelas, acueductos, parques y aceras». Pero el General Monterroso no sólo se dedicó a abrir escuelas y parques. En 1913, organizó la imprenta «América Central», cuyo nombre recordaba su nacionalidad guatemalteca y la de todos. De esa imprenta saldría a luz un semanario llamado también «América Central» y cuyo logo era aquel estribillo tan sonado de que «la unión hace la fuerza».

El 26 de agosto de 1913, «América Central» llevaba ya tirados 49 números. Esa misma imprenta, cuenta la historia, sirvió para que el poeta colombiano Porfirio Barba Jacob, publicara, en 1916, su legendario periódico «Ideas y Noticias», cuando el bardo hacía de La Ceiba, su refugio y morada bohemia.

Junto a la tarea editorial del General fueron creciendo dos de sus hijos: Vicente y Augusto. El primero llegaría a especializarse en la dirección y administración de la casa editorial, mientras el segundo se distinguiría como un exquisito director artístico y genial caricaturista; quizás el primero en despuntar, con ese arte, en Honduras.



Referencias del trabajo editorial de ambos hermanos se encuentran en los párrafos de una carta enviada por Barba Jacob al director de «El Imparcial» en Guatemala y fechada el 24 de julio de 1924: «Los jóvenes Monterroso o por lo menos uno de ellos -el que hace caricaturas- estuvieron en potencia propinqua de trabajar bajo mis órdenes; son hijos de un hombre cuya amistad estimo como un delicado aroma; son mis amigos, y durante los largos días de la preparación de mi revista, han sido asiduos concurrentes al edificio «San Marcos», honrando así con su presencia e ilustrando con sus personales puntos de apreciación algunos de los problemas relativos a mi negocio».

Para 1915, los hermanos Monterroso, Vicente y Augusto, están en Tegucigalpa, donde fundan la imprenta «Hermanos Monterroso», misma que sin embargo un año después venderían al señor Manuel Estrada Centeno.

Es en 1916 cuando Augusto Monterroso comienza a descollar dentro del campo de la caricatura. Gracias a su capacidad de dibujante consigue un puesto de Director Artístico en «La Semana» periódico gráfico de información y variedades. Desde allí y ocupando el espacio preferencial de las portadas, lanza sus primeras caricaturas al bando público. Es por esas fechas que aparece la primer caricatura de un gobernante hondureño: Francisco Bertrand. Posteriormente Monterroso pasaría a

lis, compareció Alberto Mendos
za, hondureño, de veinte
años de edad, soltero, estu
de derecho, de este domicilio, stando
que el veinte y uno de Diciembre del
proximo pasado, a las nueve p. m.
mis Abajo, nació un varón, a quien
se por nombre Augusto Monterroso Bonilla.
Es hijo legítimo de Vicente Monterroso (Bos) L.,
guatemalteco, comerciante, de este vecindario; y de
Amelia Bonilla de Monterroso, hondureña, profe
sora de instrucción primaria, de este vecinda
rio. Son abuelos paternos, legítimos, del re
cien nacido, Antonio M. Monterroso, militar, y
Rosalia L. de Monterroso, de oficios domésticos,
ambos naturales de Guatemala, con reside
en aquella misma república; y abuelos ma
ternos, legítimos, César Bonilla, abogado
Trinidad Valdés de Lardenas, ambos h
reños y de este vecindario. Lei lo escrito
compareciente, quien dijo estar de acuerdo
su declaración y firmó conmigo y lo
tigo. E. B. = Bos = No vale

J. Martínez
M. J. J. J. J.
M. J. J. J.

Acta de nacimiento de Augusto Monterroso.

«Los Sucesos», revista semanal ilustrada cuya primera época habíase iniciado en 1918. El 4 de abril de 1920 sale a luz el primer número de la segunda época, timoneada esta vez por Vicente y Augusto. «Los Sucesos» se editaba en la Tipografía y Fotograbado “Hermanos Monterroso”, que ambos hermanos habían fundado en Tegucigalpa en 1918.

El fabulista Tito Monterroso, hijo de Vicente, y por ello sobrino de Augusto, en su libro autobiográfico *Los Buscadores de Oro*, refiere lo siguiente acerca de «Los Sucesos»: «Los Sucesos se imprimía en la imprenta instalada en casa.

Por tradición familiar sé que aquella imprenta, muy grande, fue comprada con dinero de mi padre, y que mi padre la perdió cuando en uno de los frecuentes cambios «revolucionarios» que tenían lugar en Honduras, el nuevo gobierno, conservador, se incautó de ella de mala manera durante uno de sus viajes a Guatemala. Otra versión complementaria consistía en que su apoderado, cuyo nombre, por fortuna olvidé, lo traicionó en esa misma ausencia y la vendió al nuevo gobierno, con lo que la imprenta pasó a formar parte de la Tipografía Nacional. A lo largo de los años se habló en la familia con optimismo de que el próximo gobierno liberal, que lo sería en caso de resultar electo presidente el abogado José Ángel Zúñiga Huete, amigo de mi padre, se la devolvería; pero estas esperanzas se desvanecieron para siempre cuando en las elecciones de 1932 triunfó el candidato del embajador norteamericano y de la United Fruit Company, el general Tiburcio Carías Andino.

Por supuesto, la revista Los Sucesos no duró mucho tiempo. El medio no la merecía. Pero mi padre había adquirido ya para entonces otro vicio de editar revistas y periódicos, en el que continuó con entusiasmo, fracasando siempre, hasta el día de su muerte.»

En 1921, Catarino Castro S. publica un curioso libro: *Honduras en la Primera Centuria*. Allí, en sus páginas finales se incluye un álbum de fotograbados que contiene, entre otros, varias caricaturas, incluyendo su fotografía, de Augusto Monterroso. Esta publicación se constituye, al llevar entre sus páginas, como la primer antología de la caricatura hondureña.

Otra revista hondureña que se vio favorecida con las colaboraciones artísticas fue «Alma América», semanario que en Tegucigalpa dirigía Juan Borjas y que en el número correspondiente al 8 de noviembre de 1925, aparece una magistral caricatura del conocido político liberal Céleo Dávila.

En 1932, Clementina Suárez está por partir a México por segunda vez. Va en busca de libertad y de poesía. Para despedirla, un grupo de amigos organiza un recital

para que la alondra parta no con la eternidad del adiós, sino con la esperanza de la fugacidad. Entre esos amigos descolla Augusto Monterroso, quien en la velada no pierde la oportunidad de mostrar, una vez más, los dotes de tenor.

En ese mismo año de 1932, Vicente y Augusto fundan en Tegucigalpa un semanario más: «El Gráfico», pero el Director será Augusto Pinto; Vicente, el Administrador y Augusto, por selección natural, el Director Artístico. La última aventura editorial de ambos hermanos será en 1933, cuando editan «El Reporter», diario de la mañana, de 4 páginas y que se voceaba a 25 centavos. En «El Reporter» seguirían saliendo caricaturas de Augusto, donde en algunas el blanco era el reciente presidente electo, Tiburcio Carías Andino, mismo que no era del agrado de los Monterroso, que confiaban sus predilecciones políticas al candidato derrotado, Ángel Zúñiga Huete.

Monterroso, en nuestro suelo, compartía honores con otros grandes caricaturistas del istmo: Ricardo Hine, en Costa Rica; Toño Salazar, en El Salvador; Mon Crayón, en Guatemala y Octabio Torrealba, en Nicaragua. Juan Ramón Avilez, quien en 1920 escribiera un ensayo dedicado a Monterroso, asegura que él «colocaría a Monterroso por encima de esos príncipes de la mueca gráfica, porque tiene más recursos de expresión; porque a la factura yanqui ha juntado el sprint latino y porque en él se cumple aquello de que la caricatura verdadera es la que, siendo lo menos retrato posible, retrata, no obstante, a la víctima».

Hay una anécdota muy famosa que se cuenta de Monterroso: una vez un literato lo retó para que le hiciera una caricatura. El diálogo entre sombras fue el siguiente:

- Mon Crayón me hizo una caricatura en cuatro líneas.
- Yo la hago en tres, repuso Monterroso.
- Y Salazar me la hizo en dos, ripostó el literato.
- Yo la hago en una, volvió a decir Monterroso.
- En una me la hizo Ricardo Hine.
- Pues yo la hago sin ninguna línea.

Y diciendo esto, Monterroso se puso a imitar al literato, en una caricatura viviente tan perfecta, que todos los presentes se echaron a reír, inclusive el literato.

La Paz, agosto de 1999.

AUGUSTO MONTERROSO
ANTOLOGÍA



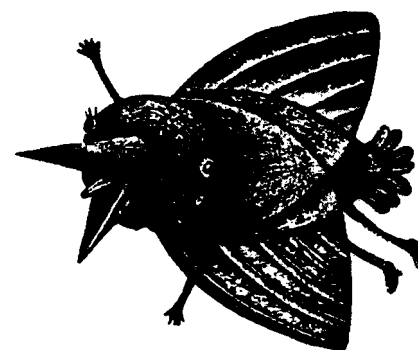
Las moscas

Hay tres temas: el amor, la muerte y las moscas. Desde que el hombre existe, ese sentimiento, ese temor, esas presencias lo han acompañado siempre. Traten otros los dos primeros. Yo me ocupé de las moscas, que son mejores que los hombres, pero no que las mujeres. Hace años tuve la idea de reunir una antología universal de la mosca. La sigo teniendo. * Sin embargo, pronto me di cuenta de que era una empresa prácticamente infinita. La mosca invade todas las literaturas y, claro, donde uno pone el ojo encuentra la mosca. No hay verdadero escritor que en su oportunidad no le haya dedicado un poema, una página, un párrafo, una línea; y si eres escritor y no lo has hecho te aconsejo que sigas mi ejemplo y corras a hacerlo; las moscas son Euménides, Erinias; son castigadoras. Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán siempre. Ellas vigilan. Son las vicarias de alguien innombrable, buenísimo o maligno. Te exigen. Te siguen. Te observan. Cuando finalmente mueras es probable, y triste, que baste una mosca para llevar quién puede decir a dónde tu pobre alma distraída. Las moscas transportan, heredándose infinitamente la carga, las almas de nuestros muertos, de nuestros antepasados, que así continúan cerca de nosotros, acompañándonos, empeñados en protegernos. Nuestras pequeñas almas transmigran a través de ellas y ellas acumulan sabiduría y conocen todo lo que nosotros no nos atrevemos a conocer. Quizá el último transmisor de nuestra torpe cultura occidental sea el cuerpo de esa mosca, que ha venido reproduciéndose sin enriquecerse a lo largo de los siglos. Y, bien mirada, creo que dijo Milla (autor que por supuesto desconoces pero que gracias a haberse ocupado de la mosca oyes mencionar hoy por primera vez), la mosca no es tan fea como a primera vista parece. Pero es que a primera vista no parece fea, precisamente porque nadie ha visto nunca una mosca a primera vista. Toda mosca ha sido vista siempre. Entre la gallina y el huevo existe la duda de quién fue primero. A nadie se le ha ocurrido preguntarse si la mosca fue antes o después. En el principio fue la mosca. (Era casi imposible que no apareciera aquí eso de que en el principio fue la mosca o cualquier otra cosa. De esas frases vivimos. Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros.) Olvídalo. Es más fácil que una mosca se pare en la nariz del papa que el papa se pare en la nariz de una mosca. El papa, o el rey o el presidente (el presidente de la república, claro; el presidente de una compañía financiera o comercial o de productos equis es por lo general tan necio que se considera superior a ellas) son incapaces de llamar a su guardia suiza o a su guardia real o a sus guardias presidenciales para exterminar una mosca. Al contrario, son tolerantes y, cuando más, se rascan la nariz. Saben. Y saben que la mosca también sabe y los vigila; saben que lo que en realidad tenemos son moscas de la guarda que nos cuidan a toda hora de caer en pecados auténticos, grandes, para los cuales se



necesitan ángeles de la guarda de verdad que de pronto se descuiden y se vuelvan cómplices, como el ángel de la guarda de Hitler, o como el de Johnson. Pero no hay que hacer caso. Vuelve a las narices. La mosca que hoy se posó en la tuya es descendiente directa de la que se paró en la de Cleopatra. Y una vez más caes en las alusiones retóricas prefabricadas que todo el mundo ha hecho antes. Pues a pesar tuyo haces literatura. La mosca quiere que la envuelvas en esa atmósfera de reyes, papas y emperadores. Y lo logra. Te domina. No puedes hablar de ella sin sentirse inclinado a la grandeza. Oh, Melville, tenías que recorrer los mares para instalar al fin esa gran ballena blanca sobre tu escritorio de Pittsfield, Massachusetts, sin darte cuenta de que el Mal revoloteaba desde mucho antes alrededor de tu helado de fresa en las calurosas tardes de tu niñez y, pasados los años, sobre ti mismo cuando en el crepúsculo te arrancabas uno que otro pelo de la barba dorada leyendo a Cervantes y puliendo tu estilo; y no necesariamente en aquella enormidad informe de huesos y esperma incapaz de hacer mal alguno sino a quien interrumpiera su siesta, como el loquito Ahab. ¿Y Poe y su cuervo? Ridículo. Tú mira la mosca. Observa. Piensa.

* A lo largo de este libro verán una pequeña muestra, absolutamente insuficiente.



* Tomado de: Augusto Monterroso, *Movimiento perpetuo*. Ediciones ERA.

El eclipse*

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

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

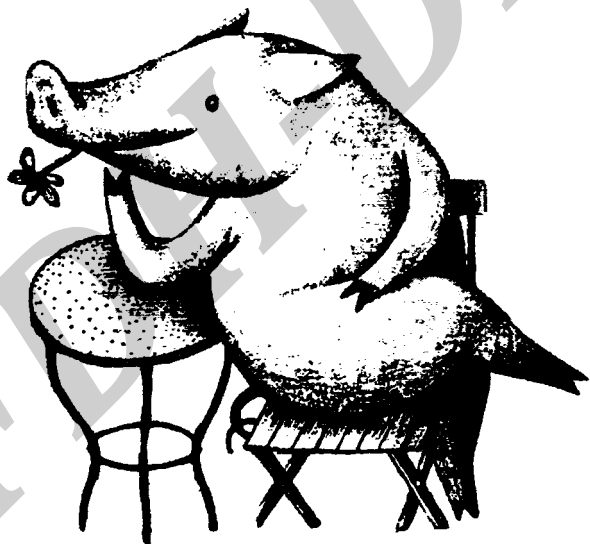
Tres años en el país le habían conferido un mediano dominio de las lenguas nativas. Intentó algo. Dijo algunas palabras que fueron comprendidas.

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

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

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

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



* Tomado de: Augusto Monterroso, *Obras Completas (y otros cuentos)*. Ediciones ERA.



Amconi
2001

El concierto*

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

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

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

La música es bella, cierto. Pero ignoro si mi hija es capaz de recrear esa belleza. Ella misma lo duda. Con frecuencia, después de las audiciones, la he visto llorar, a pesar de los aplausos. Por otra parte, si alguno aplaude sin fervor, mi hija tiene la facultad de descubrirlo entre la concurrencia, y esto basta para que sufra y lo odie con ferocidad de ahí en adelante. Pero es raro que alguien apruebe fríamente. Mis amigos más cercanos han aprendido en carne propia que la frialdad en el aplauso es peligrosa y puede arruinarlos. Si ella no hiciera una señal de que considera suficiente la ovación, seguirían aplaudiendo toda la noche por el temor que siente cada uno de ser el primero en dejar de hacerlo. A veces esperan mi cansancio para cesar de aplaudir y entonces los veo cómo vigilan mis manos, temerosos de adelantárseme en iniciar el silencio. Al principio me engañaron y los creí sinceramente emocionados: el tiempo no ha pasado en balde y he terminado por conocerlos. Un odio continuo y creciente se ha apoderado de mí. Pero yo mismo soy falso y engañoso. Aplaudo sin convicción. Yo no soy un artista. La música es bella, pero en el fondo no me importa que lo sea y me aburre. Mis amigos tampoco son artistas. Me gusta mortificarlos, pero no me preocupan.

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

La envidia es un pecado detestable. Este vicio de mis enemigos puede ser el escondido factor de las escasas críticas negativas. No sería extraño que alguno de los que en este momento sonrían, y que dentro de unos instantes aplaudirán, propicie esos juicios adversos.





Tener un padre poderoso ha sido favorable y aciago a mismo tiempo para ella. Me pregunto cuál sería la opinión de la prensa si ella no fuera mi hija. Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio. Pero nadie iba ni siquiera a soñar, hace veinte años, que yo llegaría adonde he llegado. Jamás podremos saber con certeza, ni ella ni yo, lo que en realidad es, lo que efectivamente vale. Es ridícula, en un hombre como yo, esa preocupación.

Si no fuera porque es mi hija confesaría que la odio. Que cuando la veo aparecer en el escenario un persistente rencor me hierve en el pecho, contra ella y contra mí mismo, por haberle permitido seguir un camino tan equivocado. Es mi hija, claro, pero por lo mismo no tenía derecho a hacerme eso.

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

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



* Tomado de: Augusto Monterroso, *Obras Completas (y otros cuentos)*. Ediciones ERA.



Míster Taylor*

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

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

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

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

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

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

-Buy head? Money, money.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mientras tanto, la tribu había progresado en tal forma que ya contaba con una veredita alrededor del Palacio Legislativo. Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía.

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

Entonces empezó lo más alegre de la fiesta.



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

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

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

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

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

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

Con el empuje que alcanzaron otras industrias subsidiarias (la de ataúdes, en primer término, que floreció con la asistencia técnica de la Compañía) el país entró, como se dice, en un periodo de gran auge económico. Este impulso fue particularmente comprobable en una nueva veredita florida, por la que paseaban, envueltas en la melancolía de las doradas tardes de otoño, las señoras de los diputados, cuyas lindas cabecitas decían que sí, que sí, que todo estaba bien, cuando algún periodista solícito, desde el otro lado, las saludaba sonriente sacándose el sombrero.

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

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

Creo que con ésta será la segunda vez que diga que no todos los tiempos son buenos.

Dada la prosperidad del negocio llegó un momento en que del vecindario sólo iban quedando ya las autoridades y sus señoras y los periodistas y sus señoras. Sin mucho esfuerzo, el cerebro de Mr. Taylor discurrió que el único remedio posible era fomentar la guerra con las tribus vecinas. ¿Por qué no? El progreso.

Con la ayuda de unos cañoncitos, la primera tribu fue limpiamente descabezada en escasos tres meses. Mr. Taylor saboreó la gloria de extender sus dominios. Luego vino la segunda; después la tercera y la cuarta y la quinta. El progreso se extendió con tanta rapidez que llegó la hora en que, por más esfuerzos que realizaron los técnicos, no fue posible encontrar tribus vecinas a quienes hacer la guerra.

Fue el principio del fin.

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

El fabricante de ataúdes estaba más triste y fúnebre que nunca. Y todos sentían como si acabaran de recordar de un grato sueño, de ese sueño formidable en que tú te encuentras una bolsa repleta de monedas de oro y la pones debajo de la almohada y sigues durmiendo y al día siguiente muy temprano, al despertar, las buscas y te hallas con el vacío.

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

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

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

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

De repente cesaron del todo.

Un viernes áspero y gris, de vuelta de la Bolsa, aturdido aún por la gritería y por el lamentable espectáculo de pánico que daban sus amigos, Mr. Rolston se decidió a saltar por la ventana (en vez de usar el revólver, cuyo ruido lo hubiera llenado de terror) cuando al abrir un paquete del correo se encontró con la cabecita de Mr. Taylor, que le sonreía desde lejos, desde el fiero Amazonas, con una sonrisa falsa de niño que parecía decir: «Perdón, perdón, no lo vuelvo a hacer».

* Tomado de: Augusto Monterroso, *Obras Completas (y otros cuentos)*. Ediciones ERA.



Rodolfo Sorto Romero

POEMA

A Rigoberto Paredes

*El poeta es siempre como un niño
aprendiendo a decir la primera palabra
de un lenguaje secreto: divino.*

*Palabra musitada
esbozo gesto signo
rostro sin máscara
fantasma real
«corpus»
cuerpo glorioso
invicto amor
eternidad
perra negra la luna
y pájara viajera
música agonizante
plenitud del misterio
plegaria de la noche
silencio
poesía, ¡Oh gran silencio!
sonoro
y sombra del asombro
nube
sonrisa
lucha abierta
puerta sellada
batalla victoriosa
anunciada derrota
yo del despojo
reflejo anonadado
combate sin temor
y plan de amor
barro de oro
y Estación Perdida*

EL GUERRERO

A José Luis Quesada

*Fino
la
vida
hila
un sudario de muerte*

*El padre de los años
Poeta de Baal
cubre
su rostro
pobre*

*Los ojos titilantes
en la noche callada*

*¿Dónde está aquel varón
el viril sembrador
de los fértiles campos?*

*Nadie lo vio llegar
por la luz de rodillas
a la bordada espuma del aliento*

*Fino
la
muerte
hila
el velo de la vida.*

POEMA DEL GUERRERO

*Atardecida tarde iluminada
un pájaro que pasa y canta: peregrino
canto sin corazón, puro, encantador.*

Amanece, huye la noche negra.

Yo me pierdo de vista de mi.

Salgo. Silencio.

El corazón clavado.

¡Aleluya de la Poesía!



FORMACIÓN DE DOCENTES

Ramón Ulises Salgado Peña

El sistema actual de Formación de Docentes de nuestro país se ha desarrollado en un largo período de tiempo, durante el cual es posible identificar dos grandes etapas. La primera que va desde 1875 a 1966 y una segunda etapa que cronológicamente se inicia en 1967 y termina en el mes de marzo de 2001.

La primera etapa se inicia con la creación, en Gracias, Lempira, de un colegio para la formación de maestros y secretarías en 1875 y la fundación de una Escuela Normal en La Paz, en 1881. Ambas instituciones funcionaron por un breve lapso y fueron sustituidas por la Escuela Normal de Señoritas y la Escuela Normal de Varones fundadas en Tegucigalpa, en 1905 y 1906 respectivamente.

A partir de la mitad del siglo pasado, se introduce la formación de maestros de primaria rurales, a cargo de tres nuevas escuelas normales: la Escuela Normal Rural Centroamérica en el Edén, Comayagua y la Escuela Normal Rural de Señoritas de Villa Ahumada en el departamento de El Paraíso, fundadas ambas en 1951, y la Escuela Normal Rural Mixta de San Francisco en el departamento de Atlántida, fundada en 1958.

El gran aporte de estas escuelas normales, pioneras en la formación de maestros, consistió en que de sus aulas egresaron varias generaciones de maestros de primaria que, con mística de trabajo, vocación y compromiso con el país, configuraron las características de buena parte de la educación de Honduras de principios y mediados del siglo pasado.

Este primer período se cierra con la fundación de la Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán, en diciembre de 1956 –con el propósito de formar profesores de enseñanza media, y diferentes especialistas requeridos por el sistema educativo nacional-, y con la fundación de la carrera de pedagogía, en 1962 en la UNAH, que posteriormente, en 1966, se convierte en el departamento de pedagogía adscrito al Centro Universitario de Estudios Generales.

El segundo período se caracteriza en sus inicios por la proliferación de instituciones educativas encargadas de la formación de docentes del nivel primario, siendo estas las escuelas normales antes mencionadas, institutos semioficiales e instituciones privadas, especialmente religiosas, todas ellas de educación media que, para 1972, sumaban alrededor de 43 instituciones. Esta situación caótica y de crecimiento desordenado motivó a la

Secretaría de Educación a iniciar un proceso de reforma y consolidación de la educación normal, reduciendo el número de instituciones responsables de la formación de maestros del nivel primario, de 43 a 4 escuelas normales: la Escuela Normal Pedro Nufio, de Tegucigalpa, Normal España de Villa Ahumada, Danlí, Normal de Centroamérica del Edén, Comayagua, y Normal de Occidente, de La Esperanza, Intibucá, esta última fundada en 1973. Pese a estos esfuerzos de consolidación y mejoramiento de la educación normal, de manera inexplicable se abandonó el Plan de Consolidación de la Educación Normal y se crearon las Escuelas Normales de Choluteca en 1977, Nueva Ocotepeque en 1979, Tela en 1980, Santa Bárbara en 1981, Gracias, Lempira en 1982, Trujillo en 1983, La Paz en 1983, y Olancho en 1984.

Frente a este crecimiento desordenado de creación de escuelas normales en el país, tomando en cuenta también la sobreoferta de maestros del nivel primario, la descontextualización del currículo, el desequilibrio existente entre la formación científica y la formación pedagógica, la pérdida de mística profesional y la baja calidad de la formación docente en general, la Secretaría de Educación intentó reducir en 1994, sin éxito, el número de escuelas normales y reconvertir cuatro de ellas en institutos de educación secundaria y de educación técnica.

Este segundo período concluye con la conversión de la Escuela Superior del Profesorado Francisco Morazán en Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán en 1989, lo que permitió a nuestra institución la consolidación académica al crearse las licenciaturas y postgrados en el campo de la formación docente.

Analizando estos dos grandes períodos en la formación de maestros en el nivel primario y medio, es posible identificar ciertos rasgos que caracterizan el sistema actual de formación de docentes: es de carácter estatal, tal como lo señalan los preceptos constitucionales, existen contrastes en el mismo, mientras los maestros del nivel medio, preescolar y especial se forman a nivel universitario, los maestros de primaria se han formado a nivel de secundaria; no existe una coordinación académica entre las instituciones formadoras de docentes; y los planes y programas de estudios se elaboran de manera independiente por cada una de las instituciones estatales. Sin desconocer que existen instituciones y programas de formación y capacitación permanente de maestros, en donde participa la Secretaría de Educación, la

UPNFM, la UNAH y otras instituciones educativas, el sistema actual carece de un programa más sistemático y coherente que permita dar un seguimiento a los maestros desde la universidad hasta el aula de clases donde se desempeñan.

Con la firma del convenio de trabajo realizada entre la Secretaría de Educación y la UPNFM, el 29 de marzo del año en curso, se marca el inicio de una nueva etapa histórica en la formación de docentes, ya que se intenta crear un nuevo sistema nacional de formación a través de dos medidas importantes: en primer lugar, elevar la formación de maestros en servicio y de las escuelas normales al nivel universitario, borrando las desigualdades en términos de formación y mejoras salariales observadas entre los maestros de primaria y media. En segundo lugar, iniciar un proceso de reconversión a mediano plazo de las actuales 12 escuelas normales, las que tendrán varias opciones para su conversión: (a) centros universitarios asociados académicamente a la UPNFM, pero con autonomía administrativa —es necesario aclarar que es en estos centros donde se iniciará la formación de docentes de primaria a nivel universitario una vez que las escuelas normales seleccionadas mejoren la calificación de su plan docente y su infraestructura académica (biblioteca, laboratorios, etc.), b) centros de capacitación asociados a INICE, para desarrollar programas de capacitación permanente a los maestros en servicio, c) centros de educación a distancia, d) centros preuniversitarios para formar bachilleres que tengan por objetivo realizar estudios universitarios, y por último, e) institutos de educación secundaria. Cualquiera que sea el camino toma-

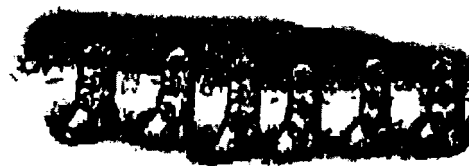
do por las actuales escuelas normales el personal docente de las mismas continuará gozando de su estabilidad laboral y de sus conquistas sociales y la comunidad siempre va a tener un centro educativo pero con funciones distintas.

¿Cuáles son las tareas a realizar en este año, una vez firmado el convenio SEP/UPNFM? Desde nuestro punto de vista, son varias, tales como: presentar al consejo de educación superior el nuevo plan de estudio a nivel universitario para los maestros de educación básica, iniciar un programa especial de formación de formadores ofreciendo licenciaturas y maestrías a los docentes de las escuelas normales y renovar, con la ayuda de la Cooperación Internacional, la infraestructura académica de las escuelas normales dotándolas de nuevos laboratorios, bibliotecas y equipo. Para el éxito de estas nuevas reformas se requiere dar continuidad a la alianza estratégica que desde 1999 se viene construyendo entre la Secretaría de Educación, las Escuelas Normales y la UPNFM, con la esperanza de que, en los próximos meses, se unan a esta alianza, de manera franca y constructiva, la Federación de Organizaciones Magisteriales, el Departamento de Pedagogía de la UNAH, el INFOP y Universidades Privadas, estas últimas a través de convenios específicos con la UPNFM, para que participemos todos en la construcción de un nuevo sistema nacional de formación de docentes tal como lo demanda la sociedad hondureña y como ha quedado explícito en la propuesta de transformación educativa del Foro Nacional de Convergencia Nacional (FONAC).



Zapatos Viejos de Arturo Mejía Nieto*

Opiniones que ha merecido el interesante libro



Recuerdo que cuando recibí «Relatos nativos» comencé a hojear el libro sin interés, por hojearlo no más, y cuando me percaté era que me tenía agarrada toda mi atención. Y digo agarrada, porque en la relación que había establecido el libro con mi pensamiento no existía suavidad, dulzura ni cortesía alguna. Se trataba de una fuerza primitiva que ignoraba los prejuicios literarios y gramaticales, y que se había asido de mi inteligencia sin consideración, como habría hecho un puma cachorro con cualquiera sabandija que le hubiese caído entre las garras. Fue algo parecido a lo que me pasó con Sherwood Anderson en sus relatos de hombres y caballos.

Tanto en «Relatos nativos» como en «Zapatos viejos», no se da mayor importancia al paisaje. Todo el interés está concentrado en las figuras humanas que se mueven a través de nuestro ambiente tropical, resignadas o rebeldes, pero dentro de una fatalidad sin grandeza, que desconoce el entusiasmo y cuyos hilos son tirados por la herencia, el clima y la mala alimentación. «La muerta», «Historia de mi madre» y «El gato», son páginas que dejan en el alma un sabor de misterio, dolor e incertidumbre semejante al que producen los cuentos de los escritores rusos de la pasada generación.

La mayor parte de los personajes de Mejía Nieto van y vienen sin darse por entendidos de que son personajes de libro, con la naturalidad con que lo hacen los hombres, las mujeres y los niños cuando nadie los mira. Pareciera que la literatura, el papel y la tinta de imprenta nada hubieran tenido que ver en su concepción y desarrollo. A ratos sus diálogos entre José Ramón y Cancio o entre Pola y Remigio o entre Adela y Ramón, me suenan como a los que he oído entre gentes del pueblo que yo conozco, cuando hablan para expresar sus emociones o cuando hablan por hablar.

Para los partidarios del naturalismo que trata de recobrar en los tiempos que corren su perdido prestigio, Mejía Nieto debe ser autor que ya no es una hermosa promesa sino una hermosa realidad.

Carmen Lyra. (De «Repertorio Americano», Costa Rica).

Arturo Mejía Nieto, romanziere de la Repubblica di Honduras, ha pubblicato coi tipi della Samet (Buenos Aires), un altro volume di racconti brevi sotto il titolo «Zapatos viejos» (Scarpe Vecchie). Mejía Nieto afferma col suo nuovo libro, le sue belle qualità di scrittore che gli hanno valso l'approvazione di eminenti critici. (Revista «Le Opere e I Giorni», Génova, Italia.)

En «Zapatos viejos», el joven escritor hondureño, reafirmando su orientación consigue aciertos visibles en la pintura de figuras y cosas. Se observa en su labor, en este aspecto, una solidez de notable acentuación. En algunos de estos doce cuentos que componen su nuevo libro, los relieves externos de la acción, medios y circunstancias, guardan un justo equilibrio con la idiosincrasia de los personajes. La correspondencia de los factores es armoniosa, compensadora. Los trabajos titulados «El Chele Amaya», «El mujeriego» y «El gato», por ejemplo, sobresalen en ese sentido. No estriba en eso únicamente el mérito de la labor del señor Mejía Nieto. Infunde también a sus relatos una animación sobria; sus personajes laten con cálida humanidad, obedecen, inclusive, a resortes psicológicos de verosímil funcionamiento y, por último, no desdeña el recurso, siempre eficaz, de lo pintoresco aplicado en discretas dosis. («La Nación», Buenos Aires).

Mejía Nieto puede recorrer cómodamente toda la tierra de habla española y lucir como recién estrenados sus «caminantes». Porque la elegancia va con él, esa elegancia vernácula e ingeniosa capaz de hacer reír al más triste. Anotemos que las divertidas aventuras de sus héroes cómicos hallan eco en nuestra malicia; con sólo cambiar los nombres y los lugares pudieran pasar como sucedidos ahí a la vuelta. De vez en cuando el diplomático nos narra recuerdos tristes y emocionantes. Aquel doctor Bulnes es una hermosa pintura, que conmueve. Lo mismo debe decirse del cuento «El asesino». En tales relatos existe un noble parecido con aquéllos que dieron fama a Bret Harte. El cónsul general de Honduras es literato de valía, un observador penetrante. El libro que anuncia en éste «La escena norteamericana e hispanoamericana», será indudablemente una obra de importancia. («Caras y Caretas», Bs. Aires).

Su libro, que llegó a mis manos hace pocos días, no obstante mis muchas ocupaciones después del regreso de mi viaje, lo he leído con verdadero placer.

Comencé por hojearlo y acabé por concluirlo. Es usted un cuentista fuerte y ameno. Sus cuentos tienen sabor, interesan y hacen pensar. Hay fondo y forma; ¿qué más puedo decirle?

No considerándome con autoridad de crítico, ni mucho menos, ruégole tomar esta sencilla apreciación como un simple y sincero aplauso.

Cordialmente suyo:

Máximo Soto-Hall

He tenido el gusto de recibir su libro intitulado "*Zapatos viejos*". Le agradezco el amable obsequio de su obra, que he leído con interés y simpatía. Acepte mis felicitaciones por estos cuentos y mis augurios por su labor venidera.

Es su afmo. amigo,

Ricardo Rojas

Ya se habrá figurado usted con cuánto placer he recibido y cuán a gusto estoy leyendo sus interesantísimos cuentos centroamericanos. Veo que sus criollos son los mismos nuestros. Se comprende que pasa un mismo soplo por el alma de nuestros pueblos. Hablan casi lo mismo unos y otros paisanos, y su conducta es igualmente heroica.

Leyendo su libro he sentido la efectiva fraternidad de nuestras naciones.

Mucho lo felicita su afmo. amigo y colega,

Arturo Capdevila.

Por carecer de información alguna sobre su residencia, le escribo a casa de su editor en la confianza de que esta carta llegará a sus manos, pues que a las honestas de Samet la confío.

Le debo mi agradecimiento por la gentileza con que usted ha querido remitirme un ejemplar de su libro *Zapatos viejos*, cuya atenta lectura me ha permitido ponerme en contacto con su prosa vigorosa y la reciedumbre de sus argumentos. Confiésole que no tenía conocimiento anterior de sus trabajos y que este nuevo volumen de usted me ha servido de ilustración, permitiéndome celebrar -como lo hago con estas líneas- el vigor expresivo y la enjundia de sus cuentos, trabajados sin rebuscamientos sobre la trágica grandeza de las cosas humanas y cotidianas.

Tienen, por ello mismo, intensidad dramática todos sus personajes. Llenan las páginas, se salen del libro, se agigantan en un ambiente de naturales resonancias y terminan por quedársenos adheridos a la sensibilidad, como si hubieran vivido a nuestro lado. He ahí, a mi entender, el mejor elogio que puede hacerse de su obra: esa naturalidad trágica o sonriente, lograda sin la enor retórica literaria!

Le agradezco el envío de *zapatos viejos* y le digo de mi amistad, pura y sencilla como el agua de los manantiales serranos.

Suyo affmo.:

Atilio García y Mellid

Fermín Estrella Gutiérrez.

Saluda con su consideración más distinguida al escritor don Arturo Mejía Nieto, y le agradece el envío de su bello libro *Zapatos viejos*, y se complace en decirle que lo ha leído con creciente interés, hallándolo nutrido de experiencia, y profundamente nacionalista, constituyendo sus narraciones un documento vivo de las costumbres -tan enriquecidas de poesía- de Centro América.

Bajo el sugestivo título de *Zapatos viejos*, don Arturo Mejía Nieto, ha compilado una serie de reminiscencias pueblerinas, que son una importante contribución al folklore americano.

Es ponderable, desde todo punto de vista, el trabajo de Mejía Nieto.

Sin conocer el ambiente, el lector, a poco de leer las páginas de su libro, tal la precisión con que fija las imágenes y la desenvoltura de su prosa ágil, se familiariza con las costumbres y la idiosincrasia de un pueblo del que nos separan muchas leguas.

Mejía Nieto, a través de sus cuentos, se revela como un habilísimo narrador, de mucha fuerza sugestiva, un tanto lírico y sentimental, al remover recuerdos que le son queridos e inolvidables.

Ahonda en la psicología de sus personajes, y la sutil penetración que revela le permite exponer con vigorosa expresividad los sentimientos y pasiones diversas que los animan.

La sencillez constructiva de su prosa nos pone frente al artista cuya paleta rica en matices concurre con inteligencia a dar un relieve insospechado a la concepción del motivo y ha fijado sin alardes retóricos en el ánimo del lector.

Las páginas de *Zapatos viejos*, son delicadas, y lo destacan a Mejía Nieto como un cuentista de enjundia.

Todos sus relatos son interesantes y amenos.

P.D.I. (De «La Opinión»).

En estos cuentos todos los elementos que participan de su integración confluyen a caracterizar su regionalismos, su color local: los personajes típicamente y psicológicamente definidos, el ambiente primitivo, saturado de una conformidad patriarcal e inmovible con respecto a todas las leyes humanas o divinas, mismo a las menos respetadas y cumplidas y en el cual asoma la despreocupación del habitante de hoy el fatalismo indio de su antecesor inmediato; el lenguaje donde junto a la riqueza conservada y singular del castellano -riqueza apenas entrevista dado el carácter del libro, pero que es lo suficiente como para llamar la atención aquí, donde cada día circunscribimos más y más el vocabulario puro- se unen a los regionalismos más expresivos y necesarios y una construcción idiomática local fresca e ingenua al par que vigorosa y acertada.

Arturo Mejía Nieto puede estar satisfecho de su labor: ha querido hacernos conocer cómo aman, hablan, viven y sienten los hombres de un pueblo de Centro América; modestamente, sin pretensiones, sin «pose» para su satisfacción de «americano» que conoce Norte, Centro y Sud América y quiere ilustrarnos con respecto a lo que vio de más cerca y más adentrado está en su sensibilidad.

Eugenio Rolando. («La Vanguardia»).

Se ha dicho que nos duele tanto desprendernos de un par de viejos zapatos como de nuestros hijos. Mejía Nieto aplica la imagen a sus recuerdos, «Ya un poco deteriorados en la memoria, pero preferidos: así como se prefieren por costumbre los zapatos viejos...»

Los doce cuentos del libro –narraciones de la vida en un pueblo de Centro América- tienen el «color local», no obstante haber sido escritos en Buenos Aires, lejos del ambiente en tiempo y en espacio.

«El Chele Amaya», relato inaugural, el mejor de cuantos lleva publicados Mejía Nieto, reconstruye con notable maestría un episodio indígena de la lucha caudillesca.

«El mujeriego», «La virgen milagrosa», «El gato», y otros cuentos de *Zapatos viejos*, si no tan diestramente acabados, reflejan con acierto costumbres de tierra y de época bien americanas por cierto.

El don Nacho de «El mujeriego» es, por ejemplo, un tipo de nuestro adentro y de cualquier adentro de este continente.

(«*La Literatura Argentina*», Revista bibliográfica).

Hemos recibido un volumen del libro *Zapatos viejos*. Su autor, Arturo Mejía Nieto, ha reunido en él varios relatos. Interesantes todos, están escritos en lenguaje sencillo pero con mucho acierto en la pintura de los cuadros regionales –de un país de Centro América- que presenta. El título de la obra no encierra, como podría creerse, un simil arbitrario, efectista. El autor define el parangón que establece con los relatos en pocas palabras. Son «recuerdos viejos, ya un poco deteriorados en la memoria pero preferidos: así como se prefiere por costumbre los zapatos viejos...»

Sus relatos tienen un pronunciado sabor a cosa típica, regional. Emocionan siempre. El autor describe las situaciones psicológicas con sobriedad penetrante. No recurre a las fórmulas impresionistas para realizar en mérito literario, una escena, un motivo, un paisaje... La llaneza de la forma no excluye profundidad en el concepto central. Mejía Nieto es de los literatos que se distinguen por la honestidad de los procedimientos a que recurre, en la presentación de los protagonistas, en la delineación de sus caracteres...

Zapatos viejos –que no es su primera obra, ni será la última, quizá- revela en su autor condiciones literarias.

No dudamos, pues, que sus obras posteriores habrán de constituir en ese sentido, una elocuente reafirmación.

(De «*La Nueva Provincia*», de Bahía Blanca).

* Tomado de Cartel, 11; Independencia 1029, Buenos Aires, s.f. (1930?).

ESTAFETA

Carta de Don Ibrahim Gamero Idiáquez

San Pedro Sula, 24 de enero de 1989

Dr. don Víctor Manuel Ramos
Tegucigalpa, D. C.

Querido Víctor Manuel:

Un amigo, felicitándome, me llamó por teléfono para decirme que sólo el título que tú escogiste para encomiarme, compendiba lo demás, y que lo decía todo en dos voblos simples, pues únicamente yo me llababa con ese Don antepuesto. Y en seguida me habló de tí con palabras de alabanza. Debo decirte que la primera llavada l, debí a tutío Camilo, complacido por lo que expresabas. Esto sólo v,le para un doble aplauso dedicado a tí y a mí también.

En la mañana del propio día, revisando los titulares de TIEMPO para decidir con cuál inici,ría la lectura, me encontré sorprendido con uno de grandes letras, como para que no se escapara de quien ya ve poco menos de lo natural y al conocer quién lo escribía, me vino a la mente que aquello era conmigo y me quedé mudo pensando cómo el prisma de aumento era capaz de abultar las cosas para darles nototiedad y aunque a escondidas para ocultar el rubor, me compl,ció escuchar tu voz de simpatía diciéndome que mi oficio de sembrador había cumplido un fin, el mismo que con frase galana señalabas relacionando un encuentro en la vida.

El afecto, que es un sentimiento noble inspirado por quien de la nobleza hace culto, traducido en expresión literaria, deja la sensación de algo que viene al oído como nota musical de 'perlas de un collar roto derramadas sobre lámina pulida'.

Me complace sin duda saber que el árbol que planté en días de docencia activa, consreva su verdor a pasar del otoño que cubre de nieve el follaje, y aun invita aque en su tallo anraice una orquídea, en sus ramas se construya un nido y que el fruto cosechado lleváz en sí la semilla de la planta nueva.

En tu artículo que me recuerdas días de actividad, mencionas cómo nació nuestra amistad. Alguien, cuyo nombre no viene al caso porque califica a través de cristal ahumado, decía que tú y Rodolfo eran mis consentidos y nunca aprendió de aquellos dos jóvenes, libres de prejuicios, a quienes siempre animó el deseo de superación, dueños de dos alas para el vuelo, que se acrcaban a mí porque sabía comprender y en alguna medida alentar sus aspiraciones, a pesar del riesgo de perder dos colaboradores efectivos en las 'chifladuras' mías. He dicho y repetido que ser maestro es poseer el don de amar a los niños y a quienes a ellos se parecen como milicias del porvenir. De ahí que Rodolfo y tú, habiendo dedicado un tiempo a cultivar las mentes infantiles, al graduarse de médicos cirujanos llevaban consigo la esencia de set pediatras aun en el trato con los mayores.

Ahora que eres columnista, aumentas a tu haber una capacidad más: la de decir las cosas con propiedad y con oportunidad. De esa manera las ideas no se escapan y van al surco como granos de esperanza. Yo, en cambio, dejé que el tiempo se interpusiera en la comunicación escrita, y mano -que no fue diestra para eso- ya no responde al reclamo, porque las articulaciones han enmohecido al par que ha resecado una supuesta substancia gris. Sin embargo, ocasionalmente aparece por ahí una página motivada por la emoción que conservo, y la inspire el afecto, la gratitud o el momento de un adiós postrero. Son las hojas que el viento se lleva consigo.

Intencionalmente retrasé esta carta para que no se fuera del todo vacía y poder enviarte, junto a palabras dichas en el Centro Cultural Sampedrano, en el mes de la Patria, la Semblanza aparecida en esta segunda quincena de año nuevo, más que todo recordando que insistí, ya no sé ni cuándo, en que los hijos prepararan la biografía de tu abuelo, como lo hizo el Licdo. Coello Ramos con su padre Don Rafael. Tu artículo DON CAMILO y ese otro tan cordial de TÍO CARLOS, son una clarinada, lo mismo que mi folleto lo es para el Maestro de Adalid. De otro modo, la sombra, como el olvido, hacen que los valores se pierdan.

Espero que oportunamente hayas recibido mi telegrama que fue el anticipo de la presente, que va certificada para mayor seguridad, pues es frecuente que los mensajeros se pierdan buscando una dirección. Eso me sucede con la escuela que lleva mi nombre allá en la Colonia Zapote Norte de la ciudad gemela. Está lejana para llegar a pie. Y concluyendo la misiva que se ha agrandado, te envío mi abrazo de gratitud de cariño con saludo de año nuevo, extensivo a tu esposa y tus hijos.



Rodolfo Sorto Bonilla, médico pediatra residente en Marcala.
Camilo Rivera Girón, el tío, maestro, empresario y patriota.
Carlos Rivera Girón, el tío, músico muerto a temprana edad.
Camilo Rivera Guevara, el abuelo, músico y compositor intibucano.

DISCOS



ARAM IL'YICH KHACHATURIAN
Piano Concerto, Dance suite, Waltz y Polka.

Dora Serviarian-Kuhn – piano.

Loris Tjeknavorian – director.

Orquesta filarmónica de Armenia.

ASV Digital CD DCA 964

Dora Serviarian-Kuhn se ha presentado en Tegucigalpa, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras, en el Teatro Nacional en donde obtuvo una buena acogida. Gracias a su generosidad tenemos en nuestras manos este su disco en el cual interpreta, como solista, con la Orquesta Filarmónica de Armenia, el Concierto para piano y Orquesta del compositor soviético armeniano Aram Khachaturian. Se ha considerado a Dora como la mejor intérprete del Concierto para piano y orquesta de Khachaturian luego de ejecutarlo, con buen suceso, por más de veinte veces en varios escenarios del mundo. En junio de 1995 ella interpretó el concierto, primera ejecución en la República Popular China, acompañada de la Orquesta Sinfónica de la Radiodifusión China en Beijing.

La obra exige mucho esfuerzo para el solista, sin embargo la pianista logra un fluido transcurrir de los compases en perfecto acoplamiento con la orquesta. El aire armenio, muy apegado a las tradiciones pero con sabor universal del concierto de Khachaturian, es perfectamente traducido por las ágiles manos de Dora quien muestra su magnífico control del pentagrama y las teclas en una simbiosis perfecta con el ideal musical del director. En el primer movimiento los solos prolongados exigen una interpretación virtuosa que nuestra pianista logra con brillante colorido; el segundo movimiento, lento y lírico, no está exento de dificultad técnica, pero Serviarian-Kuhn logra coherencia en su estilo, casi diríamos que hay recreación teclista con el ardor de sus manos; el tercero y último movimiento es un Allegro Brillante, una encantadora danza que siempre requirió de un piano brillante, con fraseo nítido en excitante balance con la orquesta que sigue la sonoridad del teclado, como

el sol al día.

El director, Loris Tjeknavorian, es un prolífico compositor armenio, diplomado de la Academia de Viena bajo la dirección de Carl Orff, el famoso autor de Carmina Burana. Su batuta ha estado al frente de importantes Orquestas Sinfónicas en Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, México, Brasil e Israel, entre otras. En la ejecución de la Dance Suite, el Vals y la Polka nos muestra su ferviente vocación khacharuniana, y además de este disco ha grabado otros con la intención de registrar las obras completas de Khachaturian. Dora y Loris nos hacen llegar un mensaje cautivante y nítido. V.M.R.



JORGE SAADE-SCAFF / ADAM WEGRZYNEK

Recital

Aminé records. PO Box 5686, Guayaquil, Ecuador.

CDA 46641 DDD

Jorge Saade-Scaff se presentó en Tegucigalpa, con buen suceso, como violinista, con la Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras en el 2000. Ahora nos presenta su disco Recital en el cual interpreta, a dúo con Wegrzynek, melodías de César Frank (Sonata para violín y piano en La Mayor / Allegro moderato, Allegro, Recitativo-fantasia-moderato y Allegro poco mosso), Jules Massenet (Meditación de Thaïs), Dimitry Kabalevsky (Improvisación, Op. 21, n. 1), Camile Saint Saëns (Introducción y Rondo Capriccioso Op. 28) y Enrique Espín Yepes (Danza ecuatoriana). Ambos artistas se han unido para acometer la interpretación de los autores mencionados arriba y nos ofrecen un disco en el que se hace un extenso recorrido musical que concluye con una interesante melodía ecuatoriana. Ambos intérpretes poseen una buena calidad que sumada ha dado buenos resultados. El nítido e íntimo fraseo al violín Guarnieri de Saade-Scaff se une a la potente lectura y al piano elegante y bien digitado de Wegrzynek, sin faltar en el dúo la sonoridad y el límpido control de las dinámicas que siguen las maravillas de estilo y escuela de cada uno

de los autores interpretados.

Jorge es considerado en su país como el primer violinista y ha actuado en varios escenarios internacionales. Adam es un joven pianista canadiense de gran poder técnico e intensa personalidad que ha revelado sus dotes artísticos desde la edad de los cinco años. Es acreedor a muchos premios en competencias internacionales de piano. La crítica le ha llamado un verdadero virtuoso que impresiona al público sin excepción. V.M.R.

LAS MÁS GRANDES ÓPERAS DEL SIGLO

Dentro de su colección de Grandes Grabaciones del Siglo, EMI presenta en el mercado una nueva entrega de títulos operísticos a los que, en su globalidad (y sin que, por supuesto, sean los únicos), se puede aplicar el encabezamiento de estas líneas. Diez registros que constituyen un excelente muestrario del mejor catálogo lírico de la firma inglesa, con el atractivo de su precio medio y un sonido que ha mejorado considerablemente respecto a anteriores reprocesados.

Vuelve a aparecer el Don Carlo verdiano dirigido por Giulini en 1970 (5674012), comentado a propósito de la Edición Plácido Domingo. Es también magnífico el Lohengrin de Kempe, de 1962-63 -que se mantiene como la edición de referencia entre las de estudio, con Grümmer, Thomas, Fisher-Dieskau, Ludwig... (5674152)-, así como el Capriccio de Strauss que reunió en 1957-58, bajo la batuta de Swallisch, nada menos que a Schwarzkopf (insuperable condesa), Ludwig, Fisher-Dieskau, Hotter, Gedda y Moffo. ¡Un repertorio digno de Hollywood! (5673942).

Otro título es La flauta mágica realizada en 1964 por Klemperer, con un elenco de ensueño -Janowitz, Popp, Gedda, Schwarzkopf, Ludwig, Berry, Frick (5673882). Del gran director alemán se repescan también sus vigorosos Fidelio, de 1962, con Vickers y Ludwig (5673642), y El holandés errante, de 1968, con Adam, Silja y Talvela (5673702).

Siempre fue muy apreciada la Carmen de Beecham (1958-59), a mi juicio más por la dirección colorista y ajustada del maestro británico que por la gitana de Victoria de los Ángeles, muy bien cantada pero falta de garra (5673572), La viuda alegre por Maticic, de 1963, con Schwarzkopf, Gedda y Waechter, posee todo el encanto de la vieja Europa (5673702).

Completan la colección el excelente Così tan tutte de Böhm, de 1962, con voces de fábula -Schwarzkopf, Ludwig, Kraus, Taddesi - (5673762) y una casi desconocida perla de Mascagni, L'amico Fritz, con unos jóvenes y deliciosos Freni y Pavarotti bajo el conocedor mando de Gavazzeni (5673762). Rafael Banús.

ARTE

Saúl Toro, la razón oculta

Eduardo Bähr

Hace más de cuarenta años, Carlos Saúl Toro Fernández, nacido en Gualala, Santa Bárbara, pintó un cristo que aún en este día es venerado en su pueblo, no sólo porque fuese bendecido por el Monseñor Carranza, sino porque la figura, de matices naïf, contenía una especial fuerza expresiva para nada explicable, a los ojos de la gente, y proveniente de ese jovencuelo que vivía en la casa cuyo patio guarecía a la iglesia.

Ahora, a más de sesenta años de vida, Saúl Toro es uno de los intelectuales hondureños más sólidos y, después de dedicar más de treinta al teatro, vuelve por los pelos de camello para asombrarnos y admirarnos con su primera exposición pictórica. Se trata de una razón oculta, por los fueros de la temática mística. La vuelta hacia el primer amor, nada menos.

De todas formas, el que Saúl Toro no haya decidido, hasta ahora, pintar no tiene de extraño. El acervo de sus experiencias -actuación, dirección, teatro, cine- lo puso en filo del artista integral, tan poco cierto en nuestro medio, además de que es egresado de Bellas Artes allá por 1962 y, qué se diría, la lectura de los místicos españoles ("aquesta eterna fonte está escondida"...en letra de Juan de la Cruz), estudios en el pradal de la literatura; o simplemente la suficiente honestidad para hacer una revisión de su propia persona y aceptarse como ahora es: un pintor que pinta temas místicos venidos desde su propia verdad.

Para el filósofo francés Carrel, la actividad mística ha sido desterrada de las religiones. Aunque la actitud religiosa y aquélla no son excluyentes sí es cierto que conllevan sus propios perfiles, hasta el grado de que por las religiones se ha justificado históricamente más de un crimen contra la humanidad y más de alguna detestable limpieza étnica; mientras que la mística llevará siempre, límpida y personal, su razón oculta.

En Honduras ha habido acercamiento de la una hacia la otra en algunos tramos de la pintura: José Miguel Gómez, en el XVIII; Juan José Soto, en el XIX y en el XX Efraín Por-

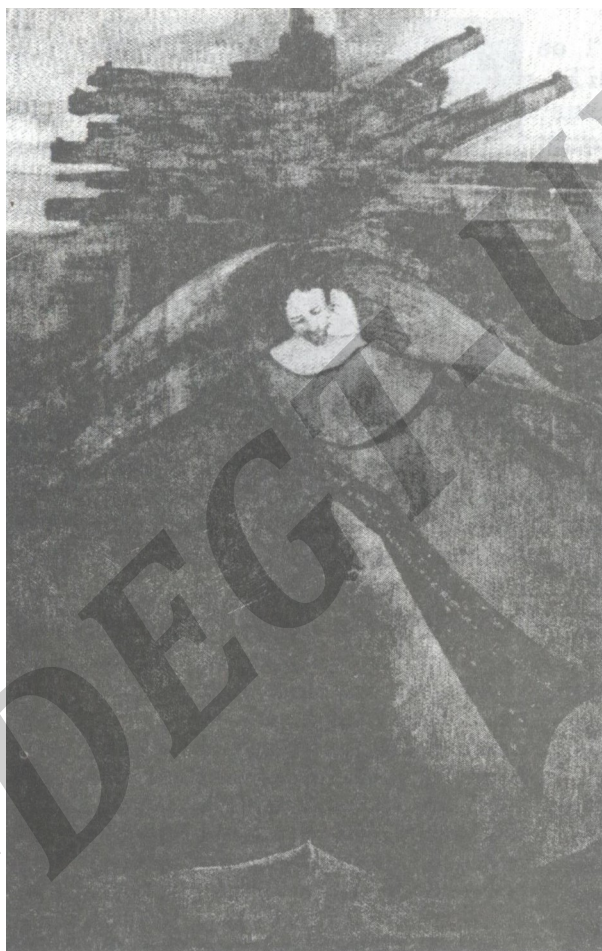
tillo (1941) y Marco Rietti (1942)...Más recientes ejemplos se pueden descubrir, con santo y seña, en las investigaciones de Leticia Oyuela.

No es ésta, pues, una pintura religiosa (al decir de Mauriac, al individuo religioso le es muy difícil no creerse mejor que los demás y quien conoce a Saúl Toro sabe que a la constante búsqueda a la que ha sometido su vida, se suma una decente valoración de sus contemporáneos). Es evidentemente un acercamiento a la contemplación, sin que ésta se desprenda de la conmiseración. Un acercamiento a la individualidad -que no al individualismo-; una pintura con matriz de angustia y en el color del júbilo, con los colores crudos del movimiento y los olores de las ferias del pueblo, con los rostros sin deificar de la gente común, acercada amorosamente desde las entretelas del corazón.

A este misticismo y a este testimonio asistimos con esta muestra pictórica; con estas figuras pintadas con colores valientes y con los delicados trazos que huelen al aroma del gótico-lineal (no por nada los distanciamientos de fondo están expuestos en las temáticas del Renacimiento); con esa valoración de la luminosidad que sólo se desprende de los colores llanos, con los extraños alargamientos que dejan vibrando las sombras del Greco y con las místicas gradaciones de la función espiritual de la luz. A eso se deberá que no identifiquemos a María,

por ejemplo, con los comunes rostros parvularios sino, más bien, con la pregunta íntima: ¿quién es ésta que surge como la aurora, bella como la luna, brillante como el sol?... (Cantar 6,10).

No cabe duda de que Saúl Toro está comenzando su exposición con la firmeza de su autoría, con la solidez del conocimiento de las corrientes pictóricas que parten, desde 1903, con el Fauve, que es el primer movimiento revolucionario del arte en el siglo XX. Porque si no, siendo fauve la fiera, ¿cómo podríamos dejar de explicarnos por qué él ha actuado siempre con esa determinación en los actos decisivos de su vida, con la honestidad en la amistad, con el credo en el profesionalismo y ahora con la entereza y valentía en su arte?



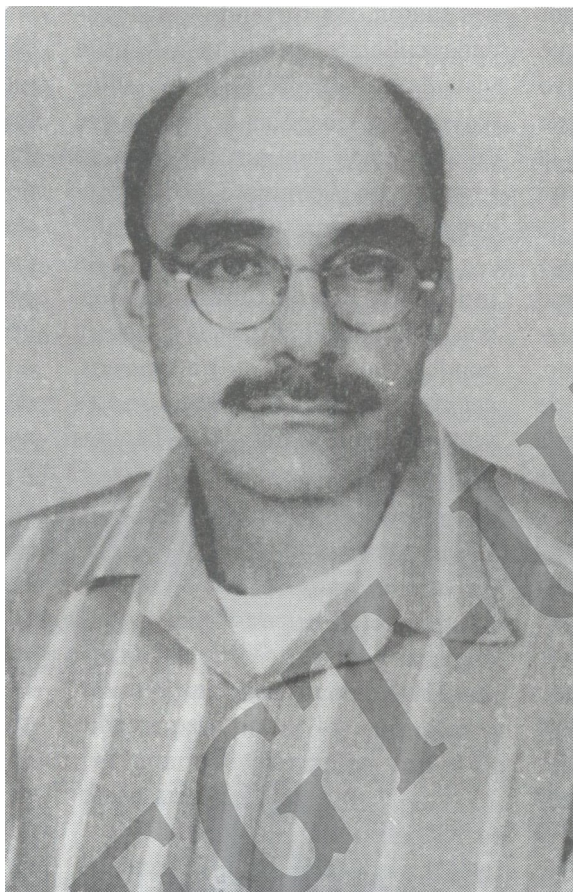
LIBROS

Lecturas de Historia de Honduras

Jorge Alberto Amaya.

Doña Leticia de Oyuela, con total razón, afirmaba un día que escribir en un país como Honduras significa robarle horas al sueño. En efecto, ante las limitaciones económicas y logísticas de la empresa editorial hondureña, el antiquísimo oficio de escritor no ha tenido el apoyo e impulso que realmente amerita. Por esa razón, queremos congratular a nuestro amigo el historiador Óscar Zelaya Garay por la publicación de su Antología intitulada *Lecturas de Historia de Honduras*, la cual, mediante un esfuerzo de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, aparece en su tercera edición bajo el sello de *Pearson de México*, perteneciente a *Prentice Hall*, en coedición con el Fondo Editorial de la UPNFM.

Por los antecedentes, ésta sería la primera vez que un autor hondureño publica una antología sobre la historia de Honduras en una editorial de la trascendencia y renombre de *Prentice Hall*. Dicho sello domina la producción de materiales de texto en muchos países de Latinoamérica, así como en los Estados Unidos. Por esa razón, la comunidad académica, alumnos y los amantes de la historia deben estar regocijados. En fin, dejemos el elogio para el público y pasemos a reseñar el cuerpo teórico de la antología. Generalmente, en medios como el nuestro, tan acostumbrado a la diatriba y la crítica infundada, el trabajo antológico -en cualquier disciplina- es tomado con algún desdén porque comúnmente se tiene la percep-



Oscar Zelaya Garay

ción que el antólogo se limita a transcribir el trabajo de diferentes autores. La selección de las lecturas que ha hecho Oscar responde a un criterio académico cual es elegir aquellos textos que están inmersos dentro de las nuevas tendencias y corrientes de la historiografía contemporánea; esto implica el superamiento de las visiones tradicionales de la historia decimonónica. Con esto no estamos desmeritando los trabajos de los historiadores clásicos de la primera mitad del siglo XX, sino más bien tratamos de afirmar que la historia hondureña debe verse desde ópticas más científicas. De esta forma, algunos procesos históricos expuestos en la antología son vistos desde corrien-

tes muy variadas como por ejemplo la historia social (el caso de Darío Euraque); la demografía histórica (es el caso de la lectura de Linda Newson); historia de las mentalidades (Kevin Avalos); historia económica (Murdo McLeod), etcétera.

Cronológicamente, la antología pasa revista de la historia de Honduras desde el momento previo a la llegada de los españoles y cubre hasta la primera mitad del siglo XX, particularmente hasta la dictadura de Tiburcio Carías. En primer lugar, el libro presenta dos lecturas que nos indican cómo era la situación de los pueblos indígenas que habitaron Centroamérica a la llegada de los españoles con los trabajos de Gloria Lara y Olga Joya, este último nos refiere puntualmente una crónica de la conquista del terri-

torio hondureño. Seguidamente, resulta interesante la lectura sobre los nombres que recibió el territorio hondureño desde su primera denominación de Guaimura hasta el actual, Honduras, de Oscar Castañeda Batres. Luego, es oportuna la lectura de Sucelinda Zelaya, en donde nos describe la evolución de la configuración territorial de Honduras desde la colonia hasta la independencia. La centuria que va de finales del siglo XV a finales del siglo XVI se cierra con el trabajo de la demógrafa inglesa Linda Newson sobre el impacto que provocó el proceso de conquista en las poblaciones indígenas de Honduras y Nicaragua, expresando que en algunos casos más del 90% de la

población se redujo producto de las guerras, las enfermedades, el tráfico de esclavos, la separación de las familias, etcétera.

La vida cultural y artística colonial de Honduras es expuesta por Mario Felipe Martínez Castillo, que expone el papel beligerante que tuvo la iglesia católica en la promoción de manifestaciones culturales como la arquitectura, la escultura, la pintura y la platería, todas ellas unidas no solamente para la edificación de los templos e iglesias sino también como instrumento de adoctrinamiento cristiano para los indígenas. Asimismo, se agrega el importante trabajo de Murdo McLeod sobre la economía minera hondureña y la incidencia de dicho rubro en la estructuración de regiones basadas en la minería como la Alcaldía Mayor de Tegucigalpa, el centro minero más importante de todo el Reino de Guatemala. Esta lectura sobre la minería se complementa con el ensayo del antólogo Oscar Zelaya sobre el comercio y la producción ganadera de la Provincia de Honduras durante el siglo XVIII, que logró articular las zonas de producción ganadera hondureña con otras regiones del Reino de Guatemala a través de la exportación del ganado a las ferias de San Miguel y San Vicente en la Provincia de El Salvador y a las ferias de La Laguna, Cerro Redondo, Chalchuapa y Jalpatagua en la Provincia de Guatemala.

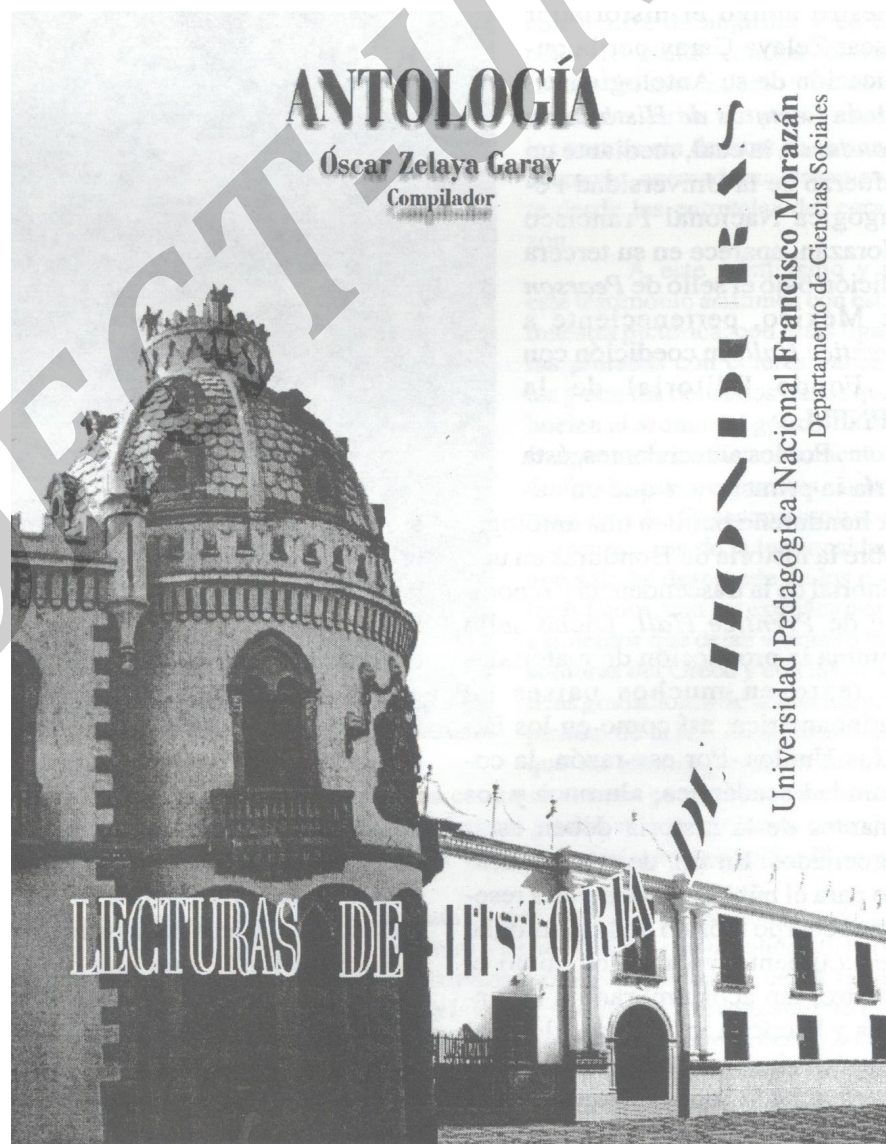
Por otro lado, para entender la percepción que se tenía en el período colonial sobre las relaciones familiares, el papel de la mujer y la relevancia que la *élite* colonial otorgaba a la continuidad de la sangre por la rama masculina, es oportuno el trabajo de Leticia de Oyuela sobre la instauración de un caso atípico en aquel entonces: la fundación de un mayorazgo femenino hecho por don Diego López Sayas Esquivel el 13 de junio de 1683. Asimismo, el ensayo

de Kevin Avalos sobre las fiestas y diversiones urbanas coloniales nos da pistas para entender la evolución de las mentalidades colectivas de aquel momento y de cómo esas diversiones fueron construyendo las identidades culturales de Latinoamérica en vista de la interrelación de las culturas europea, americana y africana que dejaron -cada cual a su manera- su impronta en el conjunto de diversiones de esa época.

El proceso histórico de la independencia de Centroamérica, con la explicación de sus causas y condicionantes externos e internos, así como la anexión a México, es vista mediante el trabajo de Thomas

Karnes y complementando ese proceso, Mario Rodríguez pasa revista a la organización de la República Federal de Centroamérica con su trabajo sobre ese experimento unionista. Aborda los inicios y antecedentes que condujeron al establecimiento de la república; analiza la convulsión política y la guerra civil desencadenada entre los liberales y los conservadores; la llegada al poder de Francisco Morazán; las reformas introducidas y la intervención de potencias extranjeras como Inglaterra son descritas con claridad.

La ruptura del proyecto federalista y la caída de la república, así como la sucesión de los gobier-



nos liberales y conservadores en Honduras desde 1839 hasta 1875 son expuestos por Oscar Zelaya. En este punto el autor señala la invariable inestabilidad política de la región centroamericana en el período en cuestión, así como la consolidación de las facciones más conservadoras que se propusieron como meta desmantelar las estructuras heredadas de la República Federal para restablecer las del período preindependentista. Posteriormente, se presenta el interesante ensayo del historiador Héctor Pérez Brignoli sobre la Reforma Liberal en Honduras. Destaca las características generales de las reformas liberales en Latinoamérica y la implantación de dicho proceso, primero con el experimento guatemalteco, del cual irradia seguidamente a los demás países del área. Señala la importancia de la ideología liberal para la materialización de la reforma; la implementación de las medidas reformistas en los aspectos políticos, económicos, sociales y culturales y sobre todo la incesante búsqueda por impulsar una economía de agroexportación que vinculara a Honduras con el sistema capitalista mundial a través de la inversión de capital extranjero. Ese trasfondo ideológico del liberalismo se percibe en la siguiente lectura de Ramón Rosa: «Discurso en la apertura de la Universidad Central de Honduras», en donde deja traslucir la influencia que la doctrina liberal ejerció sobre la generación de los reformistas hondureños.

El liberalismo pretendía «modernizar» a las naciones latinoamericanas, y ese proceso implicaba no solo desarrollar economías exportadoras, sino también atraer inmigrantes, tecnologías, ideologías y todo lo mejor del mundo «civilizado». Esa visión queda reflejada en el relato de la famosa Mary Lester

(conocida como María la soltera), una institutriz inglesa contratada para impartir clases en una escuela de San Pedro Sula, quien nos cuenta en «San Pedro Sula. Final de una aventura» sus peripecias al atravesar el país desde el Golfo de Fonseca hasta el Valle de Sula. Sin embargo, lo más destacado del relato son sus impresiones de las costumbres de las gentes, lo agreste e indefiniblemente bello del paisaje hondureño, la pobreza secular del país y sobre todo el atraso material de la nación en casi todos los ámbitos. Igualmente, es oportuna la aportación del historiador hondureño Darío Euraque sobre el proceso de la inmigración árabe-palestina a Honduras, la conformación del Estado-nacional y el imaginario ideado desde «arriba» sobre el mestizaje en Honduras. En este sentido, según Euraque, la Reforma Liberal fue un catalizador fundamental en el ansiado proyecto del Estado liberal para atraer los capitales -y también los inmigrantes- con el fin de desarrollar al país.

La entrada del siglo XX es analizada por Mario Posas y Rafael del Cid a partir de la conformación de la producción bananera en el litoral Atlántico. En efecto, ellos hilvanan los acontecimientos que promovieron la ascensión de la explotación bananera; las políticas concesionarias que el Estado hondureño ofreció a los inversionistas extranjeros; la posición de las élites nacionales; el desarrollo de la infraestructura productiva; la naturaleza de la mano de obra y los beneficios que generó la riqueza bananera en detrimento de los intereses del país. También, resulta interesante la lectura de William Stokes sobre el desarrollo de los partidos políticos tradicionales hondureños (el Liberal y el Nacional) ya que es evidente que estas instituciones políticas surgen precisamente en los albores de la incorpo-

ración del país al sistema capitalista mundial con las economías minera y bananera. Dicha conformación de los partidos políticos hondureños entre finales del siglo XIX y principios del XX representó la escisión de dos facciones que durante las tres décadas siguientes fueron irreconciliables, de tal suerte que marcaron desde su inicio la saga de un sin fin de guerras intestinas que asolaron a Honduras desde 1894 hasta 1932, en el umbral del régimen caríista, todo lo cual es analizado por Mario Argueta. Finalmente, la dictadura de Tiburcio Carías y el papel de la oposición ante el régimen es descrita por el ya desaparecido historiador Salomón Sagastume, quien presenta un cuadro fiel sobre el significado de la dictadura en la historia política y social de Honduras. El régimen caríista representó el final de la convulsionada y agitada vida política que había padecido el país desde finales del siglo XIX, empero, el encuentro de esa tan «ansiada paz» a través de la trilogía «encierro, entierro o destierro» se logró a costa del sufrimiento de la oposición no sólo liberal, sino también de los disidentes nacionalistas y de los diferentes movimientos sociales que ya asomaban su protagonismo desde ese tiempo como las organizaciones sindicales y mutualistas, las agrupaciones políticas de izquierda, etcétera.

En fin, felicitamos de nuevo a nuestro compañero Oscar Zelaya y también al Fondo Editorial de la UPNFM por presentar a la Comunidad Universitaria y al público en general una antología de lecturas de Historia de Honduras que cumple con la función de describir científicamente el pasado que nos permite en la actualidad entender en qué lugar estamos y hacia dónde vamos.

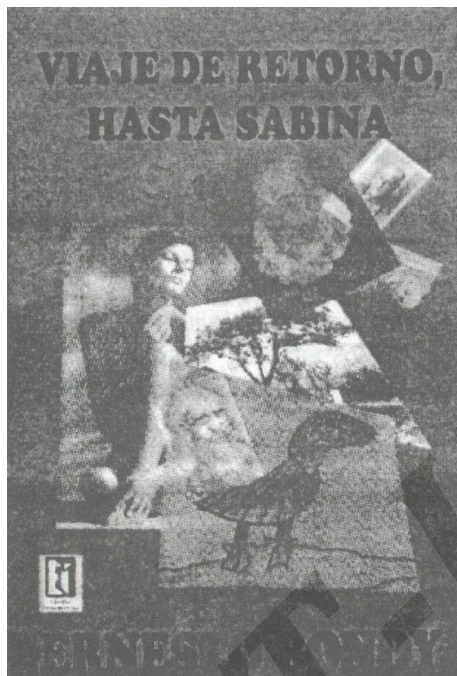
Viaje de retorno

Marcos Carías

Me entretiene leer autores hondureños como Roberto Castillo, me entretiene leer a Ernesto Bondy; pero es que ¿acaso, por entretenida, la narrativa hondureña se nos vuelve menos «comprometida», más insustancial? Ernesto Bondy, con su nombre de agente secreto y su físico caucásico, es, en sus relatos, escritor cosmopolita, podría suceder en cualquier parte, es globalizado y postmoderno si supiera lo que eso quiere decir o sea que no nos intenta hondureñizar y eso va bien con la tónica de estos tiempos. A veces se nos pone reiterativo y declara en largos párrafos, por la boca del protagonista del cuento «Freud, Madelyn y yo», cuál es la tarea, a su entender, del contador de cuentos:

«Nosotros mentimos, falsificamos, idealizamos, soñamos, especulamos, inventamos, exageramos, imaginamos, fantaseamos y reproducimos los más inverosímiles hechos y aventuras de este mundo y de los otros, acerca del cuerpo y del espíritu, de las vísceras y de la mente, de los dioses y de los hombres... Nosotros capturamos las vivencias de todos los seres habidos y por haber y las enmarañamos, manipulando sus pasiones para elevarlos hasta el éxtasis o el desvarío..»

“Viaje de retorno hasta Sabina”, que inicia la colección, es un cuento sexual, aunque no erótico porque no es lo mismo. F.M. el sabio es el inventor de la sensorología, método de introspección antifreudiano que ausculta la personalidad y sus trastornos según



el testimonio de los sentidos. Abono yo a su tesis porque igual que él he retornado a mi pasado a través de los olores: huelo una canción y al instante me veo cruzando por el puente, camino de la escuela y ya soy feliz y estoy en cuarto grado. Más vale auscultar los sentidos que el alma porque, dice el sabio, «el alma es embustera y difícil de interrogar» y esto es útil aunque no es nuevo porque contribuye a desplatonizar una sociedad con sus valores abusivamente platonizados: el alma, lo espiritual, lo alto, lo aristocrático como lo bueno, el cuerpo, lo material, lo bajo, lo pobre como lo malo. F.M. es ingenioso inventor, de una máquina del tiempo que gracias y por merced de epifanías sensoriales nos conduce a la posición fetal, lo cual colma y calma nuestro apetito primario que es la huida. F.M. asevera, docto experimentador, que

no es la maldición de Edipo, el prohibido sueño masculino de yacer con la madre, lo que nos angustia, que lo que nos angustia el sueño de la masculina condición es la eyaculación precoz, esa otra especie ambigua de ganas de salir corriendo.

Se me hace muy claro que «Ocaso del Imperio Emplumado» es un relato sobre el Poder. Los arqueólogos podrán llevarse las manos a la cabeza con las licencias algo sarcásticas que se toma el autor al describir las costumbres de este pueblo mayoide. Los arqueólogos, los más vivos, podrán aprovecharse de las fantasías del autor para añadir una más a la interminable lista de causas que condujeron al abandono de las ciudades del Viejo Imperio. Todo terminó cuando desaparecieron las plumas del quetzal, gracias Bondy, porque esto es más sutil y verdadero que decir por ejemplo que terminó debido al deterioro eco-poblacional, al raquitismo entronizado y a la ingobernabilidad. ¿Qué fue lo que pasó? Pues que hubo una reacción en cadena porque con la cacería desahorada de plumas de quetzal se llevaron de encuentro las plumas de las guacamayas verdes y las guaras azules, palomas torcaces y criollas, tucanes, chorchas, gaviotas y pelícanos de la mar, alcaravanes, loras, colibríes, aves del paraíso, chachalacas, pericos, quebrantahuesos, gavilanes, pavos reales y plebeyos, palmípedos, buhos, perdices y yo diría que hasta las plumas de los guardabarrancos total y con todo eso no quedó

pluma viviente, pues, ni indio para contarlas (la princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa?) semejante plumicidio que terminó con la cultura porque no hay cultura por más maya que sea que lo resista y (la princesa está triste, ¿qué tendrá la princesa?) fíjense que el cuento enseña que todo sucedió por puro y simple apetito de poder.

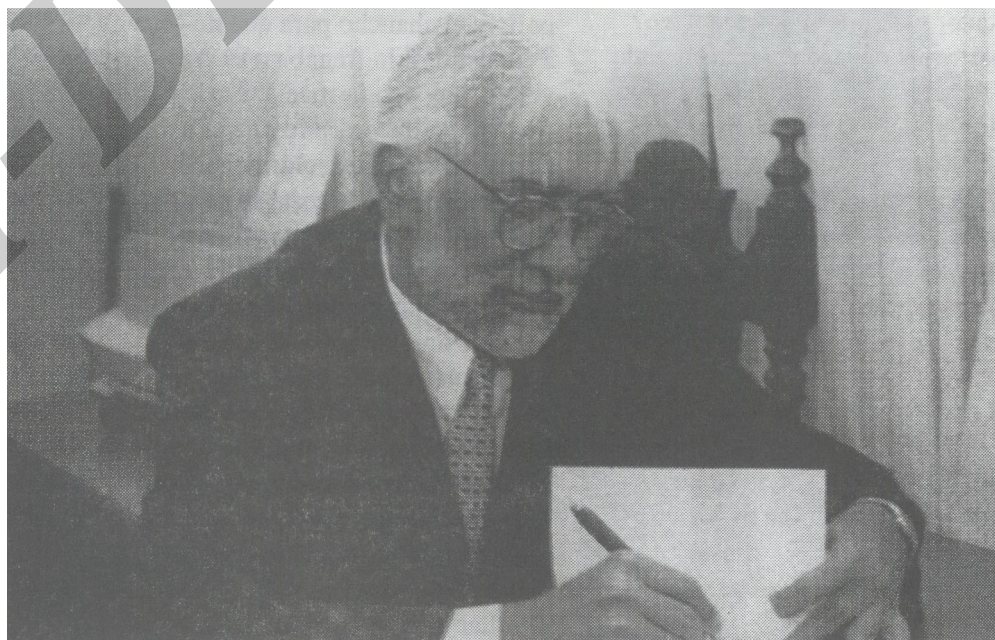
Lo que sigue puede ser más apocáíptico todavía aunque la pluma de Bondy, que por suerte no pereció en la refriega, los convierte en apocalipsis desenfadados. Matilde, no te comás la tilde, advertía la maestra y con toda la razón, Raimundo andá búscame un gerundio, él se lo encontraba, la maestra le ponía un cinco y el mundo vivía en paz. Pero Bondy nos pone a temblar a los académicos de la lengua con un su cuento de que los académicos ex-colonizados se sublevaron contra la academia hispánica madre y más radicales que el inoportuno Gabriel García Márquez que recomendó no hacer caso a las reglas de puntuación se soltaron con una «Gramática 2000 a la Menos Uno» que así se llama el deletéreo producto de este cuento, cuyo maléfico chiste radica en la combinación de las letras con los números, yo ya me lo temía que al igual que el cine y la televisión las computadoras, que son la triste madre de este engendro, no nos traerían nada bueno.

Vean que fantasía:
«Las palabras de una oración cualquiera, sustantivos o adjetivos, podían ahora ser señaladas con un dígito o un símbolo matemático, con coeficientes y exponenciales, así como con fórmulas...»

Para el caso, el nombre

sustantivo «amor», precedido por el factor número tres 3amor, se leería «tres veces amor» y significaría al mismo tiempo: cariño, afecto y adoración». En esta revolucionaria sintaxis sintética y sincrética se introducirían símbolos negativos antes del factor numérico y también el signo del asterisco, de modo que «la frase amor 2profundo*2, debía leerse como «amor dos veces profundo asterisco al exponente dos» y podía significar cuatro(2x2) veces un término relativo a amor profundo como deseo, sublimidad, maternidad y patriotismo; mientras que la injuria niño 2tonto*3, o sea «niño dos veces tonto asterisco al exponente tres» podría significar matemáticamente dos al cubo, o sea ocho (2x 2x 2) insultos de un solo derivados de la palabra tonto, como ser: niño necio estúpido, torpe, inepto, imbécil, idiota, bobo y mentecato». Habrían de existir alfonemas tan peregrinos como el punto asterisco seguido, el punto y detrás, los paréntesis al revés y el abominable Enter, «que se entendía como ejecútese». La consecuencia, bondy, no se hicieron esperar

porque si los errores gráficos (porque lo de orto quedaría eliminado en una gramática sin reglas) son de por sí tumultuosos utilizando letras, su combinación con los números eleva la posibilidad de error exponencialmente a la plus*n, y temo no equivocarme. El mandamiento de No Cometerás Actos Impuros fue escrito erróneamente en el catecismo «con signo negativo y con asterisco a la menos tres o sea» -1No cometerás actos impuros*3 que quería decir exactamente lo contrario y fue interpretado por los fieles como un mandato divino a la incontinencia y al vicio carnal». Que de siempre se ha comprobado que a los curas se les dan mejor las letras que los números y para evitar el desaguisado que su impericia matemática produjo y para parar de un plumazo el carnaval que los fieles estaban armando, el mero Vaticano tuvo que emitir un Breve «5NO cometerás actos impuros'Enter*3*n» que puso fin al relajó. Ya ve Bondy adonde llegan esas fantasías: ni más ni menos que a la lujuria y al desenfreno ¡como si no fuera mejor que la maestra le recuerde a la Matilde que no se



Ernesto Bondy

coma la tilde!

Un personaje, Madelyn, acusa a Bondy de machista. Veamos cómo se le dio el examen y veámosle el antes y el después a la señora. Llegó para hacerle una entrevista al escritor del cuento que no es Bondy pero que a lo mejor se le parece: «La cosa esa vestía completamente forrada de azul, con prendas de tela jean, pantalón camisa y chaqueta, ¡absolutamente toda de jean, carajo!, desde el cuello hasta la pantorrilla... por ningún lado le asomaba ni tan sólo una simple característica del sexo al que pertenecía ... no daba ni una pista y su espalda era igual que su pecho... ¡y tampoco tenía nalgatorio!». Eso fue el antes, en el después aquel sujeto asèxuado se convirtió en lo siguiente: «a lo largo de los costados de la falda ondulaban largas aberturas que mostraban sugestivas visiones de sus piernas hasta la mitad de los muslos, mientras que en medio del escote sin mangas se lucía el nacimiento de sus senos modestos» ¿Qué motivó la transformación, de la mañana a la noche? ¿El eterno coqueto femenino que le pone en bandeja sus atributos al macho retador para que se los toquetee? ¿basta que el varón ponga en duda la femineidad de la mujer para que ella riposte y se la muestre? ¿pasa el examen Bondy, es machista, no es machista, simplemente es real? y a quién de las dos preferirán las féminas, o sea, en que cuero querrán estar metidas: ¿preferirán ser la reportero robotizada, sin formas ni perfumes que bebe agua de soda fría pero sin hielo, «con el pelo apelmazado, tecnourbana, engabardinada», salida de un catálogo o de un café de los que pregonan la «vanguardia de género»? o ¿preferirán a la que termina su trabajo y la entrevista se



Público asistente a la presentación del libro.

cambió, se maquilló y regresó a los brazos del pedantesco escritor?

Creo que a la que le darán sin chistar su visto malo es a la doña del cuento «Ya vengo voy a la Farmacia». Admitase la mujer que friega se friega. Y esta doña lo fregaba todo. Fregaba el intersticio que ya había fregado entre ladrillos, fregaba la vajilla que no había usado, y era de las que friegan con leña el pollo para que no sepa a pollo y el chanchito para que no sepa a chanchito. Y lo fregaba a Él. Ya vengo, voy a la farmacia. Lo fregaba porque no sólo olía ella permanentemente a chimichurri sino que, siendo gruesa, se paraba entre sus ojos y el televisor en el momento en que su equipo favorito estaba a punto de anotar. mejor ya vengo..el mejor gol mejor me voy a la farmacia mejor no lo deje ir pero se sabe, mujer que friega se friega y más si desconoce la historia de la humanidad: los que se van a las cantinas regresan, los que se van con otra regresan, los que se van en bus, regresan, los que se van al billar esos, regresan. Los que se

van, Ya vengo voy, a la farmacia, nunca regresan. La mujer que friega, se friega.

Y esa es, más o menos, la colección. Son cinco relatos dinámicos, divertidos, gratificantes estos de Bondy en su *Viaje de retorno hasta Sabina*. Pero no son insustanciales, no son frívolos. Bondy, por boca de uno de sus personajes, nos da otro argumento sobre su tarea como escritor: «Para un autor moderno ya no existe la cacería de brujas y somos libres hasta para liberarnos de nuestros propios quebrantos» ¿Literatura de militante comprometido? ¿literatura ciento por ciento telúrica y hondureña? Para qué. Lo que anda en juego no son las cadenas, las fronteras, ni los corsés y en esto Bondy sintoniza con las principales manifestaciones de la actual narrativa, lo que anda en juego, digo, es este viaje de retorno a las islas afortunadas de la libertad personal y creativa.

ENTRE TODAS LAS PALABRAS

José Adán Castelar

Confieso que admiro al autor que, sin considerar asentimientos ajenos, lleva a cabo su labor sin concesiones, partiendo desde su universo interior y finalizando en la ceremonia del reto, el mismo que está ahí en cada página, en cada libro... . Escribir no es batirse en retirada, es dar la cara por una verdad, por un sueño, por un compromiso ineludible entre el humano que experimenta y el artista que trabaja. Toda obra es un constante combate contra los SÍ y los NO de los demás. Y aunque los que compran libros son los jueces supremos, el autor que se preocupe por conocer con antelación las características de sus posibles lectores, pierde su única libertad y traiciona su razón de ser. Vivir la vida es sostener un juicio. Ya se dijo.

Leer a **Juan Ramón Saravia** es enfrentarse a un laberinto cerrado, a cuyo interior sólo es posible penetrar si encontramos las rendijas accesorias. Este autor procura en todo momento, desde su perspectiva, alcanzar el hábeas de su voz a través de un caos semántico. Poesía la suya más del intelecto que de la pasión.

Poesía fisiológica, terrena, hiperbólica, llena de imágenes inusitadas que conducen, casi siempre, hacia la complacencia de unos o la reprobación de otros.

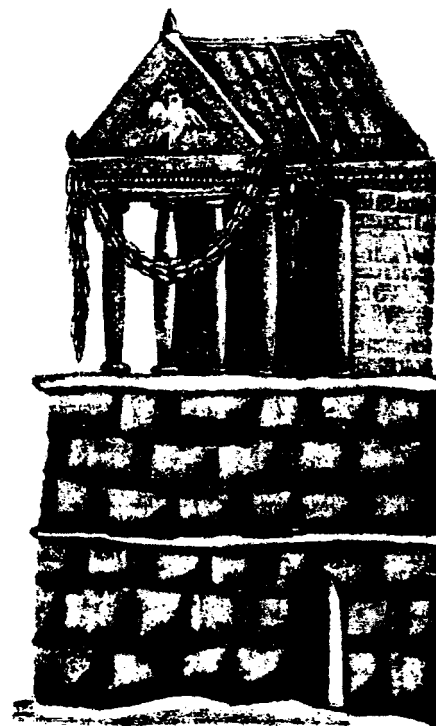
Juan Ramón Saravia (Santa Bárbara, 1951), poeta, economista, catedrático y entusiasta ciudadano del país jauja de la risa salida de madre, del voseo familiar y del esfuerzo en mantener a flote una musa hurafísimas. Padre de varios libros, entre ellos uno que podría «servir de combustible» para avivar la hoguera de la Inquisición; otro para una mujer desconocida-conocida y uno dedicado al Hermano Mayor en nuestra historia. Él es un escritor – como la mayoría de los que nos metemos a estas vainas- autodidacto.

El libro *Entre todas las mujeres* (¡vaya título encontrado por este he-

resiarca bonachón!) está constituido por un inventario de mujeres en movimiento que atrapan el interés, el afecto y los deseos de un hombre sosegado por la costumbre de la entrega o por el temor a abrir de par en par las amplias puertas de la identidad.

El autor festeja a manos llenas, ensaya sus fuerzas y sus omisiones, no cree conveniente exponerse a las quemaduras de un fuego explícito; en pocas palabras: el libro es un accionar cómplice del autor con sus herramientas (las palabras) y con su verdadera pasión: el sibaritismo verbal.

Los poetas son dichosos ante la palabra escrita, pero son más felices ante la palabra publicada, la única que habla de la obra completa. Pero en Honduras también, como en la tierra de Larra y Luis Cernuda, escribir es morir. Esto lo sabe el poeta Saravia, pero atrapado como está por la deleitosa red de la celebración, por los momentos olvida decirlo. Y es mejor.



PRÓLOGOS

PABLO NERUDA

Lumen, Barcelona, 2000, 155 páginas.

¿Constituye el prólogo un «género» más de lo que calificamos como literatura? Su naturaleza y su diversidad lo sitúan en las fronteras de la erudición, de la crítica, de la poesía misma. Pablo Neruda no es, por descontado, un erudito ni pretende ejercer la crítica. Desde cada una de las palabras que sitúa como pórtico de entrada al libro propio o ajeno advertiremos al poeta fundador que fue.

Arturo Infante Reñasco ha reunido en este volumen prólogos de Pablo Neruda. El lector deberá enfrentarse a ellos a pecho descubierto, porque ha prescindido de cualquier referencia que no haya sido la publicación que incluye, menos mal, la editorial y la fecha de publicación y, en ocasiones, la de la procedencia de la composición.

Se hubiera agradecido una pequeña nota bio-bibliográfica de algunos escritores menores -casi la mitad del volumen- de difícil localización para lectores no especialistas a quienes va dirigida la colección.

Tampoco se sigue un orden estrictamente cronológico. Un prólogo fechado en 1964 figura entre otro de 1974 y el siguiente de 1980 (no publicado, pues, en vida del autor). Se incluyen también los de las obras propias, los que figuran en alguna traducción (sin señalar si es el texto nerudiano original en castellano o el nombre del traductor), los de autores bien conocidos (Ehremburg; el español Juan Rejano, 1943; uno curioso a

Huidobro, dada la poca simpatía que se profesaron, para una edición belga, de 1974; López Velarde -el más extenso y enjundioso- u Otero Silva, su gran amigo venezolano, por ejemplo).



A menudo los prólogos nerudianos pueden tomarse casi como fragmentos autobiográficos, no incluidos en sus incompletas memorias. Por ejemplo, aunque publicado en 1954, el dedicado a *Canto*, de Sara Ibáñez, nos revela la época, bien distinta, y las circunstancias vitales del poeta: «Escribo estas líneas en un barco, junto a las costas de África. Ya comienza el mar a sostener cañones, y el aire a entrar en la venenosa y moribunda hora de la guerra. La fuerza ha exterminado mucha luz en España y Austria. Checoslovaquia, Albania muestran también sus desgarradores charcos de sangre humana. Las tinieblas invaden el

otoño blanco de Europa».

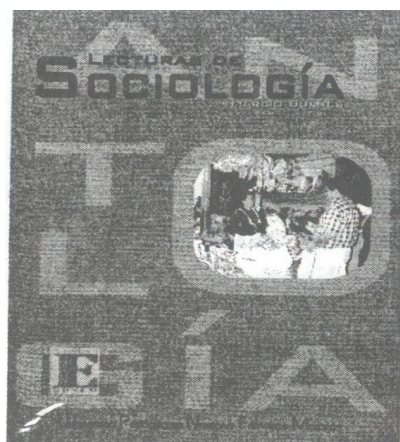
El prólogo a la edición de Losada, de 1961, de sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* hará desaparecer un reiterado tópico sobre su valoración del poemario más popular. Es mencionado, aunque no reproducido -pese a su importancia- en la edición de *Obras Completas*, I (Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores), en curso de edición.

Habrá que acudir, pues, a este pequeño volumen, a menos que se incluya en el anunciado cuarto y último volumen de textos dispersos o inéditos. Algunos artículos de Prensa pasaron a convertirse también en prólogos. Figuran otros que pueden considerarse

como piedras de toque de determinadas posiciones ideológicas y políticas; pero en su mayor parte no se integran en la vertiente épica del poeta, sino del canto a la naturaleza chilena, su estética creadora, su amor al paisaje y a las gentes, su trayectoria personal.

Lástima, pues, que un cierto desorden y un mínimo hilo conductor del responsable de la edición no haya facilitado situar estos textos (alguno inédito y otros escasamente conocidos) en el contexto de la magna obra de uno de los grandes poetas de la lengua española del siglo XX.

Joaquín Marco



LECTURAS DE SOCIOLOGÍA

Marcio Bulnes

Fondo Editorial UPNFM

Tegucigalpa, Honduras, 2001

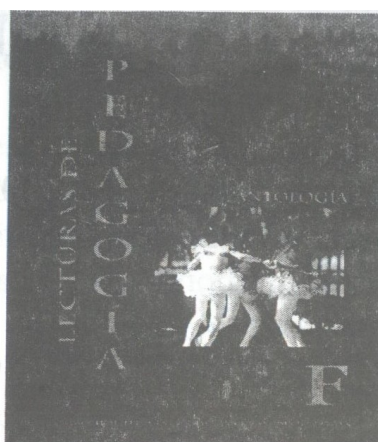
ISBN: 99926-626-2-X

Con esta selección de lecturas especializadas, la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán pretende que sus estudiantes de Sociología y otros profesionales interesados en la materia, puedan utilizar su contenido para comprender mejor la realidad nacional y elaborar estrategias destinadas al desarrollo.

Hay quienes sostienen que es posible realizar investigaciones sociológicas por la vía de la simple intuición; sin embargo, los sociólogos de hoy saben que el conocimiento teórico y metodológico de la Sociología es requisito indispensable para emprender cualquier indagación sociológica competente y eficaz; y aceptan los principios generales que guían a los científicos sociales, aunque pudieran estar en desacuerdo con algunas orientaciones particulares.

La antología persigue satisfacer las necesidades teóricas de los productores y los consumidores de propuestas sociológicas. Lo más importante es que se ha intentado disminuir o atenuar la tradicional brecha entre la teoría y el método que, aunque implícitamente integrados, suelen ser vistos como excluyentes. Estos textos enfatizan en la íntima conexión entre la metodología de la investigación con la creación y la teoría. Cada unidad y tema abordan, con la maestría de sus autores, los problemas que aquejan a la sociedad actual.

Una recomendación oportuna para estudiantes y profesores: las lecturas y las proposiciones sociológicas deben ser asumidas con espíritu crítico y utilizarse con sentido práctico, para que sirvan como fundamento a las inmediatas o futuras investigaciones sobre la problemática nacional que aseguren respuestas válidas a nuestros problemas.



LECTURAS DE PEDAGOGÍA

Marta Ondina Hernández y colaboradores

Fondo Editorial UPNFM

Tegucigalpa, Honduras, 2001

ISBN: 99926-626-4-6

Desde tiempos inmemoriales el hombre siempre ha tratado de educar a sus descendientes y a sus congéneres. Si ponemos atención al comportamiento de los animales superiores -a los que muchos autores de hoy conceden la propiedad de la conciencia-, observaremos que ellos también enseñan a sus crías a comportarse con el objetivo primordial de lograr la supervivencia, y en este afán son muchas las teorías educativas que se han puesto en boga y que, igualmente, se han abandonado.

En los últimos años del siglo que acabamos de dejar atrás y en nuestros días se ha producido un interesante y acalorado debate sobre las reformas que es preciso introducir en los modos de enseñar para enfrentar las exigencias de hoy.

Pero para comprender los alcances de la Pedagogía de ahora es necesario hacer un repaso de todo lo que el hombre ha experimentado en materia de educación a lo largo de la historia. Tal es el propósito de esta compilación. En sus páginas, los lectores encontrarán un recorrido sucinto a través de las más importantes escuelas pedagógicas, sus postulados fundamentales, sus métodos y sus autores representativos; y también un enfoque de las nuevas tendencias pedagógicas utilizadas actualmente en la enseñanza.

Los docentes del Departamento de Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán han reunido, en este volumen, interesantes materiales que, sabemos de antemano, serán de gran valor en la formación de los educadores.



POEMAS CONTRA EL MIEDO

Fabricio Estrada

Pez dulce

Tegucigalpa, Honduras, 2001

ISBN: 99926-20-57-9

En 1995, José Luis Quesada preguntaba, en un prólogo para el primer libro de Víctor Saborío, *De magos y Seres Naturales*, ¿qué ocurriría con la poesía en el próximo siglo? Acaso sea conveniente estar abiertos a todas las posibilidades, una de las cuales podría ser una poesía dosificada como una buena medicina o un tósigo... Hoy, la respuesta es más que obvia, esos jóvenes que él mismo entusiasmó se están encargando, con toda responsabilidad, de relevar a los poetas de la generación anterior con ímpetu, honestidad y estudio. Sí, querido Pepe, aquella poesía que no nos atrevíamos a precisar hoy nos llama con el amor y el dolor, con la pasión y el miedo que ha contenido la buena poesía de todos los tiempos. Creo que aquella interrogante tiene hoy que reformularse y preguntarse no que ocurriría con la poesía en el nuevo milenio, sino: ¿qué ocurrirá con los lectores de poesía en el nuevo siglo? ¿Qué píctica o tósigo habría que aplicarles para que abandonen ese miedo a la lectura, que no es otra cosa que la negativa absurda de asomarse a los recuerdos -que es de donde proviene toda gran la literatura- de un país, de un ser humano?

Yo no he leído estos poemas de Fabricio, los he vivido, los he visto pender sobre mí como aquella espada sobre Damocles. Difícilmente el miedo se apartará algún día del alma humana, no obstante, siempre tendremos la ayuda oportuna de esos espías de Dios, como les llamaba Shakespeare: los poetas. ¿Cuál de estas dos fuerzas llegará más hondo? No lo sé, pero tal vez usted lo llegue a descubrir un poco, al leer los poemas que Fabricio ha escrito para que el miedo no avasalle nuestros cuerpos.

Rubén Izaguirre

PREMIO CASA DE LAS AMÉRICAS

La Casa de las Américas convoca para el año 2002 a la XLIII edición de su Premio Literario. En esta ocasión podrán concursar obras inéditas en los géneros de novela, poesía y ensayo de tema artístico literario, así como en la categoría de literatura para niños y jóvenes. También podrán concursar autores del Caribe anglófono con obras de cualquier género escritas en inglés o creole y publicadas entre 1999 y 2001, ambos inclusive. Los autores hispanoamericanos y los ensayistas de cualquier nacionalidad que concursen este año deberán regirse por las siguientes:

BASES

1. Podrán enviarse libros inéditos en español en los géneros de novela, poesía y ensayo de tema artístico literario, y en la categoría de literatura para niños y jóvenes (en cualquier género).
2. Podrán participar autores latinoamericanos, naturales o naturalizados. En ensayo podrán concursar también autores de cualquier otra procedencia, con un libro de tema artístico-literario sobre la América Latina o el Caribe, escrito en español.
3. Los autores deberán enviar un original y dos copias. Las obras no excederán de quinientas páginas de treinta líneas mecanografiadas a dos espacios y foliadas, y no podrán estar en proceso de impresión en otra editorial. También se considerarán inéditas aquellas obras que hayan sido impresas en menos de la mitad.
4. Ningún autor podrá enviar más de un libro por género o categoría, ni participar con una obra que haya obtenido algún premio nacional o internacional, aunque esté inédita. Tampoco podrá participar en un género en el que hubiera obtenido ya el Premio Casa de las Américas en alguno de los cuatro años anteriores.
5. Se otorgará un premio único e indivisible por cada género o categoría, que consistirá en 3000 dólares o su equivalente en la moneda nacional que corresponda, y la publicación de la obra por la Casa de las Américas. Se otorgarán menciones si el jurado las estima necesarias, sin que ello implique ninguna retribución ni compromiso editorial por parte de la Casa de las Américas.
6. Las obras serán firmadas por sus autores, quienes especificarán en qué género desean participar. Es admisible el seudónimo literario, si es usual en el autor, pero en este

caso será indispensable que lo acompañe de su identificación. Los autores enviarán sus respectivas fichas biobibliográficas.

7. La Casa de las Américas se reserva el derecho de publicación de la que será considerada primera edición de las obras premiadas, hasta un máximo de 10 000 ejemplares, aunque se trate de una coedición. Tal derecho incluye no sólo evidentes cuestiones económicas sino todas las características gráficas, y otros aspectos de la mencionada primera edición.
8. Las obras deberán ser remitidas a la Casa de las Américas (3ra y G, El Vedado, La Habana 10400, Cuba), o a cualquiera de las embajadas de Cuba, antes del 30 de noviembre del año 2001.
9. Los jurados se reunirán en La Habana en enero del año 2002.
10. La Casa de las Américas no devolverá los originales concursantes.

La Casa de las Américas anuncia también la convocatoria a sus premios de carácter honorífico. Dichos premios (José Lezama Lima, de poesía; José María Arguedas, de narrativa, y Ezequiel Martínez Estrada, de ensayo) se otorgarán a una obra relevante en los géneros respectivos publicada originalmente en español, por un autor de nuestra América. En el año 2002 concursarán las obras publicadas en el 2000. Las obras concursantes, en lugar de ser enviadas por los autores, serán nominadas exclusivamente por un Comité de Nominación creado al efecto.

PREMIO CASA DE LAS AMÉRICAS 2001

Novela	Siempre es posible verlos pasar, Leonardo Peña Calderón (Colombia)
Cuento	Te ve, mi amor, T.V., Dante Medina (México)
Teatro	El escorpión y la comadreja, Walter Acosta (Uruguay)
Ensayo histórico-social	Estados Unidos x América Latina: la construcción de la hegemonía, Luis Fernando Ayerbe (Brasil)
Literatura brasileña	Nau Capitânia. Pedro Álvares Cabral, como e com quem começamos, Walter Galvani (biografía)

NOTICIAS

La embajada de España en Honduras, con el fin de promover el conocimiento de nuestra común herencia histórica, convoca al **Premio de Estudios Históricos «Rey Juan Carlos I 2001»**.

Se tendrá en cuenta todo trabajo sobre el pasado histórico de Honduras y Centroamérica: economía, lengua, costumbres, pensamiento, etnias, prácticas científicas, tecnologías, textura sociopolítica, religión, arte, entre otras.

Bases:

1. Podrán optar al premio todos los autores de cualquier nacionalidad, siempre que sean residentes en Honduras, que sus trabajos signifiquen un aporte al conocimiento histórico de Honduras, que estén elaborados en lengua castellana y sean inéditos.
2. El premio está dotado con dos mil dólares, si bien el jurado se reserva la facultad de declararlo desierto cuando así lo estime oportuno.
3. El trabajo presentado constará, al menos, de 150 folios de texto.
4. Los originales de las obras deberán presentarse por duplicado, escritos a máquina, en la embajada de España en Tegucigalpa antes de las 13 horas del 25 de julio del año en curso.
5. Los originales se entregarán en sobres cerrados, con el título de la obra en el exterior y seudónimo, acompañados de una plica en cuyo interior conste el título de la obra, el seudónimo elegido y los datos personales auténticos.

6. Se constituirá un jurado de notables especialistas que bajo la coordinación de la embajada de España fallará sobre el otorgamiento del premio.

El Teatro Nacional Manuel Bonilla sirvió de escenario para la «**Tarde cultural de fraternidad**» que organizaron la Secretaría de Cultura, Artes y Deportes y la Red de Casas de la Cultura del departamento de El Paraíso.

En este evento participaron la Banda de Flauta Piánica de El Paraíso; la Banda de Música del Instituto «Istmania» de Amapala, Valle; el Quinteto de Instrumentos de Viento del Conservatorio «Francisco R. Díaz Zelaya» de Tegucigalpa; el Coro infantil de la Casa de la Cultura de Danlí; el cuadro de danza folklórica de la Casa de la Cultura de Yuscarán y el Cuadro de danza folklórica de la Agencia de Cooperación Internacional del Japón.

Uno de los propósitos de esta actividad cultural es la de intercambiar manifestaciones culturales entre Honduras y Japón; motivar a los jóvenes por la música clásica y estimular al joven por el arte, entre otros. Por otra parte, se presentó el trabajo de los voluntarios de JICA en el campo de la educación musical a través de las agrupaciones musicales organizadas en los centros educativos donde ellos trabajan. Actualmente la Agencia de Cooperación Internacional del Japón y un grupo de voluntarios de esa nación amiga promueven en Honduras una

importante actividad artístico-cultural en diversas comunidades del país.

El público que llegó al Manuel Bonilla se deleitó con cada una de las actuaciones de los artistas que arrancaron los merecidos aplausos de los presentes, entre los que se encontraban familiares de los jóvenes participantes, docentes, alumnos y público en general.

(El Herald, 31 de marzo 2001.)

La exhibición de JACA sobre el «**Arte Visual Japonés**» estuvo abierta al público en general, en el Salón Cultural del Banco Atlántida de Tegucigalpa hasta el 30 de marzo de 2001, con trabajos gráficos de cualquier campo posible, tales como ilustraciones, fotografía, gráficos por computadora y serigrafía. La exhibición es organizada cada año para descubrir y alentar a una nueva generación de talentosos artistas y para presentar al mundo tanto el arte como la cultura japonesa contemporáneos.

Se han llevado a cabo un total de diecisiete exhibiciones, incluyendo algunas bajo el anterior título de «Exhibición de ilustraciones japonesas», y este año marca la séptima exhibición de arte visual japonés.

Aunque la frase «arte visual» tiene un significado amplio que involucra todos los campos de las artes en general, la participación en esta exhibición abarca principalmente trabajos creados en los medios de comunicación bidimensionales. La magnificación de los medios de comunicación masivos

junto con el progreso en la tecnología en comunicaciones ha extendido las potencialidades y posibilidades de las expresiones visuales. Por ello, los trabajos gráficos han encontrado un nuevo significado y función bajo estas extensiones.

Un gran número de artistas, que tienen talento y vigor para crear nuevas expresiones, presentaron sus trabajos para la exhibición de este año y, como resultado de una evaluación estricta, 71 trabajos de 46 artistas fueron seleccionados y premiados, los trabajos presentados son prueba de la calidad de las artes gráficas en Japón y muestran las posibilidades futuras de este campo. Esperamos que estos artistas tengan un gran éxito en el futuro, y que el resultado de esta exhibición represente sus primeros logros.

Veamos los conceptos de Noriyuki Tanaka, artista gráfico japonés y juez de esta exhibición:

«Gracias al desarrollo de la tecnología y de los medios de comunicación masivos, la manera de expresar el arte se está transformando. La idea de que solamente los objetos que están en museos son piezas de arte ha cambiado. El poder de las ilustraciones, las caricaturas, los dibujos animados o las imágenes se está incrementando. Especialmente en Japón, este tipo de manifestaciones están cobrando una gran fuerza. En Japón, originalmente, las personas tenían un interés en la caligrafía y los trazos. Los objetos artísticos nacieron de los utensilios y las decoraciones cotidianos. La pintura Ukiyoe del periodo Edo es un ejemplo típico.

Por medio de la fusión de la cultura tradicional y de la tecnología reciente, nació la concepción japonesa de lo "visual" la cual tiene su propia

peculiaridad. Las grandes ciudades de Japón son representantes dignos de lo "visual japonés". Las imágenes gráficas y medios de comunicación se desbordan y se viven de manera cotidiana en objetos de uso común. El arte está intentando salir del museo y vincularse con los espacios de las ciudades y en los medios de comunicación. Las obras que se exponen en la Exhibición nacieron de esta forma. Originalmente, estos artistas no sólo trabajan para ver expuestos sus trabajos sino que participan activamente en medios de comunicación como son el diseño por computadora, revistas, cómics, etc. Los artistas experimentan con sus imágenes para después presentarlas como su forma de expresión. Por ello, a través de esta exposición se transmiten las sensibilidades de los jóvenes japoneses contemporáneos.

Por supuesto que no sólo Japón tiene una situación peculiar, sino que cada país tiene su propia tradición, sin embargo, todo el mundo tiene en común el desarrollo de los medios de comunicación. Pienso que exponer estas obras en el extranjero tiene un significado importante para reconocer a través del arte nuestra cultura y la de otros países; por ello, pienso que esta exhibición tiene mucho significado.» (Ver ortada de revista en la parte posterior).

El 30 de marzo recién pasado, se suscribió un Convenio de Trabajo entre la Secretaría de Educación, la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán y la GTZ, para la implementación del Sistema

de Formación Inicial de Docentes (FID).

Con la firma de este convenio, el de mayor trascendencia en la historia institucional, la UPNFM tendrá la responsabilidad de profesionalizar, en el grado de licenciatura, a todos aquellos aspirantes a estudiar la carrera de Educación Básica.

La FID será un sistema para hombres y mujeres que hayan finalizado la educación secundaria, y con el fin de obtener un grado académico superior que les habilite para desempeñarse como docentes de calidad en la educación básica.

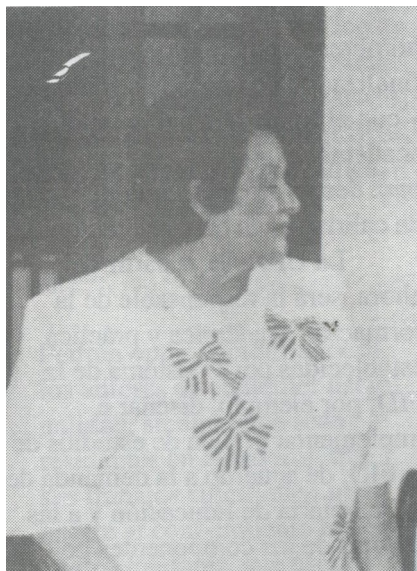
La UPNFM, a partir de ahora, será la responsable de la formación académica y práctica establecidas por el sistema de la FID; por ejemplo, diseñar e implementar el plan de estudios de la FID, de acuerdo a la demanda de la Secretaría de Educación y a las normas de los componentes de formación científica, académica y docente y las orientaciones planteadas en el estudio de la FID.

En lo que respecta a las escuelas normales, éstas, al concluir el período necesario de desgaste del actual sistema, con base en los estudios realizados, podrán convertirse en instituciones alternativas tales como Centros de Educación Media, Centros de Capacitación Docente, Centros Universitarios Regionales entre otros.

El personal docente de las escuelas normales y de artes, sin perjuicio de sus derechos adquiridos, será clasificado de conformidad a la transformación de que gocen dichos centros educativos.

Isabel Salgado, nuestra soprano, se presentó en la Galería Corcoran de Arte de Washington, el ocho de marzo de este año, con un éxito similar al que ha tenido en grandes teatros de París, Roma, Madrid, México, Lima y Buenos Aires, entre otros.

La artista fue acompañada al piano por Francis Conlon e inter-



pretó, en la primera parte de su programa, canciones de Giordano, Pergolesi, Caccini, Caalli, Mozart, Rossini y Puccini. La segunda parte tuvo connotaciones americanas y españolas con obras de Mallote, Gershwin, Ginastera, Blas Galindo, Obrador, de Falla y Joaquín Rodrigo. La canción hondureña que interpretó la diva fue «Cuando encuentres un niño» de Ramón Velázquez, el médico y músico que es recordado por su bonhomía y su pasión por las artes.

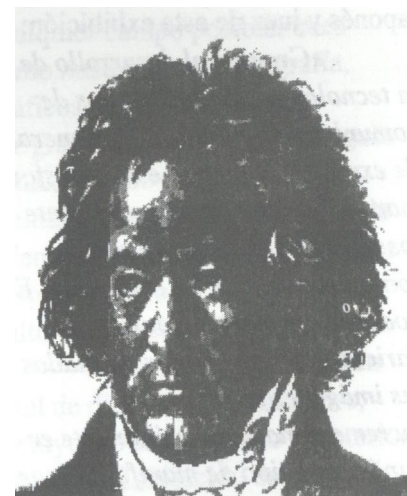
El concierto de esta extraordinaria hondureña en Washington fue patrocinado por la Galería Corcoran, la Embajada de nuestro país ante la Casa Blanca a cargo de Hugo Noé Pino y la Asociación Iberoamericana de Agregados Culturales ante el Gobierno de los Estados Unidos de América.

Moisés Becerra, artista hondureño nacido en Dulce Nombre de Copán el 26 de diciembre de 1926, presentó en Tegucigalpa una exposición pictórica llamada *Imágenes de Honduras*. Los lienzos pertenecen a la pinacoteca del Banco Central de Honduras, copatrocinador del evento, y fueron realizados por el maestro Becerra en los últimos cinco años. Moisés Becerra es un pintor comprometido con su pueblo y ese compromiso fue puesto en relieve, en el acto de inauguración, por Rosario Elena Córdoba, Secretaria ejecutiva del IHCI y gran animadora de la creación nativa en todas sus manifestaciones. El artista copaneco reside en Milán al lado de su esposa Laura Galli, hijos y nietos, y ha vivido en Italia casi cincuenta años. O.A.

Sara Rolla, Ada Luz Pineda y Nery Alexis Gaitán serán incorporados próximamente como socios de la Academia Hondureña de la Lengua. Sara Rolla prepara un estudio sobre Juan Ramón Molina que leerá el día de su incorporación como integrante de número en la ceremonia que se efectuará en Tegucigalpa. Al ensayo de Rolla sobre el autor de *Tierras, mares y cielos* responderá la académica Helen Umaña, también residente, como la ponente, en San Pedro Sula. Los actuales académicos de la institución, fundada el 28 de diciembre de 1948, son: Santos Juárez Fiallos, Alejandro Barahona Romero, Carlos R. Cortés, Alfredo León Gómez, Pedro Pineda Madrid, Hernán Cárcamo Tercero, Orlando Henríquez, Héctor

Bermúdez Milla, Rafael Leiva Vivas, Atanasio Herranz, Rafael Pineda Ponce, Víctor Manuel Ramos, Marcos Carías Zapata, Elvia Castañeda de Machado, Juan Antonio Medina Durón y Oscar Acosta.

La Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras presentó su concierto mensual correspondiente a marzo en la nave de la Catedral de Tegucigalpa. El concierto incluyó la *Quinta sinfonía* de Beethoven, una de las más admiradas obras del repertorio clásico de todos los siglos. El local se llenó de fieles seguidores y admiradores. La ejecución estuvo impecable de tal suerte que la OSNH pudo hacer llegar el mensaje del compositor



alemán con gran nitidez. A finales del mes de marzo, la OSNH volvió a presentarse, esta vez conducida por la batuta de Sergio Besjle, en el Hotel Princess de Tegucigalpa, en donde interpretó los famosos vals vieneses de los Strauss. V.M.R.

Ha muerto, en España, **José García Nieto**, revitalizador de la poesía de postguerra y padre del garcilacismo. Nacido en Oviedo, el 6 de julio, era huérfano de padre desde los siete años. Al poco terminar la Guerra Civil española, publicó su primer libro de poemas

(1963), *Facultad de volver* (1970), *Los cristales fingidos* (1984) y *Galiana* (1986), entre otros. Considerado por algunos críticos como poeta puro, su verso construido perfectamente en agrupaciones estróficas usuales, se fue abriendo a lo largo de su trayectoria creadora hacia caminos de mayor nitidez



Vísperas hacia ti, al que siguieron más de una treintena de obras entre las que destacan: *Versos de un huésped de Luisa Esteban* (1940-1944), *Tú y yo sobre la tierra* (1944), *Retablo del ángel*, *El hombre y la pastora*, Toledo (1945), *Del campo y soledad* (1946), *Sonetos para mi hija* (1953), *Circunstancia de la muerte*

expresiva. Es además autor de cuentos y ha adaptado para la escena algunas obras del teatro clásico español. Recibió, entre otros, los siguientes premios: Premio Nacional de Literatura Garcilaso en 1951, Premio de la Real Academia Española de la Lengua en 1955, Premio Nacional de Literatura en 1957 y en 1996 le

fue conferido el preciado galardón de las letras españolas Cervantes de Literatura. Era miembro de la Real Academia Española de la Lengua.

Sobre el óbito de García Nieto escribió el Premio Nobel de Literatura Camilo José Cela: «Hace tiempo que esperaba la amarga noticia, pero no por eso me ha dolido menos recibirla. García Nieto fue mi amigo, quizá mi mejor amigo, en el campo de la literatura; éramos muy diferentes de carácter, es posible que complementarios, y por eso estuvimos siempre unidos. En la Academia, donde tantos amigos tengo, fue mi gran leal, con Alonso Zamora, vivo por fortuna, y un hombre sereno, equilibrado y de buen juicio. García Nieto, en la postguerra, fue el primer poeta, quizá con José Hierro, que cultivó la poesía pura mientras los demás perdían el tiempo con los huecos cantos imperiales primero y con los sumisos poemas sociales después. Algún día será de dominio público esta evidencia. Con Pepe García Nieto ha muerto un gran poeta.»

La Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán (UPNFM) celebró, el viernes 16 de marzo, 44 años de formar profesionales para educar al pueblo hondureño. En el acto se destacó la importancia de la transformación de la Escuela Superior en UPNFM, en diciembre de 1989, como resultado de la lucha encabezada por el extinto ex Rector Roque Ramos Motiño. En la ceremonia se presentó la nueva bandera de la UPNFM y se hizo un reconocimiento a Dino Fanconi y a Mario Argueta por haberseles otorgado los Premios Nacionales de Arte y Ciencia respectivamente.

Arturo Uslar Pietri, considerado el escritor venezolano más importante del siglo, falleció en Caracas, el 26 de febrero de este año, a los 94 años de edad. El autor de *Las lanzas coloradas* supo conjugar la acción intelectual con la política y

coloradas» y «*El camino de Santiago*» fueron leídas con devoción por muchas generaciones de lectores. Fue además un hombre de cultura, un verdadero humanista, que como ensayista, historiador, comentarista de la actualidad y hombre involucrado en la vida



fue, con Carpentier y Miguel Angel Asturias, el iniciador del «realismo mágico», que Uslar describía como «un redescubrimiento del mestizaje». Considerado como uno de los más eminentes pensadores iberoamericanos, escribió ensayos, novelas, cuentos, poesía y teatro. Hizo docencia durante muchos años en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad de Columbia. Como político desempeñó honrosos cargos: ministro, senador y candidato a Presidente de Venezuela.

Arturo Uslar Pietri, dice Mario Vargas Llosa, fue un escritor muy valioso y un maestro. Un clásico entre los hispanoamericanos cuyas novelas «*Las lanzas*

cívica prestó una enorme contribución a la vida de su país.

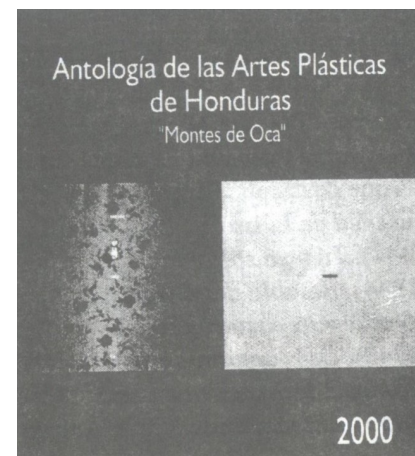
Jorge Edwards escribe: «Admiraba mucho al autor de *Las lanzas coloradas*, que leí hace mucho tiempo y al que consideraba un clásico. Era un hombre de cultura que reflexionaba, un tipo de escritor que existía y que empieza a desaparecer.»

Y Julián Marías ha dicho: Creo que Arturo Uslar Pietri era un escritor muy atractivo y dentro de los creadores hispanoamericanos uno de los que tenían más vocación.

El gobierno de Honduras le otorgó el Premio Rafael Heliodoro Valle que no llegó a recibir por su muerte. V.M.R.

El Presidente de México, Vicente Fox, entregó el Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo 2001, dotado de 100.000 dólares, a la escritora peruana Blanca Varela. «Me parece significativo el que este premio se otorgue por primera vez no sólo a un gran creador sino a una mujer. Creo que a Paz, admirador y estudioso de Sor Juana Inés de la Cruz, le hubiera gustado estar con nosotros y compartir la entrega de este premio a Blanca Varela» señaló Fox al otorgar el galardón. Igualmente alabó el Presidente la «vocación por las letras, la capacidad creadora y la disciplina» de la poetisa peruana. Varela, nacida en Lima en 1926, es la cuarta persona que accede al Premio Octavio Paz, que fue antes otorgado al chileno Gonzalo Rojas (1998), al brasileño Haroldo Campos (1999) y al español Tomás Segovia (2000).

Está en circulación la *Antología de las Artes Plásticas de Honduras «Montes de Oca» 2000* finamente editada por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), con la coordinación de Augusto Serrano y con el patrocinio del Ministerio de Cultura, Artes y Deportes, la Embajada de España,



el Instituto Hondureño de Antropología e Historia, la Fundación para el Museo del Hombre Hondureño, la Escuela Nacional de Bellas Artes y la Galería Nacional de Arte («FUNDARTE»). La muestra artística se efectuó en el Museo de



El barro, de Sandra Pendrey.

la República del 15 de noviembre al 15 de diciembre del año 2000 y exhibió obras de pintura, escultura, cerámica, fotografía, instalación y caricatura en homenaje al pintor hondureño Confucio Montes de Oca, quien nació en La Ceiba en 1896 y falleció en 1925, a los escasos veintinueve años de edad. Radicado en París, a falta del apoyo del Gobierno de Honduras que no le concedió una beca para inscribirse en la Academia, tuvo una formación autodidacta. Posteriormente viaja a Italia y permanece cuatro años. Regresa a Honduras en donde le sorprende la muerte a los pocos meses de su retorno. La muestra antológica no mostró mayores sorpresas y el jurado, integrado por Roberto Cabrera (guatemalteco), Evaristo López (hondureño) y Gerardo Haddad Quiñónez (hondureño), otorgó el Premio AECI al artista Leonardo González por su obra *Soledad urbana*. Se otorgó mención especial a Ezequiel

Padilla Ayestas, menciones honoríficas a Nicolasa Hernández, Jesús Zelaya y Byron Mejía.

Roberto Fernández Retamar, poeta y Presidente de Casa de las Américas en La Habana, Cuba, ha valorado esta publicación con una nota elogiosa dirigida al Director Dr. Víctor Manuel Ramos: «Me alegra conocer el alto nivel de la Revista de la Universidad, a juzgar por el número que me envía, dedicado a los cincuenta años de la primera publicación de *Canto General* de Pablo Neruda». Esta Revista publicará, a finales de año, una sucinta selección de literatura cubana que será antologada, precisamente, por los compañeros de CASA.

Emily Truckenbrod, soprano norteamericana, con el acompañamiento de la pianista rusa Raisa Voldman, se ha presentado en el Teatro Nacional de Tegucigalpa el jueves 15 de marzo. En esa ocasión interpretó un variado programa que incluyó arias de Mozart, Fauré, Mascagni, Händel, Puccini y Granados. El Teatro estuvo muy concurrido, a pesar de que en esa misma fecha y hora se presentaba la Orquesta Sinfónica Nacional de Honduras. El público supo apreciar el extraordinario timbre de Emily y las habilidades digitales de Raisa, brindándoles al final del recital una inusitada ovación que condujo al encore. Emily dió envolvente belleza a las melodías interpretadas con su voz bien calibrada y manejada en el arte del canto con extrema exquisitez.

Emily Truckenbrod.





Invitación

La Cámara Costarricense del Libro le invita a participar en LIBRO 2001: IV FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO EN COSTA RICA, que se realizará del 21 de junio al 1° de julio del 2001.

Propósito

Esta feria busca proyectar el mercado de Centro América y El Caribe a la oferta editorial internacional.

Cerca de 60 millones de habitantes, concentrados en esta área estratégica de América y el mundo, constituyen un potencial de circulación y comercialización del libro de muy importantes proporciones.

Motivo especial

ARGENTINA, PAÍS DEDICADO

En esta ocasión la feria será dedicada a Argentina, país cuya industria editorial ha mostrado históricamente gran amistad con Costa Rica y Centro América.

Condiciones generales

El recinto ferial es parte del Patrimonio Histórico Nacional y se encuentra en San José, la capital de Costa Rica, que ofrece en el mes de junio un clima agradable, con temperaturas de entre 21 y 25 grados centígrados.

IV FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO EN COSTA RICA

Apenas a cinco minutos del centro de la ciudad, también se ubica a poca distancia de los hoteles seleccionados y otros, de centros comerciales, de zonas académicas, turísticas y mucho más.

Características de la feria

LIBRO 2001: IV FERIA INTERNACIONAL DEL LIBRO EN COSTA RICA se caracterizará, entre otras cosas, por:

- § Presencia de los principales compradores profesionales de libros de Centro América y El Caribe y de otras regiones de América.
- § Centro de negocios con comunicación internacional y uso de internet.
- § Un programa de actividades culturales y profesionales que incluyen la realización simultánea del IV Congreso Interamericano del Libro (23, 24 y 25 de junio).
- § Jornadas profesionales para los días lunes y martes 25 y 26 de junio.
- § Uso gratuito de bodegas. Desalmacenaje de mercaderías.
- § Descuentos del 20% en las tarifas de transporte aéreo con la línea aérea oficial de la feria, el Grupo TACA.
- § Descuento del 50% en las tarifas regulares del Hotel Radisson Europa (****), patrocinador, y en el Hotel Royal Residencias de Golf (****), copatrocinador.

Tarifas

US\$ 85 cada metro cuadrado en módulos de 12, 9 y 5 m.

US\$ 65 cada metro cuadrado, solo piso.



LOS COLABORADORES

Héctor M. Leiva, Licenciado en letras, escritor hondureño.

Francisca Noguero Jiméneez, Profesora de literatura e investigadora de la Universidad de Sevilla, España.

Carlos Meneses, Crítico literario. Mallorca, España.

Elena Liberani, Traductora, cuentista y novelista argentina.

Margo Glantz, Crítica y novelista mexicana, profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Rafael Conte, Crítico literario del Diario ABC de Madrid.

Jorge Ruffinelli, Periodista y crítico de arte uruguayo. La entrevista publicada aquí fue recogida en el libro: *Viaje al centro de la fábula*, publicado por Alfaguara.

José González, Poeta y escritor hondureño. Labora en el Ministerio de Cultura.

Rodolfo Sorto Romero, Poeta y profesor de educación media.

Ramón Ulises Salgado Peña, Sociólogo, Rector de la UPNFM.

Eduardo Bähr, Escritor y crítico. Profesor de la UPNFM.

Jorge Alberto Amaya, Doctor en Historia, docente de la UPNFM.

Marcos Carías, Filósofo y novelista. Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

José Adán Castelar, Poeta. Actual director de la Hemeroteca Nacional.

Ibrahim Gamero Idiáquez, Fue maestro de generaciones, Académico de las Academias de Geografía e Historia y de la Hondureña de la Lengua. Publicó varios libros con gran corrección del lenguaje.

Francisco Meléndez, Ilustrador de *La oveja negra y demás fábulas*, editada por Alfaguara.

Dino Fanconi, Pintor, exdirector de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Actual docente de la UPNFM. Premio Nacional de Arte.



REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS REVISTA

REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS REVISTA CASA

Fundada en el 1960, es una de las revista de letras e ideas con más larga vida en el Continente, y agradece las asiduas y estimulantes muestras de alto aprecio que se le hacen llegar de distintas partes del mundo: pruebas de tal estima son los mensajes que eminentes creadores de numerosos países le enviaron con motivo de su llegada a la entrega 200 y se leen en esa y en la 201.

Brinda una atención especial a la cultura de nuestra América, y a los nexos de ésta con el resto del hemisferio y el planeta. Sus páginas se han nutrido siempre de colaboraciones de primera línea han contribuido al conocimiento y la consagración de no pocos de ellos.

Se edita trimestralmente pero se propone volver a la frecuencia bimestral con que nació, lo que no gravará a quienes, cuando eso ocurra, ya estén suscritos a ella.

Respondiendo a numerosas solicitudes, ofrece nuevas plazas de suscripción.



SUSCRIPCIÓN ANUAL
América Latina y el Caribe, \$30;
Estados Unidos y Canadá, \$40;
Otros países, \$45;
Cuba, \$23 (pesos cubanos).

Las suscripciones -a nombre de personas naturales o jurídicas- puede hacerse en nuestra sede o, desde otros países, mediante una transferencia bancaria dirigida a BICSA (Banco Internacional de Comercio S.A.), Apartado postal 6175, La Habana 10600, Cuba; para la cuenta de título Casa de las Américas y con el No. USD 3210. 1003. 500. Dentro de Cuba se aceptan giros postales. Los precios para suscripciones fuera de Cuba se establecen en U.S.D, pero se admiten también otras monedas libremente convertibles. Las regulaciones impuestas en los Estados Unidos impiden tramitar giros para Cuba en bancos con sede central en aquel país, aunque los bancos en cuestión se hallen fuera de su territorio..

REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS REVISTA CASA

REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS REVISTA CASA DE LAS AMÉRICAS REVISTA

SUSCRIPCIÓN
SUSCRIPCIÓN
CORREO AEREO AIR MAIL

Un año seis números

LiterArte
Edición en Español

	1 AÑO 1 YEAR	2 AÑOS 2 YEAR
América Central y EEUU	US\$ 32	US\$ 64
Canadá	US\$ 33	US\$ 66
Otros Países Latinoamericanos	US\$ 44	US\$ 88
Otros países / Other countries	US\$ 48	US\$ 96

HONDURAS
Tarifa Especial Lps 185 - Lps 370

Sociedad de las Artes

Edificio Gómez Zúñiga
Col. Alameda, Calle Alameda
3er. Piso, Cubículo 308 Teléfono: 235-7294
E-mail: LiterArte@datam.hn Apdo. Postal 4528
Tegucigalpa, M.D.C., HONDURAS, C.A.

Nombre / Name: _____
Dirección / Address: _____
Ciudad / City: _____
State / Prov.: _____
Código Postal / Zip: _____
País/ Country: _____
Teléfono / Phone: _____
Adjunto / I enclose: Cheque / Check _____
Nombre del Banco / Name of the Bank _____
Valor / Amount: _____
Firma / Signature: _____
Suscripción a partir del No. / _____
Subscription starting with No. _____
Ejemplares anteriores / Back issues: _____

Revista de la Universidad

Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán
Tegucigalpa, Honduras

Publicación trimestral. Dedicada a la cultura.
Número suelto en Honduras Lps. 50.00 . En el extranjero \$ 10.00
Ejemplares numerados (100) Lps.200.00

CANCELAR CON CHEQUE A NOMBRE DE

Fondo Editorial UPNFM
Boulevard Miraflores, Tegucigalpa, Honduras
Teléfono (504) 235-8702 Fax (504) 231-1257

Nombre _____
Dirección _____
Ciudad _____ Estado _____
Código Postal _____ País _____
Teléfono, Fax o E-mail _____

Se acepta canje

Paradigma

Revista de investigación educativa
Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán
Dirección de Investigación Científica
Boulevard Miraflores, Tegucigalpa, Honduras
Número suelto en Honduras Lps. 50.00 . En el extranjero \$ 10.00

CANCELAR CON CHEQUE A NOMBRE DE

Fondo Editorial UPNFM
Boulevard Miraflores, Tegucigalpa, Honduras
Teléfono (504) 235-8702 Fax (504) 231-1257

Nombre _____
Dirección _____
Ciudad _____ Estado _____
Código Postal _____ País _____
Teléfono, Fax o E-mail _____

Se acepta canje

Revista Política

de Honduras

Boletín de Suscripción Anual

Remítase la Revista a la siguiente dirección: _____

Teléfono No. _____

El que firma se suscribe a la *Revista Política de Honduras* por un año, a partir del número _____, cuyo importe de _____

_____ se compromete a pagar.

_____ de _____ de _____

El suscriptor

Precios de suscripción

Honduras Un año (doce números)..... Lps. 500.00
Ejemplar suelto Lps. 50.00

Envíos al exterior

Iberoamérica Un año (doce números).....US \$ 100.00
Ejemplar suelto.....US \$ 10.00

USA Un año (doce números).....US \$ 110.00
Ejemplar suelto.....US \$ 10.00

Europa Un año (doce números).....US \$ 120.00
Ejemplar suelto.....US \$ 12.00

Asia Un año (doce números).....US \$ 150.00
Ejemplar suelto.....US \$ 15.00

Pedidos y correspondencia

EDITORIAL IBEROAMERICANA

Calle Alfonso Guillén Zelaya, No. 2026, Colonia Alameda
Teléfonos: 32-4505 Telfax: 235-9292, Apdo. Postal 4700,
Correo electrónico: poetacosta@hondudata.com
Tegucigalpa, M.D.C., Honduras, C.A.

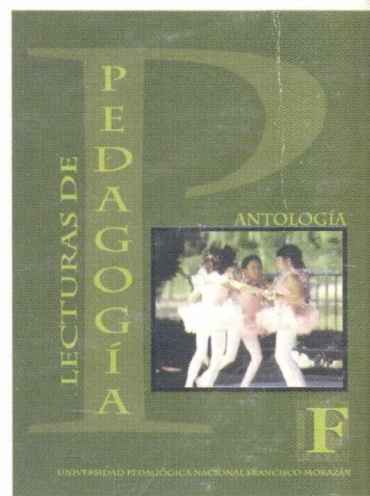
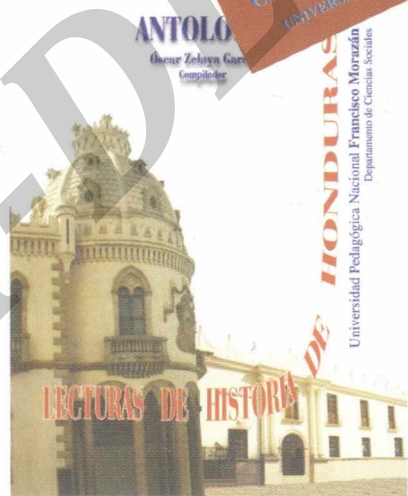
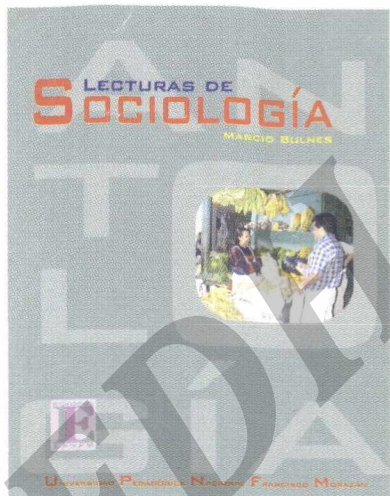


Saúl Toro / Venus vende rosas



Arte y Diseño Fondo Editorial

Los mejores cursos universitarios



FONDO EDITORIAL
Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán
Boulevard Miraflores, Tegucigalpa, Honduras, C.A.
Tel: (504) 235-8702