

2000

Will H. Corral, ed. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM, 1995.

Miguel Gomes

Citas recomendadas

Gomes, Miguel (Primavera 2000) "Will H. Corral, ed. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM, 1995.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 31.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/31>

Will H. Corral, ed. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM, 1995.

La labor de Wilfrido Corral como compilador y organizador de colecciones esenciales para la comprensión del pensamiento literario hispánico ya había sido evidenciada por la aparición de los dos volúmenes de *Los novelistas como críticos* (México: F.C.E./Ediciones del Norte, 1991), en los que, trabajando conjuntamente con Norma Klahn, contribuía a articular el denso panorama de la evolución regional de un género. Sobra decir que aquella publicación ha facilitado enormemente los estudios de horizontes de expectativa y, por consiguiente, las investigaciones genológicas en un área decisiva para la configuración de la conciencia letrada latinoamericana. A ese mérito ahora Corral agrega otro: la primera reunión de textos acerca de uno de los protagonistas de la narrativa en lengua española.

Augusto Monterroso, de hecho, como se encarga de recordárnoslo el prólogo a *Refracción*, “es canónico” (13). Pero no a la manera tradicional, podríamos acotar, sino de una forma que, en Hispanoamérica, hasta cierto punto él mismo ha contribuido a inventar o consolidar, pues su consagración se verifica en el campo de lo menor. La trayectoria del guatemalteco se hace significativa, en particular, por haber sido contemporánea de la grandiosidad del Boom: comienza en los años cincuenta y se extiende hasta el presente. Sin embargo, nadie más lejano que él de las ambiciones totalizadoras que caracterizan a narradores enamorados de la vastedad, sea en la representación de amplios frescos de la realidad continental, sea en la plasmación de tales aspiraciones en novelas abrumadoramente extensas, enciclopédicas. ¿Qué mejor antídoto para una *Terra Nostra* que la lectura de piezas concentradas, medidas y admirablemente ambivalentes como “Sinfonía concluida” o “El eclipse”? ¿No nos estimulan ellas a descifrar el destino americano sin excesos de ningún tipo y — lo que cuenta más — sin el hastío que tarde o temprano produce la rimbombancia intelectual? Lo menor, al estilo monterrosiano, no está en riña con lo profundo ni con lo estéticamente provocativo.

La aportación más obvia — pero, a la vez, la menos aceptada — de Monterroso a la literatura hispánica ha sido el fortalecimiento de una poética “minimalista”. El término requiere algún detenimiento de nuestra parte, ya que suele usarse vagamente y, en más de una ocasión, se ha interpretado con torpeza escandalosa como simple brevedad. En las artes plásticas, por minimalismo se entiende la creación de estructuras que siguen los patrones de las naturales, físicas, geológicas, tecnológicas u otras evitando, con todo, representar las ya existentes. En música, a lo anterior se suma, a veces, una recuperación de la monodía y, casi siempre, un énfasis en los valores expresivos de datos muy limitados sometidos a un sistema de cambios estricto. En el sentido literario que aquí le concederemos al vocablo, lo minimalista se vincula a esto último, aunque trasladado al ámbito propio de lo verbal y sus compromisos con la significación. Por consiguiente, es posible definirlo como la producción de la mayor cantidad posible de lecturas con el empleo de la menor cantidad posible de palabras. Ejemplo ya clásico: “El dinosaurio”, cuyo patrón estilístico y conceptual ha generado imitaciones innumerables en toda Hispanoamérica y ha despertado devoción internacional, como lo permiten creer los comentarios de Italo Calvino que Corral convierte en epígrafe de su compilación: “Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea. Pero hasta ahora no he encontrado ninguno que supere el de Augusto Monterroso: ‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí’” (9).

Sin acudir al vocabulario previo, que permite entroncar la obra del autor con el arte de su época, la mayoría de los ensayos y estudios que se recogen en *Refracción* — nótese la cualidad minimalista del título mismo — se ocupan en algún momento de la portentosa capacidad monterrosiana de aprovechar al máximo un decir sucinto. Alberto Cousté, por ejemplo, atina al destacar la ambigüedad como zona donde una y otra vez nos instala el escritor desde su perturbador libro escueto y magno *Obras completas (y otros cuentos)*; el roce del todo con las partes torna inquietante a la palabra literaria y la diferencia de los demás lenguajes “dado que, por supuesto, *Obras completas* no es lo que su literalidad indica, sino el título de uno de los cuentos que acompaña a los ‘otros’” (21-2). Igualmente valiosos son los razonamientos de Jorge von Ziegler que intentan darle mayor densidad al “mito” del laconismo de Monterroso, que no ha de entenderse como mera noción material, sino que ha de verse como un sutil pero complicado proceso de lectura: “Es inútil definir a un cuentista o fabulista como escritor de brevedades. Hay géneros breves y ejemplos largos y breves de esos géneros; o mejor, dos brevedades, una dentro de la otra: la del género y la de sus eventuales realizaciones. Las disposiciones de género dictan que una fábula y un cuento sean siempre cortos. Leemos un cuento como ‘Bola de sebo’ y permanecemos con la idea de que un cuento es siempre corto. La sensación de ajustada brevedad depende de la existencia de un único

nervio narrativo, artífice de la austeridad del desarrollo que permite la lectura continua o ininterrumpida de la que hablaba Edgar Allan Poe. En la obra de Monterroso, 'Leopoldo (sus trabajos)' consta de más de veinte páginas y es tan corto como 'El dinosaurio' y 'Fecundidad', esas páginas de una línea" (49). A las disquisiciones de tipo técnico que hemos reseñado, Ángel Rama agregará una visión ética del minimalismo monterrosiano, relacionada con la crítica a la tradición de la cual parte el autor: "Nacido bajo el trópico de Cáncer, dos rasgos adscritos al tropicalismo tomó en aborrecimiento: el desborde de las palabras y el patetismo melodramático" (25).

El examen de otros rasgos de la obra del guatemalteco, desde luego, está presente en la compilación que Corral ha llevado a cabo. El citado trabajo de Rama, "Un fabulista para nuestro tiempo", de 1974, compendia con gran efectividad varios de ellos. Uno lo es, sin duda, el "borgismo", que tanto ha dado que hablar. Rama, en efecto, acertaba al aseverar que la predilección por Borges que se manifiesta abiertamente en *Movimiento perpetuo* no consistía en una ramplona repetición de "trucos superficiales", sino en algo más (28). Podríamos resumir la predilección borgiana de Monterroso como una constante arremetida contra los facilismos de una responsabilidad social que cierre en el creador y en su público las puertas de la imaginación literaria. En ese sentido, las alegorías de la condición latinoamericana que abundan en las páginas de *Obras completas (y otros cuentos)* o en las de *La oveja negra y otras fábulas* jamás se reducen a una confianza total en la referencialidad del discurso, que en Monterroso está cargado, como hemos visto, de indeterminación y vacilaciones interpretativas.

Otro asunto persistentemente tratado en *Refracción* y anunciado, aunque sea de pasada, por Rama es el reto que impone cada uno de los libros de Monterroso a las concepciones usuales de ciertos géneros, o de los géneros en general. El prefacio a *Movimiento perpetuo* cristaliza dicha tendencia con palabras memorables: "La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo". Por nuestra parte, si prestamos atención a tal terminología, comprobaremos que el escritor no está haciéndose eco de la ingenua y ya muy envejecida *boutade* crociana acerca de la inexistencia o inutilidad de los tipos literarios. Por el contrario, la mención de un "movimiento" sugiere una red tropológica en la que ha de contemplarse un espacio donde se desplaza la escritura; los confines, ni más ni menos, lo constituirían puntos como los tres géneros que el prefacio recuerda y las "vivencias", consecuentemente, equivaldrían a la tensión generada por el irrespeto de los límites que ellos suponen. El quehacer de Monterroso nunca prescinde de una conciencia tipológica por la sencilla razón de que, en ausencia de ésta, no podrían apreciarse cabalmente las osadías de su poética:

los legados formales están allí para jugar con ellos, sea mezclándolos de manera inaudita, sea destruyéndolos, sea manipulando nuestras expectativas previas de lectura. Cuentos de una línea, fábulas de moraleja imprecisa, moldes movedizos, novelas “hechas pedazos” — *Lo demás es silencio* —: ¿cómo apreciarlas a cabalidad si las inquietudes genológicas nos fuesen ajenas? De gran lucidez, en ese sentido, son los razonamientos que debemos a J. Ann Duncan, recogidos por Corral: siempre que Monterroso se refiere “a un código familiar, o a un pacto entre lector y escritor, de inmediato lo subvierte — este escritor al parecer tan inspirado por los clásicos —, ridiculizando todas las categorías y definiciones, cuestionando nuestro modo de leer y, a la vez, nuestro modo de comportarnos, desorientándonos en lugar de darnos seguridad” (63). También, destacan por su ojo avizor, los párrafos que Adolfo Castañón ha dedicado a recalcar la existencia de una pasión “ensayística” en el autor de *La palabra mágica*, lo que explicaría su preferencia por los volúmenes de apariencia “miscelánea” (196) — y, por tanto, sería posible argüir, propiciadores de un ludismo transgenérico.

Éstas y otras reflexiones pueden surgir de *Refracción*, colección donde se hallan algunos de los mejores acercamientos a Monterroso publicados hasta la fecha y la cual, sin duda, servirá de productivo punto de partida para estudios futuros.

Miguel Gomes
The University of Connecticut, Storrs