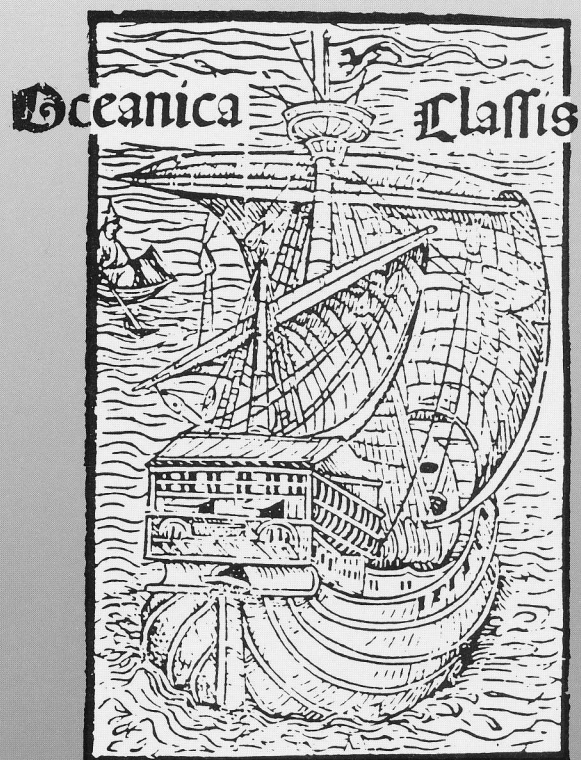


**ACTAS**  
**XXIX Congreso**  
**del Instituto Internacional**  
**de LITERATURA IBEROAMERICANA**

TOMO III



Universitat de Barcelona  
15 - 19 de junio, 1992

MARICRUZ CASTRO RICÁLDE: La novela polifónica en Latinoamérica.....	133
MARINA CATZARAS: Hampa Ibero-Habanera: un caso o mal recuerdo (entre otros) de transculturación en tiempo del encuentro hispano-cubano.....	143
VICTORIA COHEN-IMACH: Daniel Moyano: rumbo al exilio como reescritura del descubrimiento.....	149
JORGELINA CORBATTÀ: Metáforas del exilio e intertextualidad en <i>La nave de los locos</i> de Cristina Peri Rossi y <i>Novela negra con argentinos</i> de Luisa Valenzuela.....	157
GIANCARLO DEPRETIS: Del Mediterráneo al Caribe: la <i>Electra</i> Garrigó de Virgilio Piñera.....	179
TEODOSIO FERNÁNDEZ: Deportes, juego, literatura hispanoamericana.....	185
GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA: <i>La guerra del fin del mundo</i> de Mario Vargas Llosa: modelos literarios y estructura arquetípica.....	193
MANUEL FERNÁNDEZ VILCHES: Pensamiento poético nicaragüense: la identidad nacional (A la memoria de Constantino Láscaris Comneno).....	205
MALVA E. FILER: Hispanoamérica en la obra de José María Merino.....	215
MARÍA ISABEL FILINICH: La voz y la mirada: perspectivas móviles en el relato iberoamericano.....	223
LEONOR FLEMING: La crítica latinoamericana: entre la realidad y el deseo.....	231
MARTIN FRANZBACH: Entre la Escila y la Caribdis. Formas y contenido de la resistencia interior en la literatura cubana de hoy.....	239
MARÍA DE LAS MERCEDES GARCÍA SARAVÍ: España y lo español en la lírica de Gustavo García Saraví.....	245
RITA GNUTZMANN: Dos mundos en colisión: <i>El hablador</i> de Vargas Llosa.....	255
ALFONSO GONZÁLEZ: El personaje español en la novela mexicana contemporánea: el héroe en dos novelas de Sergio Galindo.....	265
JORDI GRACIA: Bryce Echenique y Martín Romaña o las trampas del humor.....	273
MARTINA GUZMÁN PINEDO: El discurso de la conquista en <i>Los perros del paraíso</i> , de Abel Posse.....	283

SUSANA HAYDU: Persistencia de la voz poética en Alejandra Pizarnik.....	291
CONSUELO HERNÁNDEZ: Razón del extraviado: mutis entre dos mundos.....	305
ANNA HOUSKOVÁ: Utopía y quijotismo en la novela <i>Yo el Supremo</i> .....	317
BEGOÑA HUERTAS UHAGÓN: La obra de Jesús Díaz en el contexto de la narrativa cubana actual.....	325
CRISTINA IGLESIA: Cautivos y entenados ( <i>Sobre El entenado</i> , de Juan José Saer).....	339
MERCEDES JUAN-SAURA: Hibridación y reacentuación: dos aspectos dinámicos en <i>Tres tristes tigres</i> de Cabrera Infante.....	345
DAVID LAGMANOVICH: Arturo Álvarez Sosa en la actual poesía argentina.....	355
DAVID LAGMANOVICH: Claves de Julio Cortázar en <i>Divertimento</i> (1949) y <i>El examen</i> (1950).....	361
BASILIO LOSADA: Guimarães Rosa y la experimentación idiomática en el Brasil: los linderos de la posmodernidad.....	377
CARMEN LUNA SELLÉS: La presencia de Rafael Barrett en la obra de Augusto Roa Bastos.....	381
LELIA M. MADRID: Los caminos de la creación: Arturo Álvarez Sosa en el <i>Espacio</i> de Juan Ramón Jiménez.....	391
KATHLEEN N. MARCH: Galiza nos poetas hispanoamericanos....	399
FRANCISCO MARSÁ: Más sobre el lenguaje literario.....	409
TERESITA MAURO CASTELLARÍN: Algunos relatos de <i>Absurdos</i> y de <i>Cuentos del exilio</i> de Antonio Di Benedetto.....	415
RAFAEL M. MÉRIDA: La difusión de la literatura hispanoamericana en España: datos para otra recepción.....	429
LIDIA NEGhme ECHEVERRÍA: Estadía en España e inversión del orden social en <i>El jardín de al lado</i> de Donoso.....	439
FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ: Augusto Monterroso y la literatura española.....	447
JAVIER ORDIZ: Historia y literatura españolas en la obra de Carlos Fuentes.....	459
BEATRIZ PASTOR: Tomar posesión en 1992: los casos de Tzvetan Todorov y Stephen Greenblatt.....	465
M. ÁNGELES PASTOR ALONSO: Relaciones entre la poesía y los poetas de Nicaragua y España.....	481
JAUME PONT: <i>Termina el desfile</i> : claves simbólicas en la narrativa breve de Reinaldo Arenas.....	493

tulo, porque al revelarse como escritora de éxito y adquirir la amistad de la Monclús tiene derecho a patentizar sus intimidades. El tono memorial del relato que condujo Julio, el marido, ha quedado sofocado por ella. Directa o indirectamente, ha sido capaz de resolver los problemas prácticos de los dos: Julio da clases de literatura en la Universidad de Barcelona y traduce libros; ella se reservará la parte creativa, los aplausos de la escritura, dedicados a los amigos de la Monclús. En síntesis: Donoso, al igual que lo hiciera en "Chatanooga Choochoo" la primera de las *Tres novelitas burguesas*, se manifiesta un crítico severo de las prácticas burguesas en el matrimonio. Por ejemplo, la lucha por el dominio, ¿no sería una forma de alienación dentro de ciertos casamientos? Además, el desarraigo de Julio Méndez y su familia redundan en una visión crítica del exilio, de los exiliados, que se alienan entre sí (piensan en un pasado que no existirá más) y de Chile, que no posee el mercado editorial que le permitiría a este escritor sentirse más realizado o poder vivir tranquilo en su país, en el que había dictadura.

Así, 'el jardín de al lado', como símbolo, apunta a la creación de un puente en Chile; es una manera de reflexionar y encontrar una salida para la depresión (Gloria); o es un lugar donde podemos perdernos y reencontrarnos (Zoco). Tiene que ver con la tradición inaugurada en el cuento "China" de la *Antología del nuevo cuento chileno* de Lafourcade que lanzó en Chile a Donoso (antes había publicado en inglés) en 1954 y con el "Omsk" de *Coronación*, la primera novela de este creador, editada por Nascimento en Santiago, 1957.

AUGUSTO MONTERROSO Y  
LA LITERATURA ESPAÑOLA

POR

FRANCISCA NOGUEROL JIMÉNEZ  
*Universidad de Sevilla*

La escritura literaria [es] un diálogo de otras escrituras en el interior de una escritura

Roland Barthes<sup>1</sup>

Cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo [...] Así, la literatura se hace con literatura

Augusto Monterroso<sup>2</sup>

En la presente reflexión intentaremos adentrarnos en el universo literario del escritor guatemalteco Augusto Monterroso utilizando, para ello, un camino sesgado, como es el de establecer las relaciones de este autor con la literatura española.<sup>3</sup>

Las razones que nos han llevado a abordar el tema que da título a nuestra comunicación son principalmente dos:

— El propio testimonio de Monterroso sobre los libros que predominan en su biblioteca. Así, comenta en uno de los ensayos que componen esa especie de diario titulado *La letra E*:

<sup>1</sup> Roland Barthes, *El grano de la voz*. México: Siglo XXI, 1983, p. 58.

<sup>2</sup> Augusto Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*. Barcelona: Muchnik, 1990, p. 72.

<sup>3</sup> Hemos acotado el terreno de estudio centrándonos en los escritores españoles para no rebasar los límites impuestos a la comunicación. Aun así, la fascinación experimentada por Monterroso hacia el Quijote nos ha llevado a estudiar este tema en un artículo aparte, que aparecerá publicado en breve en la revista *Cervantes*.

Esta mañana, en casa de mi amigo ausente, cuento con tiempo de sobra para ver sus libros, y no termino de asombrarme de la gran diferencia de nuestros intereses, de la diversidad de los mundos por los que cada mente navega. Y así será con todas las bibliotecas personales de hoy. Predominará en unas *el inglés* y *el español* (la mía); en otras el francés y el inglés (ésta); en unas lo contemporáneo y heterogéneo (ésta); en otras (la mía) *lo clásico y en cierta forma afin*<sup>4</sup>

— La importancia que la transtextualidad posee en su obra, fenómeno que lleva al crítico peruano José Miguel Oviedo a escribir el siguiente párrafo:

Un buen escritor suele ser un buen lector, y ese es el caso de Monterroso: tras la aparente liviandad de sus textos, hay un sólido conocimiento de la literatura universal (especialmente, la española y la anglosajona clásicas) [...] Muestra con claridad cuáles son esos grandes modelos: Shakesperare, Cervantes, Góngora, Quevedo, Schwob, Borges<sup>5</sup>

Si nos preguntáramos los motivos que llevaron a Augusto Monterroso a ser un gran lector desde su adolescencia, descubriríamos que —aparte de su temprana vocación intelectual—, el autor siempre sintió la necesidad de suplir las lagunas que pudieran haberse originado a raíz de su formación autodidacta. En una entrevista comenta Jorge Ruffinelli, con su habitual tono de suave ironía, el miedo que sentía ante la posibilidad de un encuentro con Alfonso Reyes en el que pudiera quedar patente su ignorancia de los clásicos: «La idea era ésta: con solo mirarme, ese señor [Alfonso Reyes] se va a dar cuenta de que no he leído a Cervantes, Dante, Calderón de la Barca, para no hablar de Gracián y Andrés Bello y don Juan Manuel y... medio pesadilloso ¿no crees?»<sup>6</sup> Como señala Ruffinelli, este «sentimiento de gran carencia despertó en él una gran ambición».<sup>7</sup>

Poseemos bastantes testimonios que revelan cómo la española fue una de las primeras literaturas que conoció. Así, en el ensayo "Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges", habla de ella con respecto a las otras como de una antigua amistad:

<sup>4</sup> La cursiva es nuestra. Tomado de *La letra E* (Madrid: Alianza, 1987, pp. 141-142).

<sup>5</sup> José Miguel Oviedo, "La colección privada de Augusto Monterroso", en *La literatura de Augusto Monterroso*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, p. 121.

<sup>6</sup> *Viaje al centro de la fábula*, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Seguirlo [a Borges] fue descubrir y descender a nuevos círculos: Chesterton, Melville, Bloy, Swedenborg, Joyce, Faulkner, Woolf; reanudar viejas relaciones: Cervantes, Quevedo, Hernández...<sup>8</sup>

Pero, ¿qué autores interesan a Augusto Monterroso en la larga historia de la literatura española? La contestación a esta pregunta nos puede facilitar algunos de los principales rasgos de su poética.

— Siendo reconocida su afición por la palindromía, el creador de *La oveja negra*, se siente fascinado por quienes han practicado en alguna ocasión los juegos de ingenio, como comenta en su ensayo "Onís es asesino":

Nuestro idioma parece ser particularmente propicio para los juegos de palabras. Todos nos hemos divertido con los de Villamediana [...] con los más recatados, si bien más insulsos [...] de Gracián [...] con los de Calderón de la Barca [...] Como es natural, nosotros heredamos de los españoles este vicio que, entre los escritores o poetas o meros intelectuales, se convierte en una verdadera plaga<sup>9</sup>

— Le impresionan los escritores satíricos, aquéllos que —haciendo gala de un espíritu afín al suyo— han centrado su obra en el estudio de la "tontería humana":

Cuando siendo adolescente leí *El diablo cojuelo*, me impresionó la frase: *Todos somos locos, los unos de los otros*, y me di cuenta de que así era. Tonto y loco es lo mismo. Después leí en Gracián que *son tontos todos los que lo parecen, y la mitad de los que no lo parecen*, de manera de que lo mejor es tratar de averiguar en qué mitad está uno<sup>10</sup>

— Por la importancia que concede a la pulcritud del lenguaje admira a los grandes líricos, creadores de ritmos nuevos aplicables a la prosa:

Los poetas logran lo más alto en la literatura [...] El buen ritmo de una buena prosa procede casi siempre de la lectura de poetas. De poetas. De poetas a la antigüita, por supuesto, como Garcilaso, Góngora o Darío<sup>11</sup>

<sup>8</sup> "Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges", en *Movimiento perpetuo*, Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 52.

<sup>9</sup> *Movimiento perpetuo*, p. 69.

<sup>10</sup> *Viaje al centro de la fábula*, p. 76.

De ahí, también, su reiterada admiración —entre los escritores modernos— por Larra o Valle-Inclán (vid., *La letra E*, passim).

<sup>11</sup> *Viaje al centro de la fábula*, p. 56.

— Frente a estas pruebas de admiración, Monterroso manifiesta en abundantes ocasiones su aversión hacia la poesía romántico-realista, en especial hacia el *Don Juan* de Zorrilla<sup>12</sup> o los versos chatos de Núñez de Arce y Campaamor.<sup>13</sup>

Es interesante subrayar cómo en los testimonios recogidos hasta ahora, el guatemalteco rinde homenaje a la literatura clásica y especialmente a los maestros de los siglos de Oro. Por el contrario, obvia los nombres de escritores españoles posteriores al siglo XVII, y así, cuando a petición de la revista *Quimera* tuvo que contestar a la pregunta de qué creadores contemporáneos habían sido decisivos en su formación, respondió con una lista —Proust, Joyce, Kafka, Gertrude, Chejov, Apollinaire, Breton, Eliot y Pound<sup>14</sup>— en la que no aparece ningún autor peninsular.

Sólo encontramos el ejemplo de su admiración por un español con el que comparte una similar concepción estética. Se trata de Antonio Machado, de quien alaba tanto su capacidad de reflexión como el marcado sentido del humor que refleja en *Juan de Mairena*:

En la literatura en español no puedo dejar de pensar en el humor de Antonio Machado. Cuando se habla de *Juan de Mairena*, que es su mejor libro y, sin duda, uno de los más perdurables de toda su generación, es siempre para citar algo divertido. Y, sin embargo, es una obra inquietante y profunda, si bien Machado fue lo suficientemente hábil y disimuló esto lo mejor que pudo<sup>15</sup>

<sup>12</sup> En "El elogio dudoso" se burla maliciosamente de la alabanza que escribió Juan Ramón Jiménez a Rubén Darío en una carta: «Pero usted no esté triste; ya sabe que no pasa ni su obra ni su corazón. Usted —ya lo dije— es el mejor poeta que ha escrito en castellano desde la muerte de Zorrilla» (*La letra E*, p. 89). Asimismo, en otro ensayo del mismo libro, titulado "El mentiroso" comenta sobre el *Don Juan Tenorio* que es «una de las obras malas o de peor versificación que ha producido el genio español» (ibíd., p. 141).

<sup>13</sup> En "Estatura y poesía" relaciona humorísticamente la buena literatura con la baja estatura de sus creadores. Esta idea le permite expresar su fobia hacia la poesía burguesa de finales del XIX: «Si Rubén Darío llega a medir un metro noventa la poesía en castellano estaría aún en Núñez de Arce» (*Movimiento perpetuo*, p. 127). En *La letra E* leemos un nuevo comentario punzante sobre el "vate" decimonónico: «Núñez de Arce era un mal poeta y un buen versificador, pero sus rimas solían ser pobres» (*La letra E*, p. 73).

<sup>14</sup> *La letra E*, p. 36.

<sup>15</sup> *Viaje al centro de la fábula*, p. 88.

Podemos concluir esta primera parte de nuestro estudio destacando la predilección de Monterroso por los grandes forjadores de la lengua española, por aquéllos que emprendieron —como él mismo en sus textos— un enriquecedor "tour de force" con el idioma hacia el que no duda en testimoniar su admiración:

Mi meta es un público local, tocable, tan reducido o tan amplio como pueda serlo, pero en todo caso de nuestra lengua, el español, *un español viejo y nuevo a la vez, revitalizado, clásico, moderno, firme en su estructura, pero al mismo tiempo ligero, ágil, neológico, audaz en la superficie, en los matices, en las dobles, triples intenciones*, como pudo serlo en otro tiempo el de Quevedo y el de Cervantes, y entre nosotros, hoy lo ha podido ser el de Vallejo y el de Neruda<sup>16</sup>

Una vez determinadas las preferencias de Monterroso en el marco de la literatura española, abordaremos el problema de la transtextualidad rastreando en sus creaciones las huellas dejadas por autores peninsulares.

En la narrativa del autor de *La oveja negra* se da con frecuencia la práctica intertextual de la cita,<sup>17</sup> en la que se pueden distinguir dos tipos específicos:

— Aquellos casos en que las sentencias son *tomadas en su primer sentido*. Así ocurre con el verso de Lope de Vega que encabeza *Movimiento perpetuo* —«Quiero mudar de estilo y de razones»— y que anuncia la destrucción de formas literarias tradicionales que se producirá en el libro. Del mismo modo, el famoso lema gracianesco «Lo bueno, si breve, dos veces [sic] bueno», paradigma del ideal de "brevitas", antecede al texto de *Movimiento perpetuo* titulado significativamente "La brevedad".<sup>18</sup>

— En algunas ocasiones, existe una *distorsión de sentido primero* de la cita, como sucede con el verso de Gustavo Adolfo Bécquer que abre el ensayo sobre los peligros de la traducción titulada "Traductores y traidores".<sup>19</sup> En efecto, es muy diferente el significado del verso «Flor que toco se deshoja» en la rima de

<sup>16</sup> La cursiva es nuestra. *La letra E*, p. 147.

<sup>17</sup> Gérard Genette define la intertextualidad como «la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...] la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)» (Gérard Genette, *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989, p. 10).

<sup>18</sup> *Movimiento perpetuo*, p. 149.

<sup>19</sup> Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 127.

Gustavo Adolfo Bécquer, donde revela el fatalismo romántico del poeta sevillano,<sup>20</sup> al que posee en el ensayo de Monterroso, en el que alude a las inevitables "traiciones" que cometen los traductores de textos literarios con respecto a las versiones originales. Nos encontramos en casos como éste ante la denominada por Gérard Genette *parodia mínima*, descrita por el crítico francés en los términos siguientes:

La forma más rigurosa de la parodia o *parodia mínima* consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva [...] La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad<sup>21</sup>

Entre los tipos de transtextualidad distinguidos por Genette en *Palimpsestos* nos interesan especialmente los vínculos hipertextuales, definidos como «toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario».<sup>22</sup>

Las páginas de Monterroso pueden ser definidas como "palimpsestos" o textos en segundo grado por derivar de otros preexistentes, procedentes en un alto porcentaje de ocasiones de la literatura española. Veamos algunos ejemplos de este fenómeno siguiendo la trayectoria de las publicaciones del autor.

#### OBRAS COMPLETAS (1959)

En el relato "Mr. Taylor" la precaria situación del protagonista a su llegada a Centroamérica es descrita con una clara referencia a una célebre décima calderoniana incluida en *La vida es sueño*.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Reproducimos a continuación la rima LX: «Mi vida es un erial / flor que toco se deshoja; / que en mi camino fatal / alguien va sembrando el mal / para que yo lo recoja» (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas y leyendas*. Madrid: Bruguera, 1978, p. 92).

<sup>21</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 27.

<sup>22</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 14.

<sup>23</sup> «Cuentan de un sabio, que un día, / tan pobre y mísero estaba, / que sólo se sustentaba / de unas yerbas que cogía. / ¿Habrà otro, entre sí decía, / más pobre y triste que yo? / Y cuando el rostro volvió / halló la respuesta, viendo / que iba otro sabio cogiendo / las hojas que el arrojó» (Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 1980, p. 84, vv. 253-262).

*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<sup>24</sup>

En "Diógenes también" encontramos una alusión puntual a la frase que abre el Quijote:

Mi primera víctima (y cuántas más no han caído ya) fue nuestro propio perro, cuyo nombre, demasiado denigrante, demasiado perruno, no quiero declarar aquí<sup>25</sup>

Por otra parte, en este primer conjunto de relatos se suceden las referencias metaficcionales. Así, en "Leopoldo (sus trabajos)" Cervantes aparece ya como paradigma de gran escritor,<sup>26</sup> y en "Obras completas", texto que da título a la obra, Lope de Vega y Unamuno se revelan como autores con cuyo estudio monográfico se puede llegar al colmo de la erudición.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> La cursiva es nuestra. "Mr Taylor", en *Obras completas*. Barcelona: Seix Barral, 1981, pp. 9-10. En *Lo demás es silencio* leemos una nueva alusión al texto que provoca esta parodia, en este caso a través de una interpretación distorsionada de su enseñanza realizada por el inefable crítico Eduardo Torres. Así, para Torres Calderón, en este texto «siempre encontraba a alguien más sabio que él por pobre que fuera» (*Lo demás es silencio*, p. 188), con lo que cambia los acentos de la pobreza a la sabiduría.

<sup>25</sup> La cursiva es nuestra. "Diógenes también", op. cit., p. 67. En nota a pie de página se incluye el nombre de perro —Diógenes—, con lo que existe una contradicción entre los narradores del texto y se potencia el elemento lúdico en el mismo.

<sup>26</sup> Así lo apreciamos al leer los motivos de Leopoldo para no escribir:

A pesar de que su más firme ilusión consistía en llegar a ser un escritor famoso, fue postergando el momento de lograrlo con las excusas clásicas, a saber: primero hay que vivir, antes se necesita haberlo leído todo, Cervantes escribió el *Quijote* a una edad avanzada, sin experiencias no hay artista, y otras por el estilo ("Leopoldo (sus trabajos)", en *Obras completas*, pp. 83-84)

<sup>27</sup> Augusto Monterroso, a partir de un relato que critica la erudición cuando ésta ahoga el impulso creador, parece burlarse del prestigio que ha tenido la tradición hispanista entre los intelectuales mexicanos, desde Alfonso Reyes a Julio Torri. Así, comenta la elección del autor al que Feijoo dedicará sus futuras horas de estudio:

El tema no fue escogido al azar. El campo era infinito. Unamuno filósofo, Unamuno novelista, Unamuno poeta, Kierkegaard y Unamuno, Unamuno y Heidegger y Sartre. Un autor digno de que alguien le consagrara la vida eterna ("Obras completas", en *Obras completas*, p. 138)

## LA OVEJA NEGRA Y DEMÁS FÁBULAS (1969)

En esta atípica colección de fábulas se produce un continuo ejercicio de *travestimiento burlesco* con respecto a las versiones de los diferentes textos que la tradición nos ha legado.<sup>28</sup> Como comenta Gérard Genette:

La fábula es uno de los blancos favoritos del travestimiento popular (oral), y por dos razones bien evidentes que son su brevedad y su notoriedad [...] La fábula es casi íntegramente un género hipertextual y *paródico* en su principio, pues todos reescriben versiones anteriores<sup>29</sup>

Siguiendo esta pauta, los textos reunidos en *La oveja negra* presentan unos finales sorprendidos en los que se da la ruptura de expectativas, la decepción gratificante que les permite ilustrar cualquier moral y mostrar —éste es un objetivo prioritario en las páginas de Monterroso— que todo es relativo. Ofrecemos un ejemplo de este hecho a través del travestimiento que sufre el apólogo de "La cigarra y la hormiga", popularizado en nuestro idioma por Tomás de Iriarte pero cuyos antecedentes —Esopo, Babrio, La Fontaine...— se multiplican:

## EL FABULISTA Y SUS CRÍTICOS

En la selva vivía hace mucho tiempo un fabulista cuyos criticados se reunieron un día y lo visitaron para quejarse de él (fingiendo alegremente que no hablaban por ellos sino por otros), sobre la base de que sus críticas no nacían de la buena intención sino del odio.

Como él estuvo de acuerdo, ellos se retiraron corridos, como la vez que la Cigarra se decidió y dijo a la Hormiga todo lo que tenía que decirle<sup>30</sup>

<sup>28</sup> El travestimiento burlesco reescribe un texto doble, conservando su "acción", es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento, pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro "estilo" en el sentido clásico del término. Vid., al respecto, Genette, *Palimpsestos*, p. 75.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>30</sup> *La oveja negra*. Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 95.

El antecedente de este texto se encuentra probablemente en una sátira del fabulista guatemalteco José Domingo Hidalgo, quien a finales del siglo XVIII escribió un apólogo titulado significativamente "Los animales se quejan a Iriarte".

En el texto Monterroso da "otra vuelta de tuerca" a la fábula original, pues el fabulista acepta las críticas de los animales y por otra parte se defiende la actitud de la "perezosa" cigarra frente a la "trabajadora" hormiga.

*MOVIMIENTO PERPETUO* (1972); *LO DEMÁS ES SILENCIO (LA VIDA Y LA OBRA DE EDUARDO TORRES)* (1978); *LA PALABRA MÁGICA* (1983)

Denominamos relación metatextual a aquella que guarda un texto con otro al que comenta o sobre el que realiza una lectura crítica. Podemos apreciar la importancia que adquiere el discurso metatextual en la obra de Monterroso a través de uno de los ensayos incluidos en *Movimiento perpetuo*:

## PELIGRO SIEMPRE INMINENTE

Por divertirse, escribe en broma tres cuartillas de falsa exégesis de una octava de Góngora. Acumula, atribuidos a un crítico de provincia, disparate tras disparate. Pasa todo en limpio. Está seguro de que cuantos lo vean no podrán contener la risa. De cuatro escritores amigos suyos a quienes muestra su trabajo, uno comprende la broma de principio a fin. Dos, aleccionados por su advertencia, pescan la cosa en un treinta por ciento, y medio sonrían, cautelosos. El último toma todo enteramente en serio, hace dos o tres observaciones por salir del paso, y él se llena de vergüenza.

Escribe en serio una nota en que aclara de una vez por todas el sentido de la llamada "estrofa reacia" de Góngora («Erizo es el zurrón de la castaña»). La somete a sus cuatro amigos. El primero niega la validez de la tesis; los otros tres se ríen divertidísimos, y él se llena de vergüenza<sup>31</sup>

En este fragmento, Monterroso hace referencia a dos comentarios suyos —"El pájaro y la cítara" y "Los juegos eruditos"— que aparecieron en principio publicados en revistas para luego incluirse, respectivamente, en *Lo demás es silencio* y *La palabra mágica*.

"El pájaro y la cítara", sangrante burla de los críticos literarios, parodia los estudios eruditos de que ha sido objeto el poeta español Luis de Góngora, escogido para esta sátira tanto por la dificultad de comprensión que entrañan sus creaciones como por su maestría en el manejo del idioma.<sup>32</sup> Así, el crítico pro-

<sup>31</sup> *Movimiento perpetuo*, p. 137.

<sup>32</sup> Para J. Ann Duncan «es significativa la elección de autor, que astutamente subraya el lado *conceptista* de Monterroso y, quizás, minimiza nuestro alejamiento crítico de los críticos tontos» ("Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso", en *Literatura de Augusto Monterroso*, p. 61).

vinciano Eduardo Torres comenta una «octava olvidada» del *Polifemo* acumulando las equivocaciones y despropósitos.<sup>33</sup>

Por su parte, "Los juegos eruditos" dejan a un lado la sátira y constituyen un intento genuino de exégesis de la denominada por Alfonso Reyes «estrofa reacia».<sup>34</sup>

A través de este entramado de relaciones, podemos apreciar algunas claves de la literatura de Augusto Monterroso, como son la importancia que adquieren en su obra los vínculos transtextuales, el escepticismo que manifiesta hacia la labor del crítico literario y su afán lúdico y satírico, que le lleva a confesar en el último ensayo citado: "De la erudición, lo que más me interesa es el juego".<sup>35</sup>

Entre las tres últimas obras de Monterroso, *Lo demás es silencio* se destaca por el enorme número de referencias literarias que contiene. Ya en la primera página, el epitafio de Eduardo Torres que abre la obra nos trae a la memoria el escrito por el Bachiller Sansón Carrasco sobre la tumba del Quijote:<sup>36</sup> «Aquí

<sup>33</sup> En principio Torres se equivoca al elegir la estrofa que debe analizar. En vez de la 'reacia' de Alfonso Reyes («Erizo es el zurrón de la castaña») escoge la que él denomina «octava olvidada» («Templado pula en la maestra mano»).

El crítico provinciano evidencia su ignorancia al comentar, por ejemplo, que "Gustavo Durero" inmortalizó la imagen de Cervantes —con lo que inventa un nuevo nombre a partir del de Gustave Doré (ilustrador francés del Quijote) y Alberto Durero (pintor y grabador alemán)—; al realizar una lectura errónea de un modo imperativo considerándolo un presente de indicativo ('pula' por 'pule'); al imaginar que el poeta se encuentra simbolizado por el pájaro en el texto y que los términos 'alcántara', 'aposento' y 'estudio' son sinónimos; y, finalmente, al interpretar el último verso —«y al cuerno al fin la cítara suceda»— de una forma absolutamente equivocada —«Sucedá al fin: ¡Al cuerno con la cítara!» (*Lo demás es silencio*, pp. 132-135).

<sup>34</sup> En este texto se hace mención al "El pájaro y la cítara": «Hace algunos años Eduardo Torres se equivocó, o hizo que se equivocaba, y explicó verso a verso la estrofa [del *Polifemo* de Góngora] que no era, llamándola «una estrofa olvidada» (*La palabra mágica*. México: Era, 1983, p. 62).

Este ejemplo evidencia que las claves de interpretación de los textos de Monterroso sólo pueden alcanzarse si se conoce la interrelación que guardan entre sí.

<sup>35</sup> "Los juegos eruditos", en *La palabra mágica*, p. 62.

<sup>36</sup> Recordamos los versos que aparecen en la tumba del Quijote: «Yace aquí el hidalgo fuerte / que a tanto extremo llegó / De valiente, que se advierte / Que la muerte no triunfó / De su vida con su muerte. / tuvo a todo el mundo en poco; / Fue el espantajo y el coco / Del mundo, en tal coyuntura, / Que acreditó su ventura, / Morir cuerdo y vivir loco» (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Fraile, 1981, p. 741).

yace Eduardo Torres / Quien a lo largo de su vida / Llegó, vio y fue siempre vencido / Tanto por los elementos / Como por las naves enemigas.»<sup>37</sup>

Aunque los ejemplos se multiplican a lo largo de la obra de Monterroso, ofrecemos una muestra final de transtextualidad a través del homenaje que rinde el autor de *Lo demás es silencio* —en clave de humor y adoptando el modelo del *pastiche*— al poeta español Garcilaso de la Vega, pues ¿quién no recuerda los últimos versos de la *Égloga Primera* al leer el final del discurso que Eduardo Torres lanza a los «insignes varones» que le han propuesto el cargo de gobernador?:

[Eduardo Torres] hizo salir a aquellos individuos cabizbajos y con la cola entre las piernas, como cuando en las tardes, a la luz mortecina del crepúsculo, el rebaño, que escucha atento la voz de los pastores, se va recogiendo paso a paso.<sup>38</sup>

En definitiva, a lo largo de nuestra reflexión hemos constatado la profunda huella que ha dejado la literatura española en la obra de Augusto Monterroso, un autor que siempre ha demostrado poseer un enorme bagaje cultural y que ha testimoniado en textos críticos y de creación su admiración hacia los clásicos españoles del Siglo de Oro y especialmente hacia Cervantes.

Entre los rasgos que definen a sus escritores predilectos percibimos las claves fundamentales de su poética: dominio absoluto del lenguaje, capacidad lúdica, pretensión de brevedad, afán de lograr la ruptura de barreras genéricas y, finalmente, un fino sentido del humor y la ironía.

Al analizar la impronta marcada por la literatura española en sus textos, constatamos cómo la creación de Monterroso puede ser calificada de "palimp-

<sup>37</sup> *Lo demás es silencio*, p. 57.

Este breve texto se encuentra enriquecido con otras referencias literarias e históricas. Así, *Llegó, vio y fue siempre vencido* es una variación sobre las palabras «Veni, vidi, vici» que, según la tradición, lanzó Julio César al vencer a Farnaces, rey del Bósforo. Por otra parte, su alusión a que fue vencido *tanto por los elementos / como por las naves enemigas* procede de la supuesta frase lanzada por Felipe II cuando la "Armada Invencible" fue desbaratada por un temporal en su camino hacia Inglaterra: «Yo no envié a mis hombres a luchar contra los elementos.»

<sup>38</sup> *Lo demás es silencio*, p. 67.

Ofrecemos el texto que ha servido de modelo al *pastiche*: «La sombra se veía / venir corriendo apresada / ya por la falda espesa / del altísimo monte, y recordando / ambos como de sueño, y acabando / el fugitivo sol, de luz escaso, / su ganado llevando, / se fueron recogiendo paso a paso» (Garcilaso de la Vega, *Poemas castellanas completas*. Madrid: Castalia, 1983, p. 134).



sesto". Con ello, nos acercamos al concepto de «literatura posmoderna» definido por autores como John Barth,<sup>39</sup> David Bennett<sup>40</sup> o el mismo Gérard Genette.<sup>41</sup>

En efecto, de Joyce o Mann a Borges, Nabokov, Calvino o Barthelme, un sector fundamental de la literatura contemporánea recurre a la práctica hipertextual con especial interés, rechazando los modelos heredados del siglo XIX y acercándose a los usos *premodernos* de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Siguiendo esta pauta, Augusto Monterroso aparece ante nuestros ojos como un escritor posmoderno, que revela en sus preferencias literarias «el rechazo del padre» (la poesía decimonónica) y, en palabras de Gérard Genette, «la elección de un tío hasta entonces desconocido [...] del abuelo [...] o del bisabuelo (Ariosto, Cervantes, el barroco)».<sup>42</sup> Por retornar al pasado, su literatura merece el calificativo de 'posmoderna', quizás el término crítico más novedoso entre los utilizados en la actualidad para definir las corrientes literarias. Y es que en las páginas de Augusto Monterroso aún resuenan los ecos de la Famosa *boutade* de Verdi con la que cerramos nuestra comunicación. Como pedía el italiano, «Torniamo all'antico, sarà un progresso.»

<sup>39</sup> John Barth, "The literature of replenishment: postmodernist fiction" (hemos leído el artículo en su traducción al francés, publicada en *Poétique*, 48, noviembre, 1981, pp. 66-85.)

<sup>40</sup> David Bennett, "Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading", en *Critical Quarterly*, vol. XXVII, 4, 1985, pp. 27-43. Puede leerse una completa revisión de los conceptos posmodernistas de parodia en las páginas 27-33.

<sup>41</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 260.

<sup>42</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 261.

## HISTORIA Y LITERATURA ESPAÑOLAS EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

POR

JAVIER ORDIZ  
*Universidad de León*

El escritor mexicano Carlos Fuentes forma parte de la tradición, nacida con el modernismo, que tiende a rescatar y valorar como propia la cultura española. Imbuida de las teorías en boga sobre la llamada *filosofía de lo mexicano* y, en particular, por las hipótesis de Octavio Paz, la trayectoria narrativa de Fuentes puede considerarse en conjunto como un sostenido intento por hallar las raíces de la identidad del hombre americano y, en especial, del mexicano, a través de un repaso a su historia pasada y presente, a los *traumas* de su personalidad y a los entresijos de sus sistemas de organización política y social. Un vasto panorama, enfocado desde diversas perspectivas, bajo el que se trasluce la firme convicción del novelista de pertenecer a una cultura *mestiza*, a un continente multirracial, forjado a través de los siglos por medio de aportes humanos llegados de diferentes latitudes y pertenecientes a culturas diversas. Una realidad en la que destaca para Fuentes la gran riqueza del hombre hispanoamericano en estos umbrales del siglo XXI, y en la que cristaliza ese *encuentro con el otro* que el escritor mexicano vaticina como proyecto de convivencia futura.

La inmensa, casi diría oceánica, cultura de Carlos Fuentes le lleva a reflejar en sus creaciones literarias la realidad de sus convicciones teóricas; sus páginas están plagadas de innumerables referencias pertenecientes a tradiciones diversas, entre las que destacan principalmente dos: la prehispánica —mejor diríamos precortesana por centrarse casi con exclusividad en el antiguo México— y la española. Ambas configuran esa obra *mestiza* de Carlos Fuentes, en frase de mi hoy compañera de mesa Georgina García Gutiérrez, de las que en este acto, y en consonancia con el tema del Congreso, me centraré tan sólo en una: la presencia del mundo español, especialmente en lo relativo a sus influencias literarias, en la obra del novelista mexicano.

Mi rastreo comienza en la literatura española del Siglo de Oro, que considero de capital importancia en la narrativa de Fuentes. Góngora, Quevedo, Cervan-