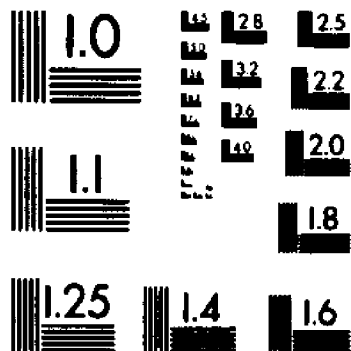
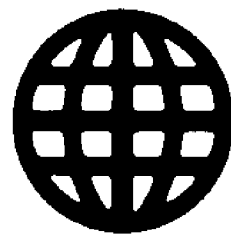


UMI

University Microfilms International



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

University Microfilms Inc.

300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a manuscript sent to us for publication and microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this manuscript, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted. Pages in any manuscript may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

The following explanation of techniques is provided to help clarify notations which may appear on this reproduction.

1. Manuscripts may not always be complete. When it is not possible to obtain missing pages, a note appears to indicate this.
2. When copyrighted materials are removed from the manuscript, a note appears to indicate this.
3. Oversize materials (maps, drawings, and charts) are photographed by sectioning the original, beginning at the upper left hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each oversize page is also filmed as one exposure and is available, for an additional charge, as a standard 35mm slide or in black and white paper format.*
4. Most photographs reproduce acceptably on positive microfilm or microfiche but lack clarity on xerographic copies made from the microfilm. For an additional charge, all photographs are available in black and white standard 35mm slide format.*

*For more information about black and white slides or enlarged paper reproductions, please contact the Dissertations Customer Services Department.

UIMOI University
Microfilms
International

8611355

Koch, Dolores M.

EL MICRO-RELATO EN MEXICO: JULIO TORRI, JUAN JOSE ARREOLA Y
AUGUSTO MONTERROSO. (SPANISH TEXT)

City University of New York

PH.D. 1986

**University
Microfilms
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

Copyright 1986

by

Koch, Dolores M.

All Rights Reserved

PLEASE NOTE:

In all cases this material has been filmed in the best possible way from the available copy. Problems encountered with this document have been identified here with a check mark .

1. Glossy photographs or pages _____
2. Colored illustrations, paper or print _____
3. Photographs with dark background _____
4. Illustrations are poor copy _____
5. Pages with black marks, not original copy _____
6. Print shows through as there is text on both sides of page _____
7. Indistinct, broken or small print on several pages
8. Print exceeds margin requirements _____
9. Tightly bound copy with print lost in spine _____
10. Computer printout pages with indistinct print _____
11. Page(s) _____ lacking when material received, and not available from school or author.
12. Page(s) _____ seem to be missing in numbering only as text follows.
13. Two pages numbered _____. Text follows.
14. Curling and wrinkled pages _____
15. Dissertation contains pages with print at a slant, filmed as received
16. Other _____

University
Microfilms
International

EL MICRO-RELATO EN MEXICO:
JULIO TORRI, JUAN JOSE ARREOLA Y AUGUSTO MONTERROSO

por

DOLORES M. KOCH

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
Spanish in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York.

1986

© 1986

DOLORES M. KOCH

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

January 20th, 1981
Date

[Signature]
Chair of Examining Committee

January 30, 1981
Date

[Signature]
Executive Officer

[Signature]
[Signature]

Supervisory Committee

INDICE

INTRODUCCION	1
Capítulo	
1. JULIO TORRI	11
Obras citadas	72
Bibliografía adicional	76
2. JUAN JOSE ARREOLA	78
Obras citadas	162
Bibliografía adicional	165
3. AUGUSTO MONTERROSO	167
Obras citadas	224
Bibliografía adicional	226
CONCLUSION	227
Bibliografía general	231

Introducción

La aparición de nuevas modalidades en la creación literaria produce un desconcierto crítico. La primera reacción es conferir mayor flexibilidad a los antiguos y cómodos casilleros.¹ Cualquier intento de clasificación resulta arriesgado y ha de ser, por su propia naturaleza, provisional como lo es el género mismo, ya que toda la energía que propicia su advenimiento pronto se rebela ante los cánones que establece. El terreno crítico en este caso es muy movedizo,

pues la tradición literaria no está integrada por géneros sino por obras, definibles tan sólo por su singularidad, llámeselas como se las llame. . . . [S]iempre se podrá encontrar algún ejemplo que contradiga la validez de tal o cual elemento de toda definición general que no sea meramente tautológica.²

La certidumbre de que toda taxonomía es perecedera, sin embargo, no detiene al ser humano en su afán de nombrar las cosas, de estrenar el mundo. Mientras tanto, nuevas modalidades se insinúan insidiosamente.

A este respecto, no parece haber distancias entre Lope de Vega y Alejo Carpentier, por ejemplo, aunque no es éste un fenómeno particular del desarrollo de las literaturas hispánicas, desde luego. Al prologar Novelas a Marcia Leonarda, Lope siente la necesidad de subrayar la constante evolución de la prosa, siempre a escape de la nomenclatura que trata de definirla y limitarla: "En tiempo menos dis-

creto que el de agora, aunque de hombres más sabios, se llamaban a las novelas cuentos. Estos se sabían de memoria, y nunca que me acuerde, los vi escritos".³

Carpentier, a su vez, comenta: "Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: '¡Esto no es una novela!'"⁴ Y pudiéramos preguntarnos, ¿tuvo conciencia Cervantes de haber escrito la primera novela moderna de que tenemos noticia?

En Hispanoamérica el cuento parece haber recobrado su hegemonía. Es la narrativa de más antigua estirpe, la más internacional, la que mejor viaja de un idioma a otro, de un siglo a otro, de una cultura a otra, fiel a su origen oral. Se pasea a través de los siglos entre los géneros épico, lírico y aun dramático, y cada época lo colorea con su visión del mundo. Ni siquiera puede decirse que ofrece una visión momentánea de una realidad o de una fantasía porque también las trasciende.

En relación a otras formas literarias, la característica esencial del cuento es la brevedad de su prosa. Muchas clasificaciones se han intentado en cuanto a época, tema o modalidad.⁵

Ha de reconocerse la natural evolución que afirma la vigencia del cuento a través del tiempo. En la actualidad, aparece insistentemente en nuestras letras un tipo de relato extremadamente breve. Se diferencia del cuento en que carece de acción, de personajes delineados y, en

consecuencia, de momento culminante de tensión. Quiere esto decir que en el estudio que proponemos de este tipo de relato no se incluye el cuento muy breve que cae dentro de los parámetros establecidos, según los definiera Edgar Allan Poe o, para nosotros, Horacio Quiroga y Julio Cortázar, o los estudiosos del cuento como Propp, Genette, Greimas y Todorov, para citar algunos, que han elaborado teorías acerca de otras modalidades diferentes del cuento. No se ajusta a las formas breves de la narración tradicional como la leyenda, el ejemplo, la anécdota.⁶ Tampoco cumple cabalmente otras clasificaciones modernas como el 'caso', según lo practica Enrique Anderson Imbert, y que define como una anécdota que no es verdadera o como un cuento en miniatura.⁷

A diferencia de éste, el relato al que se refiere este estudio carece generalmente de acción. Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. El desenlace en este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias.

Por este motivo, pudiera decirse que participa del lirismo del poema en prosa, pero carece de su vaguedad

ensoñadora. Se acerca más bien a la circularidad y autosuficiencia del soneto. Porque trata de esencias, participa también de la naturaleza del ensayo. Se distingue de éste, sin embargo, porque algún detalle narrativo lo descubre como ficción.

Como puede fácilmente observarse, la única característica que podemos consignar con comodidad es su breve extensión. Y ésta también varía, pues no estando reconocido todavía como subgénero pendiente de una preceptiva, ha sido necesario esperar a que su mayor incidencia dicte los límites de su extensión.

Para los propósitos de este estudio parece conveniente considerar relatos que no excedan de dos cuartillas, con una extensión ideal de alrededor de 350 palabras.

Precisamente esta característica brevedad, que más los distingue con claridad, les arrebató importancia ante la crítica estudiosa. Con poca frecuencia aparecen en antologías. Un relato tan breve se considera modesto, o frívolo, o carente de envergadura. En el mejor de los casos se le toma por una anomalía excéntrica e inclasificable, como por ejemplo, "Borges y yo", quizás uno de los relatos breves más difundidos.

Durante esta etapa de transición y formación, estos relatos han recibido muy variados nombres: estampas, viñetas, fábulas, alegorías, así como también artefactos, microtextos, minitextos, minicuentos, microcuentos. En la

literatura brasileña, donde también inciden, se ha dado en llamarlos 'crônicas'.⁸ Dos de sus adeptos en México, Juan José Arreola y Augusto Monterroso los han llamado 'varia invención'. Algunos críticos los han considerado fragmentos, en busca de moldes ya establecidos, y otros hacen gala de una mayor creatividad, y los declaran 'conceptos imaginativos'.⁹

Como se ha dicho anteriormente, estas breves piezas no caen dentro de los parámetros del cuento propiamente dicho. Por tanto, esa nomenclatura se ha rechazado en favor de la de 'relato'. El término 'texto' ha quedado rechazado por no hacer clara referencia a una obra completa. 'Fragmento' resulta inapropiado por este último motivo, ya que cada obra es independiente y no forma parte integral de una obra mayor que la enriquece e ilumina, como sucede con Cronopios y famas de Julio Cortázar.¹⁰

Relato, en cambio, siguiendo con algunas salvedades los deslindes realizados por Nicasio Perera San Martín, parece ajustarse al concepto que este estudio trata de desarrollar. Para este crítico,

el relato surge de la narración no ya de un suceso, sino de un proceso . . . una alternancia de tensión/distensión, una serie de articulaciones de la narración que se torna discontinua y, a menudo, abierta, sometida a referencias exteriores al texto.¹¹

Perera considera el relato como una narración discontinua y extensa. Es aquí donde diverge de la caracterización que en este estudio se le ha dado, que en este aspecto resulta

diametralmente opuesta. Lo que Perera intenta es separar de la nomenclatura 'cuento' un tipo de escritura que, al igual que el relato breve en cuestión, se descalifica como cuento, aunque mantiene algunas de sus propiedades.

Tradicionalmente también se conoce por 'relato' una narración de sucesos más o menos verídicos: "Casi siempre un relato se copia, un cuento se inventa. Frecuentemente el relato es una crónica", según comenta Carlos Mastrángelo.¹² Raúl H. Castagnino habla también de un cuento corto, citando a Mastrángelo, que denomina 'artefacto' que parece compartir algunas cualidades con el micro-relato pero cuya definición resulta muy difusa. Por otra parte, como señala Castagnino, "el término 'relato' reclama particulares y complementarias reflexiones. . . . [E]s posible relatar algo no visto, sino oído de otros".¹³ Dado el frecuente carácter alusivo e intertextual de esta modalidad narrativa, de ahora en adelante y de manera necesariamente provisoria, nos referiremos a este relato breve con el nombre de micro-relato.

Hasta ahora en este trabajo sólo se ha tratado de definir el micro-relato por diferenciación. Dejaremos para la conclusión, después de haber estudiado las obras, la descripción esquemática de sus características comunes. Será conveniente sólo repetir que el micro-relato, si se aceptan los intentos definatorios de este estudio, participa de la naturaleza del cuento, del ensayo y del poema en

prosa y que los escritores adeptos a escribir micro-relatos también comparten algunas características temáticas y estilísticas dentro de una poética que ofrece diversos puntos de contacto.

México parece ser el país donde el micro-relato se ha hecho más popular. Por medio de los tres escritores escogidos es posible observar una continuidad de desarrollo. Julio Torri cultivó el micro-relato a principios de siglo; Juan José Arreola, a mediados; y Augusto Monterroso, aunque contemporáneo de Arreola, realiza su obra más tarde y se encuentra todavía muy activo en este campo.

El estudio de cada escritor comenzará con los datos biográficos y el marco histórico-literario en que se desarrolla. Se seguirá el itinerario de su obra con referencia a la importancia que ocupa el micro-relato en su producción total. Se verá la poética que sustenta su obra en general y, en particular, aquellas propiedades que apliquen al micro-relato, según iremos definiendo en este estudio. Se utilizarán sus ensayos, entrevistas y cualquier obra que forme parte de su creación. Se comentarán además las afinidades temáticas que unen a estos tres escritores. Por último, se harán las referencias específicas a los textos de sus micro-relatos, sus características y desarrollo. Finalmente repasaremos los factores comunes que esperamos justifiquen la separación de estos textos como subgénero del cuento hispanoamericano.

Notas

¹Véase Delfín Leocadio Garasa (322).

²Nicasio Perera San Martín también se refiere a la narración menor, descartando "por impropio, la hipótesis de un contenido valorativo" (193-94).

³Véase el prólogo de Lope de Vega. La palabra 'cuento' no se usó en la literatura medieval. Aún en el Renacimiento se llamaron novelle a los cuentos del Decameron, por ejemplo.

⁴En Tientos y diferencias (16-17).

⁵Conviene recordar que la modalidad es formal y no tiene relación con el contenido. La relación entre género y modalidad es muy compleja. Véase Gerard Genette (4-18). Pero todo texto forma parte de algún género o géneros. No hay texto totalmente agenérico, aunque esta participación no implica una pertenencia exclusiva. Véase Jacques Derrida (64-65).

⁶Para la definición de estos subgéneros, consúltese Enrique Anderson Imbert (37+).

⁷Los 'casos' de Anderson Imbert son muy breves, pero su desenlace depende de una trama de acción (43).

⁸Con respecto a la definición de un relato muy breve, similar al micro-relato, que se practica en Brasil se puede consultar con provecho Gerald M. Moser, "The 'Crônica': A New Genre in Brazilian Literature?" (217). Véase también Karen Burrell (197-98).

⁹J. Ann Duncan trata este punto y otros asuntos de interés (64).

¹⁰Para más detalles, véase mi trabajo sobre el micro-relato en la Argentina con referencia a Borges, Cortázar y Denevi.

¹¹Perera San Martín añade: "En nuestra tradición literaria, el relato no ha alcanzado la elaboración teórica del cuento. . . Sin embargo, es ya un género perfectamente constituido" (195).

¹²Mastrángelo se refiere al cuento argentino (102). Es curioso que ese mismo término se aplique al relato muy breve en Brasil.

¹³ Como puede apreciarse, hay una gran disparidad crítica (57). Cuando Castagnino comenta las especies menores, define el cuento-artefacto, que tiene algunos puntos de contacto con el micro-relato, pero no lo concreta suficiente. El ejemplo que ofrece, "El baldío", de Augusto Roa Bastos (194-95), excede en extensión los parámetros que este estudio ha fijado para el micro-relato. En cuanto a Artefactos, antipoemas de Nicanor Parra estudiados por Marlene Gottlieb (70+), se pudiera decir que se aproximan al micro-relato por su brevedad y por su punto de partida, pero están más cerca del aforismo irreverente (e.g., "De boca cerrada / no salen moscas") o de la greguería (76).

Obras citadas

- Anderson Imbert, Enrique. Teoría y técnica del cuento. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- Burrell, Karen. "Social Prejudice Examined in Dalton Trevisan's 'O ciclista'". Rocky Mountain Review 36.2 (1982): 197-98.
- Carpentier, Alejo. Tientos y diferencias. 3a. ed. Montevideo: Arca, 1967.
- Castagnino, Raúl H. 'Cuento-artefacto' y artificios del cuento. Buenos Aires: Nova, 1977.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre". Critical Inquiry 7.1 (1980): 64-65.
- Duncan, J. Ann. "Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso". Dialogos 19.3 (1983): 64.
- Garasa, Delfín Leocadio. Los géneros literarios. Buenos Aires: Columba, 1969.
- Genette, Gerard. "Genres, Types, Modes". Poétique 32 (1980): 4-18.
- Gottlieb, Marlene. No se termina de nacer: La poesía de Nicanor Parra. Madrid: Playor, 1977.
- Koch, Dolores M. "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi". Enlace 5-6 (1985): 9-13.
- Mastrángelo, Carlos. El cuento argentino. Buenos Aires: Nova, 1975.
- Moser, Gerald M. "The 'Crônica': A New Genre in Brazilian Literature?". Studies in Short Fiction 1 (1971).
- Perera San Martín, Nicasio. "Elementos teóricos para la distinción entre cuento y relato". Nueva estafeta 21-22 (1980): 192-197.
- Vega, Lope de. Novelas a Marcia Leonarda. Madrid: Bergua, 1935. Tomo 2 de Novelas. 2 tomos. 1935.

Capítulo 1

Julio Torri

Datos biográficos

Artífice de la concisión, Julio Torri (México, 1889-1970) apenas nos ha legado tres libros escuetos, compuestos en su mayor parte de miniaturas cinceladas. Su obra brota insólita en plena época revolucionaria (su primer libro, Ensayos y poemas, se publica en 1917), ajena al contexto político inmediato. Por su propia brevedad agénérica, opuesta a los excesos de los epígonos del modernismo, la obra de Julio Torri no ha ocupado todavía la posición que le corresponde entre los mejores prosistas de su generación. Como humorista imaginativo, con algún toque moralista que mezcla lo absurdo, lo cotidiano y lo fantástico, Julio Torri pertenece a ese grupo de escritores anárquicos y marginales, como Macedonio Fernández, Felisberto Hernández y, más tarde, Virgilio Piñera y Juan José Arreola, que gradualmente han ido creciendo en importancia ante los ojos de la crítica estudiosa.

Es conveniente recordar que El plano oblicuo, de Alfonso Reyes, se publicó en 1920, tres años después de Ensayos y poemas de Torri. Junto con Alfonso Reyes, su compañero y amigo, Torri es uno de los iniciadores de la corriente imaginativa en las letras mexicanas. De este modo, y teniendo

en cuenta además su prosa limpia y esencial, Torri se anticipa a las ficciones de Jorge Luis Borges y pudiera pensarse, también, que abre paso al escueto estilo tan característico de Juan Rulfo. Pero es precisamente la cualidad agenérica de su prosa la que le ha restado popularidad ante la crítica. No se ha podido encasillar su obra, al parecer inconexa, para estudiarla junto a la de otros autores o dentro de una corriente literaria. Su misma brevedad le quita importancia y le hace aparecer como de escasa envergadura.

La obra de un escritor, por muy original que ésta sea, no surge aislada, como por generación espontánea. La colorean en conjunción corrientes ambientales, características personales y algunos encuentros, felices o desdichados.

En el caso de Julio Torri, el primero de los tres escritores en este estudio que practican el micro-relato, hemos de detenernos con más detalle en los datos biográficos y en ciertas afinidades espirituales. No se intentará el estudio de fuentes y contaminaciones, frecuentemente tan gratuito, sino la búsqueda de una mejor perspectiva para estas pequeñas obras hasta ahora consideradas fuera de serie.

Julio Torri nació en Saltillo, Coahuila, en 1889. Su abuelo había emigrado de Italia a México, donde obtuvo éxito en el campo industrial. La familia gozaba de ciertas

comodidades y Julio estudió en la escuela de Torreón y en la de Juan Antonio de la Fuente (hoy Ateneo Fuente). Se trasladó a la ciudad de México para cursar la carrera de abogado en 1908, licenciándose en 1913. Pero ya a los quince años había publicado en La Revista de Saltillo una ficción breve, de apenas media cuartilla, titulada "Werther".¹ En 1910, cinco años más tarde, Torri hacía profesión de literatura en "Diálogo de los libros" que apareció en El Mundo Ilustrado, dedicado a Alfonso Reyes. En una carta muy posterior (1933), Reyes recuerda el primer encuentro de una amistad que iba a durar muchos años:

Te conocí escondido bajo una mesa de lectura, en la Biblioteca de la Escuela de Derecho, cuando cursábamos el primer año y tú llegabas apenas de Torreón. Unos cuantos muchachos, todos paisanos tuyos, te asediaban y te lanzaban libros a la cabeza, porque acababas de declararles con valor más fuerte que tú, que Vargas Vila era un escritor pésimo, si es que estas dos palabras pueden ponerse juntas. En ese momento entré yo. Tú apelaste a mi testimonio como a un recurso desesperado, y esta oportuna digresión dramática modificó el ambiente de la disputa, comenzó a apaciguar los ánimos y te dio medio de escapar. Ya en la calle, me tomaste del brazo y me hablaste. . . . Desde entonces fuimos amigos.²

Estos años parecen haber sido decisivos en la profesión de letras de Julio Torri. Perteneció al movimiento que formó el Ateneo de la Juventud (1909-14). En contacto con la antigüedad clásica y con la intelectualidad universal, entabló amistad con Mariano Silva Aceves, Antonio Caso, José Vasconcelos y Pedro Henríquez Ureña. Con éste último, figura influyente para todos los ateneístas, convivió Torri por un tiempo. En una entrevista recuerda: "En 1912

vivíamos en dos casas gemelas . . . en Santa María. El [Alfonso Reyes] vivía con Manuelita en una casa y Pedro Henríquez Ureña y yo habíamos alquilado la casa contigua. Era un barrio muy despoblado, de suerte que estábamos todo el día juntos."³

En 1913 Alfonso Reyes parte para Francia, Torri se recibe de abogado y va disolviéndose el prestigioso Ateneo de la Juventud. La amistad de Torri y Alfonso Reyes se mantiene por correspondencia desde entonces hasta el regreso de éste a México en 1939. La mayor parte de sus copiosos intercambios se hallan en la Capilla Alfonsina en México, D.F.

En esta correspondencia, que ya comienza en 1910, Torri expresa sus preocupaciones más íntimas. Al ir en aumento su dedicación a los clásicos españoles en detrimento de sus estudios de jurisprudencia, y ante los reproches de su padre, Torri se siente en la obligación de proveer por sus gastos personales e independizarse. Así le escribe a Reyes desde Coahuila el 5 de abril de 1910: quiere comprar su libertad espiritual al precio de su esclavitud material (Diálogo 182). En esta misma carta le agradece que le haya escogido como compañero de estudios y retrata muy íntimamente los comienzos de esta larga amistad. A pesar de haber nacido ambos en el mismo año, Torri se dirige a Reyes, como si éste fuera su mentor y superior:

En mi afecto para Ud. siempre ha habido sus puntos de respeto religioso (no se ría Ud.); nunca he

podido tratarle de amigo a amigo; delante de Ud. me sentía cohibido, desazonado, no sé cómo decirlo; y cuando quedaba solo me daba mucha tristeza pensar que cada vez me alejaba más de su corazón con mi timidez, mi poquedad y una afectación involuntaria, algo de innatural en mí que nunca pude vencer estando Ud. delante, y que me venía de una especie de incomodidad espiritual; en fin Ud., que es tan sabio en estas cosas, puede desentendarme esta serpiente. (Diálogo 181)

Reyes acaba de instalarse en la colonia de Santa María y de sus relaciones durante esta época ya tenemos noticias de parte del mismo Torri en la entrevista citada anteriormente. Al irse Reyes para Europa, su amigo le confiesa: "Desde que te fuiste no he tenido una conversación original con nadie. Creo que no he pensado más" (Diálogo 183). Comparten ambos inquietudes intelectuales y un afecto que se hace evidente. "Oh mi querido Julio, mi leal verdadero:" escribe Reyes y es ésta una salutación mutua que aparece repetidamente a través de los años.

A fines de 1913 escribe Torri que ha caído en un hábito que tendrá grandes repercusiones en su obra futura: "Mi esterilidad se ocupa en coleccionar epígrafes. Los tengo muy valiosos" (Diálogo 184). Después de un breve período, en el que desempeña las labores de secretario particular de Jesús T. Acevedo en la Dirección General de Cultura, entra como profesor adjunto de lengua y literatura españolas en Altos Estudios. Sigue trabajando en "géneros de esterilidad, como poemas en prosa, etc.", le escribe a Reyes, y añade:

Pronto te mandaré algunas composiciones. Las escribo de la siguiente manera: tomo un buen epígrafe de mi rica colección, lo estampo en el papel, y a continuación escribo lo que me parece, casi siempre un desarrollo musical del epígrafe mismo. Es como si antes de comprar un vestido, adquirieras el clavo del que lo has de colgar. En esta imagen aparece un poco absurdo mi procedimiento, pero tú descubrirás que no lo es. (Diálogo 186)

Hasta entonces Torri sólo había publicado varias piezas sueltas en las que defendía la irracionalidad y la anarquía del pensamiento, mostrándose a favor de la escritura imaginativa y fantástica. Se queja en una de ellas "de las gentes pesadas y torpes", su sed de explicaciones y "su no envidiable facultad de entenderlo todo al pie de la letra" (Diálogo 60-61). En "El embuste", que aparece en El Mundo Ilustrado en 1911, había puesto en boca de uno de sus personajes: "Este ensayo es un buen cuento fantástico. Me gusta el género". Y algo más adelante,

En principio nunca leo novelas. Son un género literario que por sus inacabables descripciones de cosas sin importancia trata de producir la compleja impresión de la realidad exterior, fin que realizamos plenamente con sólo apartar los ojos del libro. (Diálogo 51)

Otro ensayo de 1913, "Un monumento a Oscar Wilde", resume algunas de las preocupaciones del escritor mexicano, principalmente la separación entre "los puros ideales del arte y los bajos intereses de la vida". Para varias generaciones de jóvenes, observa, Wilde representa esta paradoja. Como es por esta época cuando Torri comienza a ocuparse activamente en coleccionar epígrafes, resulta

interesante el resumen que hace, a grandes rasgos, al final del ensayo. Comenta que Wilde

Con Nietzsche puede reivindicar la gloria de haber ennoblecido a la especie, elevando la dignidad humana hasta el individualismo más radical, desde el abajamiento a que le llevó el pesimismo de Arturo Schopenhauer. Sainte-Beuve dice que en el siglo XVII estuvo de moda desacreditar al hombre; al par le menospreciaban los místicos como Pascal y los humoristas como La Rochefoucauld. Nada que significara depravación se le escatimaba. El siglo XVIII le rehabilitó. Juan Jacobo se encargó de glorificarle. Sus males no provenían ya de sus defectos, sino de un pequeño error: el de haber abandonado su primitivo "estado de naturaleza". Schopenhauer viene después y asesta terrible golpe a la dignidad del hombre. Nuestra vida no tiene sentido para el gran pesimista, y lo mejor es destruirla. El más noble ejercicio de la voluntad es aniquilarse, como preconizan el budismo y el cristianismo. Tras Schopenhauer viene la doctrina nietzscheana del superhombre que es la afirmación más enfática de la fe en los destinos de la especie, que se lanzó jamás. Wilde también abraza un alegre optimismo respecto del hombre como individuo y comparte con Nietzsche todo su desdén de esteta por el rebaño de gentes mediocres, de filisteos y de semicultos. (Diálogo 65)

Torri tiene en estos momentos cerca de 24 años. Muchas de las actitudes expresadas aquí le van a acompañar durante toda su vida, sólo que su tono se hace menos optimista y en algunos casos llega al cinismo y al humor negro. Su fe en el individualismo y el deseo de rehuir el exceso y la vulgaridad de la multitud le conducen a crear en un estilo nuevo, agénérico, que en estos días está en gestación. Las perspectivas de envejecer en la carrera de profesor de literatura lo llenan de desasosiego. Preferiría ser un poeta maldito, escribe a Alfonso Reyes en 1914, con "apoteosis

final de Delacroix. Rimbaud mexicain, música de Debussy" (Diálogo 189). Reyes le contesta con una carta larga y noticiosa que termina exhortándolo: "¡Julio! ¡Ven a París! Sólo en París vale la pena morir de hambre (según fundadamente espero que me suceda antes de un mes)" (Diálogo 190).

Julio Torri no acepta esta invitación, ni hay evidencia de que la tomara en serio. Como hubiera cambiado su vida y producción literaria, sería un tema interesante de especular. Torri continúa en la pedagogía, cada vez más preocupado de que su ocupación lo absorba. Trata de compensar su situación refugiándose más y más en las lecturas, como indica la larga lista de libros y obras completas que pide a Reyes le haga enviar desde París. También le confiesa angustiado:

Alfonso: tengo un grandísimo temor: que al revés del cuento de Stevenson, me convierta cada vez más en el Dr. Jekyll. Mi cátedra me será funesta. Tal vez más seriamente que a mis alumnos. Cuando regreses, tu hermano el diablo estará enterrado en un Tepeyac imaginario pero real, sólo encontrarás a un sujeto que se acordará de todas tus conversaciones con el difunto. (Diálogo 192)

Su estilo por esta época ya ha madurado. Unos días después le envía a Reyes dos ensayos para la Revista de América, que dirigía García Calderón. A estos dos ensayos, "En elogio del espíritu de contradicción" y "Del epígrafe" (publicados en Nosotros, revista de muy poca circulación, y por tanto "casi inéditos"), hemos de volver más tarde porque señalan el cambio que habrá de operarse en su producción literaria. En la misma revista Nosotros publica

otros dos ensayos de sugestivo título, "El mal actor de sus emociones" y "La conquista de la luna".⁴ Todos estos ensayos son muy reveladores en cuanto a la formulación de su poética y al desarrollo de una ironía fina y sutil. Debemos añadir también "De la oposición del temperamento oratorio y el artístico", que apareció en 1916, y como culminación con respecto al objeto de nuestro estudio, "El ensayo corto", de 1919, que también veremos más adelante.

Torri no había publicado ningún libro todavía porque no tenía "bastantes flores raras y curiosas en su jardín", según escribe a Pedro Henríquez Ureña en 1914 (Zaitzeff, El arte 15).

A partir de 1916 salen a la luz varios libros de selecciones que Torri edita para Cvltvra, como, por ejemplo: cuentos de Andersen y de Perrault, poesías de Salvador Rueda, Goethe y Heine, al que también traduce. Coopera en una revista literaria de gran potencia, titulada La Nave, que finalmente fracasa después del primer número al tratar de agrupar una generación ya dispersa.

A fines de 1916 ya le anuncia Torri a su "leal verdadero" la publicación próxima de un libro suyo. "Es libro de pedacería, casi de cascajo. No puedo hacer nada de longue haleine. Tengo por ello mucho despecho, como puede verse en el dicho libro. Temo que haya en él demasiada petulancia. . . ." (Diálogo 199). Se refiere, desde luego, a Ensayos y poemas.

De esta repentina efervescencia ofrece Torri una explicación en uno de los varios prólogos escritos en ese mismo período:

Asistimos en México, en el momento actual, a un resurgimiento intelectual y principalmente literario muy digno de notarse. La literatura se pone de moda saliendo de las columnas de los diarios y haciéndose más tangible en la forma de libro; los autores empiezan a ganar algún dinero y los éxitos editoriales estimulan con eficacia a los más tímidos. (Diálogo 66)

Además de algunos artículos, escribe Torri por entonces unas reseñas bajo el seudónimo de Mr. Bunbury para Revista de Revistas (Zaítzeff, El arte 16).

Cuando al fin sale publicado Ensayos y poemas, Alfonso Reyes escribe a su amigo una carta efusiva. Encomia el estilo en que está escrito y le hace, como siempre, recomendaciones de maestro. Con mucho tacto, le observa: "En adelante, ya no es necesario que insistas en la necesidad de aislarte del vulgo. Olvida esa idea, para que pronto seas completamente clásico: no sientas la diferencia entre ellos y nosotros" (Diálogo 208).

Es una misiva larga, noticiosa, que demuestra el afecto y los numerosos intereses que sostienen viva la amistad a través del tiempo y la distancia. A pesar de tener la misma edad, Reyes mantiene generalmente la posición de guía y consejero, mientras Torri fluctúa entre una actitud de sumisión ante un ídolo y otra de queja ante tal situación. En la respuesta, Torri en su timidez pide consejo acerca de cuál

ha de ser su actitud al recibir una postal "amabilísima" de Amado Neruo, a quien ha enviado un ejemplar de su libro. No quisiera molestarlo y pide a Reyes que lo guíe. En el siguiente párrafo, se queja: "Tienes a veces la socarronería de un hombre grande con un pobre niño de cinco años"

(Diálogo 211).

En realidad, las personalidades de Reyes y Torri no podían ser más distintas. Reyes, extrovertido y dinámico, escribe cada vez más extensamente--sus ensayos se van convirtiendo en libros. Su efervescencia y don de gentes sugieren en nuestros días la efectividad del hombre experto en relaciones públicas. En lo privado, tiene el apoyo de su fiel Manuelita y un hijo pequeño, a quien adora. Aunque confiesa sus apuros económicos, su natural optimismo no se afecta. Torri, en cambio, adolece de todas las atribuciones que sufre el discípulo de un hombre de gran talento. Introvertido y aislado, escribe poco y cada vez más brevemente. Quisiera escribir piezas de mayor extensión, pero la imposibilidad de mantener "el mood marfilino del epígrafe" (Diálogo 218) se lo impide. Después de los momentos brillantes de la época del Ateneo, se siente muy solitario en su vida intelectual. En la vida privada tampoco halla solaz. Se siente fracasado en la jurisprudencia y en la pedagogía. "Casi no tengo amigos", confiesa a Reyes en su respuesta, "hijo sobre todo de la conversación--desfallezco.

Sin exageración, tus cartas son mi única ventana, the little tent of blue / that prisoners call the sky" (Diálogo 212-213).

En ese mismo año de 1917, cuando sale a la luz su primer libro, puede apreciarse un cambio en su actitud. Su vocación de escritor ha quedado definida y se demuestra más seguro de sí mismo. La más ardua labor de un escritor joven es encontrar su propia voz y esto lo logra Torri plenamente. Su afán de perfección lo lleva a la parquedad. Escribe prosas breves, cinceladas, agenéricas, que oscilan entre la prosa y la poesía: entre el ensayo, la ficción y el poema en prosa. Sus piezas inclasificables no ocupan más de una cuartilla y a veces menos. Su lenguaje se depura de algunas afectaciones castizas y se hace más sencillo, esencial. Sus cartas a Alfonso retratan esa nueva madurez y van desapareciendo los rasgos de adolescente, tantas veces evidentes. En el tono humorístico frecuente en esta correspondencia, le cuenta: "El día que nos reunamos en el valle de Josaphat o en el Versailles que deseaba [Jesús] Acevedo, me hallarás un poco más viril y tal vez un poco menos loco. Gruesas lágrimas te correrán por las barbas cuando pienses en el antiguo autor del Diálogo de los libros" (Diálogo 217). Se codea ahora con otros escritores de igual a igual. Pertenece a la aristocracia ateneísta, a la cual una nueva generación de poetas de "estulticia tropical" según Torri, ha dado en llamar "los consagrados".

Acepta mejor el mundo y, en consecuencia, es aceptado. No ha perdido el sentido del humor, ni la salvadora capacidad de reírse de sí mismo. Escribe a Reyes:

mi cara tiene algo de plegadera de marfil, y desgraciadamente también algo de pavo (de que no me acuerdo nunca sino cuando tengo un espejo delante). A veces también me descubro expresiones pasajeras de Mr. Hyde, que deben de inspirar gran desconfianza; esto me será perjudicial para abrirme camino en la vida. ¡Quién poseyera un rostro ingenuo y franco!

Ya no se siente aislado:

Soy eminentemente sociable ¡helas! Personalmente carezco de todo misterio, y me entiendo con todo. Hasta de los más insociables (como Carlitos Díaz Dufoo), soy el Amigo. Tal vez mi extremada pasividad (que quisiera comprar [¿comparar?] con un perfume antiguo) desarma y previene en favor. Me tuteo con Rebolledo; Urueta me llama 'Julio', nada más; González Martínez me escribe (a propósito de mi libro) una carta tan amable (en que me desea, entre otras cosas, una muerte rara, y pronto, a fin de que deje el recuerdo de un espíritu distinguido). (Diálogo 215)

El éxito crítico de su libro le sorprende y le nutre. Sería lógico pensar que desearía repetir la experiencia, pero ahora su rigurosa autocrítica se lo impide. En los próximos años publica sólo algunas reseñas y textos muy breves y pulidos en los que aumenta la ironía y el humor negro. Dos de ellos, "De la noble esterilidad de los ingenios" (1917) y en especial "El ensayo corto" (1919) son esenciales en el estudio de su obra porque formulan la poética que iba a seguir durante el resto de su vida. Por recomendación de Reyes, aparece en 1918 en la colección El Convivio de Costa Rica un pequeño volumen con doce selec-

ciones de su primer libro, que ahora titula Ensayos y fantasías. Ha de esperarse hasta 1940 para su próximo libro, De fusilamientos, publicado a instancias de Alfonso Reyes. El título proviene de la primera pieza incluida, escrita en 1915.

En el aspecto personal, ya antes de comenzar la década de 1920, le afectan varios problemas. Muere su padre y se ve obligado a hacerse cargo de la familia. Enseña, por breve tiempo, moral y derecho en una "infame" academia comercial. Trabaja en la Dirección de Bellas Artes, en Conferencias y Propaganda, y por unos meses tiene una cátedra de literatura castellana y latinoamericana en la Escuela Normal de Maestras. Hace toda clase de labores: organiza una librería de viejo, es corrector de estilo de documentos oficiales, bibliotecario del Museo de Arqueología, abogado consultor del distrito local. Edita también un libro de romances viejos, el último para Cvltvra. Aunque la erudición de Torri es notable, cuando envía el libro a Reyes le pide que no se lo enseñe a nadie hasta que no lo lea por temor a omisiones importantes (Diálogo 222). Desaparece además la Dirección de Bellas Artes y Torri se embarca de nuevo en la carrera burocrática, en la que hace algunos progresos. Trabaja ocho horas diarias, pero en la oficina puede leer algo, y hasta escribir, según le comunica a su amigo ausente. Goza entonces de una posición económica más holgada que le permite pagar deudas. Ha comprado a caro

precio su libertad espiritual. "He vendido mi alma al diablo y mis acreedores cobran el precio de ella", confiesa a Alfonso Reyes a principios de 1919. Le salva la literatura y un humor valleinclanesco que no le abandona. Como escritor, ya está formado.

Durante los próximos veinte años se reproducen esporádicamente algunas de sus piezas cortas; escribe algunas reseñas y notas literarias (más frecuentes en 1933, año en que recibe su doctorado en letras y colabora para el diario El Nacional). Volviendo a su interés por lo clásico, edita un libro de las tragedias de Esquilo y escribe una biografía de Lope de Vega. También, en 1925, publica "Pensamientos" y "Sentencias y lugares comunes". Sus breves relatos ahora se reducen a dos o tres líneas. Es como si se cerrara el círculo y volviera a su primer entusiasmo por los aforismos, sólo que ahora es él mismo quien los escribe.

Torri estudia latín para poder leer a Horacio, y alemán para poder leer a Goethe en los originales. Hace algunas confidencias galantes de sus "infames aventurillas con mujeres feas" o entusiasmos pasajeros con señoritas mexicanas y, más insistentemente, norteamericanas. En los veranos de 1928 y 1930 enseña en Austin, Texas.⁵ Ya está dedicado por completo a la enseñanza. A Reyes le escribe:

Acaso pronto te llegue una plaquette mía, que publico para saldar una promesa hecha a Díez-Canedo, y para aliviar un poco el cajón donde guardo manuscritos. . . . Soy feliz y tengo muy bellos libros. Felicidad de filósofo estoico,

nada más. Lo mejor de mi felicidad es que no tengo que halagar a nadie, para ganar mi pan. (Diálogo 253-54)

El nombre de Torri comienza lentamente a aparecer en antologías e historias de literatura fuera de México. En 1937 la editorial Porrúa realiza una nueva edición de Ensayos y poemas, que también aparece al año siguiente traducida al inglés por Dorothy Margaret Kress para el Instituto de Estudios Franceses en Nueva York.

En cuanto a su vida privada, lo más distintivo de estas dos décadas son los viajes al extranjero. José Vasconcelos, otro de sus compañeros ateneístas, lo nombra director del departamento editorial de la Secretaría de Educación Pública. Al año siguiente viajan juntos en misión diplomática para asistir al Centenario de la Independencia del Brasil: Vasconcelos como embajador plenipotenciario y Torri como primer secretario, visitando New York, Argentina y Chile. En época de Vasconcelos, Torri es también fundador y jefe del departamento de bibliotecas. Alterna después en un sinnúmero de trabajos burocráticos y labores editoriales. En 1920 había escrito a Alfonso: "Sigo trabajando de abogado. . . . Subiendo escaleras, haciendo antesalas y pegando timbres me gano la vida" (Diálogo 232). Y en 1926 le comunica: "Ya no trabajo en Salubridad. He dado una voltereta y me he colgado de otro barrote de mi jaula, el presupuesto. Soy corrector de estilo de Centralorís" (Diálogo 247).

Esta labor de corrector de estilo le hace apreciar todavía más la prosa bien escrita y concisa. Sigue encontrando en el epígrafe las "relaciones sutiles de las cosas" y una "misteriosa comunicación con la realidad", como dijera en Ensayos y poemas.⁶ También continúa la costumbre de anotar prontamente las ideas que se le ocurren, siguiendo su propio consejo en "Meditaciones críticas": "Escribir luego que pienses. Mañana ya será tarde. Tu emoción, tu pensamiento se habrán marchitado" (Tres 126). En una entrevista mucho más tarde confiesa que "De esta manera se llena uno de papeles". Pero así fue, comenta, como reunió las piezas que componen su segundo libro, De fusilamientos (1940).⁷

Pero cuando al fin sale a la luz De fusilamientos, apenas logra dos o tres reseñas. Las reacciones críticas a su obra son muy esporádicas. En 1939 se le incluye en una antología del cuento hispanoamericano publicada en Chile.⁸ En El Nacional, Ermilio Abreu Gómez lo escoge para su "Sala de retratos" en 1944 (que publica en forma de libro en 1946), y Manuel Lerín escribe "Medida de Julio Torri" en 1947.⁹ Esta atención quizás se deba indirectamente a la versión española que Torri realizó de Discurso sobre las pasiones del amor de Pascal. Sigue editando clásicos y escribiendo prólogos y reseñas. Su mayor éxito de librería lo representa un breviario de literatura española (1952) que goza de varias impresiones. Cuando en 1954 ingresa en la

Academia Mexicana de la Lengua, se aviva el interés por su obra. En 1956 Melvin James Done, de la Universidad de Utah, le dedica su tesis de maestría, y en ese mismo año tanto Frank Dauster, en su Breve historia de la poesía mexicana, como Luis Leal, en su Breve historia del cuento mexicano, le dedican unas páginas. Al año siguiente Torri publica una antología de su propia selección que despierta comentarios muy favorables de Emmanuel Carballo, quien se convierte en su mayor adalid. Sólo basta ver el título de los artículos de Carballo: "Un prosista extraordinario" y "Julio Torri, erudito sensual, isla rodeada de incomprensión, enjuicia a sus ancianos colegas del Ateneo".¹⁰

Torri ejerce hasta 1964 en la Universidad Autónoma de México, donde otra tesis de maestría, de Elsa Contreras Roeniger, precede a una re-edición de sus obras (Tres libros, 1964) por el Fondo de Cultura Económica. A sus obras anteriores Torri añade una tercera parte que titula "Prosas dispersas", compuesta de textos breves ("Fantasías") y una selección de artículos y prólogos. Ramón Xirau y José Emilio Pacheco, entre otros, encomian grandemente su obra. La importante antología dirigida por Octavio Paz, Poesía en movimiento, México, 1915-1966, le incluye entre los poetas porque "El poema en prosa alcanza en Julio Torri el extremo de resolver, en unas cuantas proposiciones, series complicadas de supuestos, a veces de origen culto y en ocasiones tomadas de fuentes populares"; y porque, yendo

contra la corriente, toca "asuntos que, en unas cuantas frases, tuercen el significado normal que estamos acostumbrados a otorgarles".¹¹

Cuando en 1969 cumple Torri los ochenta años, se le unen muchos otros críticos en homenajes publicados en las revistas más influyentes, como El Gallo Ilustrado, Espejo y La Cultura en México. A su muerte al año siguiente, le rinden homenaje Diorama de la Cultura, La Vida Literaria y la Revista de la Universidad de México. Resulta interesante consignar que es Juan José Arreola, su más lógico heredero literario, el que lee a la muerte de Torri un homenaje póstumo en el parque de Chapultepec.

Alfonso Reyes, proféticamente, calificó de "páginas perdurables" estos textos breves tan favorecidos por Julio Torri. Durante los diez años que siguieron, la obra de Torri siguió creciendo en atención crítica. En más de una ocasión, han sido las páginas perdurables del propio Reyes las que han extendido su ala protectora sobre la de su "leal verdadero". Alicia Reyes escribe sobre esta correspondencia en la revista Plural, de amplia circulación en el mundo hispanoamericano,¹² y el nombre de Torri sigue apareciendo en antologías e historias, algunas bien difundidas como la de Aguilera Malta, la de Peter Earle y Robert Mead y la de García Rivas.¹³ Las mismas obras de Torri aparecen en unas como ensayos y en otras como cuentos. Emmanuel Carballo reproduce su artículo "Julio Torri, el

clásico. Innovador desconocido" en 1975 y en 1978 en suplementos literarios mexicanos,¹⁴ y se convierte en el más insistente defensor de la obra de Julio Torri de esa década, que todavía lo reconoce solamente como un escritor muy marginal y excéntrico. Roberto Vallarino publica un interesante y serio estudio titulado "Julio Torri y el origen del poema en prosa en México" en Los Universitarios (1976). En 1978 Serge I. Zaïtzeff, profesor de la Universidad de Calgary en Canadá, publica un estudio en Texto crítico¹⁵ y difunde la obra de Torri en varios congresos literarios que se celebran en ciudades tan importantes como aistantes: Caracas, París, Venecia. En 1980 completa la obra de Julio Torri recogiendo sus textos dispersos en un elegante volumen publicado por el Fondo de Cultura Económica: Diálogo de los libros. Al año siguiente edita en un volumen, Julio Torri y la crítica, los estudios más notables que se habían publicado a través de los años en periódicos y revistas literarias, más un estudio propio, "La elaboración artística en Julio Torri". Desarrolla después este tema en un tercer libro, El arte de Julio Torri (1983).

Todo parece indicar que la obra de Julio Torri ocupará al fin el lugar que le corresponde, y bien merece, en la literatura mexicana y por tanto en toda la producción literaria hispanohablante.

Poética. Características generales.

Ingenio, elegancia, ironía y parquedad son las características primordiales de la obra de Julio Torri. Desde su principio, se observa en ella una preocupación por la escritura misma, siempre atenta, además, a otras escrituras. La naturaleza de los temas que tratan y los epígrafes que adornan sus prosas breves, las señalan como un verdadero diálogo de libros. A este respecto, pueden apreciarse las invocaciones a escritores de su gusto, que intercala inesperadamente en sus disquisiciones: "¡Oh Bret Harte!" (Tres 52); "¡Oh Keats!" (Tres 84); "¡Oh Baudelaire amado!" (Tres 103). Recordemos que "Diálogo de los libros" es también el título de una de sus primeras obras.

No se trata solamente de un diálogo con la inteligencia universal de escritor que es a la vez gran lector. Ni tampoco se limita este diálogo al que entabla con el autor de cierto epígrafe escogido. Es fácil encontrar en un texto de Torri, sin haberlo leído antes, un ambiente, un tema, un recurso literario que en su época debió ser novedoso pero que al lector de hoy resulta familiar. Obras posteriores parecen dialogar con estos breves textos en el diálogo infinito de que hablara Jorge Luis Borges. Algunas de las situaciones y ambientes aparecen desarrolladas mucho más tarde. Ante sus paradojas y perplejidades, se aducen nuevas razones o se oponen nuevas perspectivas. No sobrepasa los límites razonables pensar que la frecuente inci-

dencia del micro-relato en las letras mexicanas no sea del todo ajena a estas prosas breves de Julio Torri. El crítico Emmanuel Carballo fue el primero en señalar, ya desde 1957, la vinculación de la obra de Torri, y en particular de Ensayos y poemas, con la de escritores contemporáneos como Kafka, y posteriores, como Borges y Arreola, subrayando así la participación primordial de Torri en el desarrollo de la literatura imaginativa o fantástica en México. Ha de notarse que esta primera obra de Torri se produce en medio de una corriente nacionalista, poco después de aparecer Los de abajo, de Mariano Azuela. Julio Torri se libera del contexto inmediato, huye de la vida cotidiana y se escapa de las tradiciones literarias. Sus textos breves, de apenas media cuartilla, son inclasificables: participan de las características del ensayo, del poema en prosa y de la ficción, y en algunos casos, gracias a la ironía y al humor, se acercan al chiste. Ya Alfonso Reyes, desde muy temprano, había apreciado esa cualidad rebelde en Julio Torri. Cuando en 1914, desde París, escribe en la Revista de América sobre la generación ateneísta, opina lo siguiente:

Y el cuento se hace crítico, burlesco, extravagante. . . . Como en Julio Torri, nuestro hermano el diablo, un poseído del demonio de la catástrofe que siente el anhelo del duende por apagar las luces en los salones y derribar la mesa en los festines: un humorista de humorismo funesto, inhumano, un estilista castizo y un raro sujeto en lo personal.¹⁶

Reyes caracteriza a Torri de estilista porque la obra de éste no se adhiere a las convenciones tradicionales de la literatura. Cuando en una entrevista Torri comenta su inicio como escritor, de una sola cosa está muy seguro: su fidelidad a la prosa:

Yo comencé a escribir muy muchacho, cuando estudiaba en la Universidad, allá por 1908; ya en 1914 me estaba recibido de abogado. En Saltillo colaboré en un periódico que se llamaba El Estado de Coahuila donde publicaban artículos de estudiantes y profesores. Yo estudiaba el bachillerato y el periódico era un organismo oficial al que acudíamos para sacar a la luz nuestros trabajos. Como usted ha de saber, yo siempre escribí prosa; era prosa lo que yo publicaba, pues yo nunca cambié a hacer versos.¹⁷

En realidad, su primera colaboración al periódico de Saltillo fue en 1905. La pieza, titulada "Werther", era muy breve. Cumplía ya cabalmente los requisitos establecidos para el micro-relato en este trabajo. El relato comienza con unos detalles narrativos que culminan en un desenlace inesperado. La prosa es sencilla y musical, utiliza la alusión literaria y comenta muy oblicuamente su reacción ante la lectura de Werther, o por lo menos, la del yo narrativo: se queda dormido. La pieza ocupa una media cuartilla (Diálogo 29).

Torri se libera de las formas literarias establecidas para crear sus prosas híbridas, incalificables. Al mismo tiempo rehuye los detalles de la vida prosaica para favorecer una posición aristocrática. Así se escapa del contexto inmediato al universal. Logra todo esto por medio de

una prosa sencilla y refinada que cincela en su afán de perfección. Como bien opina uno de sus críticos, la omisión de la conciencia histórica no es perjudicial sino ocasiona la extemporaneidad.¹⁸

El comentario metaliterario frecuente en la obra de Torri hace posible formular algunas ideas acerca de su poética. Quizás la cualidad que más se destaca es la autocrítica, tan severa que le lleva a la parquedad extrema de pulir la frase casi aforísticamente. Su actitud personal hacia el oficio de escritor es humilde, aun después de publicar su primer libro, como escribe a Reyes. A esta falta de interés personal Pedro Henríquez Ureña le llamó su "budismo infuso" (Diálogo 221). Torri se siente entre los convidados a la "pradera fatal", como indica en "A Circe", poema en prosa que abre Ensayos y poemas, pero no grandemente inspirado ("las sirenas no cantaron para mí"). Su humilde obra parecía destinada, como un cargamento de exquisitas violetas, a flotar errante por las aguas (Tres 9). La sobriedad de su carácter le hace, además, rechazar toda verbosidad altisonante. Su actitud ante el quehacer literario era de intachable pureza. Su búsqueda de la expresión justa por la belleza de la palabra en sí contrasta, según él, con la sensibilidad ruidosa, de falsa emotividad, de los que buscaban otros fines movidos por la vanidad o la ambición. Tanto los oradores como los actores "se hallan demasiado sujetos al público, el cual

nunca puede ser verdadero colaborador del artista". Además, "El orador no lee desinteresadamente: su único afán es hallar buenas frases para citar después", comenta después de anotar, con fina ironía que: "La oratoria es profesión de éxitos inmediatos (y efímeros, desde que existe la taquígraffa)" (Tres 15-16). Torri considera que este "mecanismo de manivela" funciona también en contra del actor, siempre esclavo del espectador. Las más exquisitas obras de arte requieren para su producción e inteligencia algún alejamiento del vulgo. Julio Torri siempre cultivó una actitud aristocrática, en grado quizás superior al conocido elitismo ateneísta. En la entrevista con Luis Terán, Torri recuerda: "Los ateneístas, como nos decían, éramos muy exclusivistas y como era de suponerse, cerrábamos la puerta a aquellos no tan preparados. Temíamos que se colaran algunos periodistillas, o algún otro tipo de seudointelectuales".¹⁹

Esta actitud aristocrática halla su mejor expresión en dos micro-relatos que veremos más adelante, "La balada de las hojas más altas" y "Los unicornios". Para Torri el verdadero artista no está dispuesto a hacer concesiones con su arte a cambio de perpetuarse en la fama, sujeta a modas pasajeras, ni a mutilaciones en provecho de la comunicación. Las obras que sondean las menos exploradas regiones del alma serán, por necesidad, impenetrables para las grandes mayorías. El escritor, además, deberá guardarse de

revelar sus rutinas, procedimientos y hábitos mentales. Así, aconseja: "haz creer que tu cerebro no repite jamás sus operaciones y que la tapa de tus sesos es el espacio infinito" (Tres 21). Si se crea una verdadera "aristocracia del espíritu", los buenos escritores existirán por lógica natural. El hombre de genio se impondrá con el tiempo por sobre "los poetillas y míseros prosélitos que se adueñan trabajosamente de las maneras y recursos superficiales de una moda pasajera (Tres 122).

No pareció importarle a Julio Torri esta posición de poeta maldito o genio incomprendido, deliberadamente inadaptado al medio ambiente. A la muerte, en 1932, de su amigo Carlos Díaz Dufoo, comenta que éste nunca se "sacrificó en el altar del buen éxito o del oportunismo" (Tres 158-61). Este escritor sufría también el horror a la verbosidad y se dedicó a escribir aforismos de expresión límpida y concentrada como el mismo Torri. Habrá de notarse que esta actitud desasida de la realidad cotidiana y de la aprobación pública no resulta siempre elección del poeta, como confiesa en "El mal actor de sus emociones" (Tres 11). Pero lo cierto es que el poeta no está dispuesto a intentar un cambio radical en sus actitudes.

La aspiración a algo exquisito le lleva a un afán de perfección en su prosa. Como observó José Emilio Pacheco, Torri era "maestro del rigor, pero víctima de la auto-crítica". La consecuencia lógica es la brevedad: "la

avaricia del silencio ha sido su fuerza. . . . Escribió (y qué admirablemente) lo que tenía que escribir. Nada más".²⁰

En defensa de la parquedad de expresión Julio Torri no escatimó las palabras: "El horror por las explicaciones y amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias", porque

el desarrollo supone la intención de llegar a las multitudes. Es como un puente entre las imprecisas meditaciones de un solitario y la torpeza intelectual de un filisteo. Abomino de los puentes . . . Prefiero los saltos audaces y las cabriolas que enloquecen de contento.
(Tres 33-34)

Cuando en 1967 Torri prologa el libro póstumo de Carlos Díaz Dufoo, Epigramas y otros escritos, encomia su escueto estilo y cita, entre otros aforismos del malogrado poeta que también aborrecía los "puentes", éste tan allegado a su propio pensamiento: "La incoherencia sólo es un defecto para los espíritus que no saben saltar" (Diálogo 160). Dos años más tarde, en la entrevista con Luis Terán, Torri explica que a él siempre le gustó ser conciso. Desde la época en que trabajaba como corrector de estilo de la Secretaría de Gobernación dejaba leyes que ocupaban muchas hojas "en unas cuantas líneas". Y al preguntarle Terán cuál es la razón de esa preferencia por la brevedad, Torri contesta:

Pues le diré que Antonio Caso me decía le [sic] cuentagotas. Escribía muchas cosas pequeñas. No sé si estaba de moda la brevedad pero a mí

me gustaba ser breve y esa fue mi moda, mi estilo del que ya no quise separarme jamás. Sí, me gustaba que fuera poco, pero muy meditado, buscar así la perfección.²¹

De ese afán de perfección y de universalidad había nacido su afición al epígrafe. Le interesa la prosa sugerente. Uno de sus micro-relatos, "El descubridor", explica claramente su posición: "¿qué fuerza la del pensador que no llega ávidamente hasta colegir la última conclusión posible de su verdad, esterilizándola!" (Tres 57). Otra pieza titulada "El ensayo corto" comienza recomendándolo porque

ahuyenta de nosotros la tentación de agotar el tema, de decirlo desatentamente todo de una vez. Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica. Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas. (Tres 33)

Esta parquedad sugerente necesita de un lector activo que complete los significados o saque sus propias conclusiones, de un lector cómplice, como lo llamara Julio Cortázar más tarde. A este respecto, Carmen Galindo observa:

Literatura aristocrática que se mantiene a discreta distancia de lo que relata aunque, por condescendencia, se hace cómplice de un lector al que le hace el favor de imaginarlo inteligente. Esta distancia desemboca en una característica constante: la ironía.²²

Por medio del humor y la ironía puede el hombre distanciarse de sus circunstancias y ampliar su perspectiva. Todos somos un hombre que vive y otro que mira, medita en

un ensayo, y el que mira tiene mayor control sobre su existencia. El que vive sólo entiende de "evitar el dolor, amar la comodidad, seguir la línea de menor resistencia". Ante un pequeño percance de la vida, como perder un guante o un reloj, se lamenta amargamente, pero "El espectador, al revés, piensa ante toda pérdida en variar el mobiliario, en renovar la biblioteca, en hacer nuevas compras. Para él perder es como abrir una ventana a las sorpresas". Sólo el que mira, parece querer decir, puede convertir su vida en una obra de arte, siendo menos juguetes de las circunstancias (Tres 24-31).

Este perspectivismo es esencial para mantener esa libertad tan preciada para Torri. En un micro-relato titulado "La conquista de la luna" su ausencia acarrea graves resultados: "Sin discusiones en cafés, sin ediciones extraordinarias de El matiz imperceptible, se dejaron gobernar por los terrestres" (Tres 13). Desde luego, el texto irónico siempre funciona a más de un nivel, haciendo posible que el autor exponga una idea y, al mismo tiempo, se burle de ella.

En uno de sus micro-relatos ensayísticos titulado "De la noble esterilidad de los ingenios", Torri concluye que se escribe por diversos motivos: para evadirse de la fealdad cotidiana por la puerta de lo absurdo; para emplear la vida que no consumió la acción, y para, con regalo de la inteligencia, crear un mundo ideal que carece no sólo

de leyes naturales sino de las establecidas por el hombre. Propone, en un ensayo breve de 1917, una escritura que cree un mundo aparte y obedezca a sus propias leyes, donde los límites estén en la imaginación del escritor:

las montañas se deslizan por el agua de los ríos, o éstos prenden su corriente de las altas copas de los árboles. Las estrellas se pasean por el cielo en la más loca confusión y de verlas tan atolondradas y alegres los hombres han dejado de colgar en ellas sus destinos. (Tres 36-37)

En la mayoría de los casos, la ironía de Torri es amable; en algunos momentos es algo maliciosa o despechada. Pero como apunta Carlos Monsiváis, Torri no ve

la ironía como enfrentamiento a una realidad que es adversa, lo cual supondrá un ánimo belicoso. Es la ironía de los griegos, tal y como la define Lezama Lima, la comprobación de la inarmonía del universo que habitamos y las medidas sonrientes que se proponen para recuperar lo que nunca ha existido: la armonía sin mácula.²³

A pesar de que Alfonso Reyes consideró el humor de Torri en la misma vena que el de Heinrich Heine, a quien Torri tradujo, el escritor saltillense comenta en su entrevista con Terán que durante su época ateneísta trataba de escribir artículos humorísticos, que su autor favorito era Mariano José de Larra, y que también fue muy amigo, durante su estancia en México, de Ramón del Valle Inclán, con quien platicaba mucho.

La mayoría de sus piezas son micro-relatos, poemas en prosa o ensayos muy breves del hombre que "mira", que puede distanciarse por medio del humor. Es su costumbre empezar con detalles ficticios y narrativos; desarrollar alguna

idea, propia del ensayo; y terminar con una frase especialmente ingeniosa que avise al lector que la prosa breve ha llegado a su fin como una pieza musical vuelve a la tónica. Ni el absurdo ni el humor negro son ajenos a su pluma, y con frecuencia su propia persona, o la vocación de intelectual o de escritor son el objeto de sus sátiras. En su excepticismo se acerca a los humoristas ingleses, cuya influencia reconoce, especialmente Charles Lamb. Su gran timidez, además, parece que le impide expresarse a menos que sea oblicuamente, entre bromas.

Esta circunstancia le deparó en alguna ocasión el epíteto de "malicioso" pues al usar su ingenio de ese modo, era capaz de ser muy certero en su sátira. Cuando a la muerte del poeta Emmanuel Carballo lo eulogiza en el periódico Excélsior, utiliza diez adjetivos "revueltos" para describirlo: "Raro, cínico, misógino (aunque las apariencias indiquen lo contrario), innovador, corrosivo, elegante, parco, exacto, malicioso y sobre todo, cerebral".²⁴ Durante el sepelio del poeta, José Luis Martínez, entonces Director del Instituto Nacional de Bellas Artes, recordó su mayor afán: "Para el que tanto amó la brevedad, no podemos hacer mejor homenaje que el silencio" (citado por Zaitzeff, Julio Torri 19).

En general, su sentido del humor se parece a veces al de otro escritor singular que forjó su obra casi al descuido, también de espaldas al público, a la crítica y a los

géneros literarios establecidos. Este escritor es el argentino Macedonio Fernández, y para el que conozca su obra bastará con la mera mención de algunos de los títulos escogidos por Torri, para señalar su afinidad espiritual. Macedonio, igual que Torri, hace uso de la paradoja y de un individualismo pos-nietzscheano. En "Elogio del espíritu de contradicción" comenta Torri: "Lanzad cualquiera de las paradojas más usadas y veréis una legión de hombres indignados que os enseñan los dientes y amenazan con los puños". Lanzar paradojas con toda ironía es lo que ha venido haciendo a través de este ensayo, y después de unas cuantas más, añade: "Nuestro planeta fue hecho para quienes asienten, conceden y toleran. Los que contradicen no son de este mundo". En la realidad, continúa, se contraen, injustificadamente, los más estrechos vínculos en ese afán de avenirse siempre. Termina el ensayo con una crítica a quienes encuentran las más disímiles influencias en la literatura y, en un "devaneo de querer concordarlo todo a través del tiempo y del espacio", avienen a "Moisés con Hammurabi, a los modernos con los griegos, a Nezahualcóyotl con Horacio" (Tres 18-21). A este argumento final se dirigen solapadamente todas sus ironías y paradojas. Otros de los títulos que pudieran sugerir un humor afín al de Macedonio Fernández son "De la noble esterilidad de los ingenios", "Para aumentar la cifra de accidentes" y "Cómo se deshace la fama de un autor".

En otros relatos Torri utiliza con ventaja lo macabro y el absurdo. Es notable el relato que da título a su segundo libro, De fusilamientos. Escrito en 1915, en medio de la época revolucionaria, enfoca desproporcionadamente su atención en detalles sin importancia. Al mismo tiempo silencia (con excepción del título) el comentario natural de horror ante la situación que afectaba a su país. La hipérbole irónica se centra no sólo en los pequeños inconvenientes de tales hechos, sino en las razones por las cuales estos detalles causan malestar estético. Curiosamente, esta actitud vaileinclanesca, que va contra lo esperado y tradicional, recuerda al lector contemporáneo otro "fusilamiento" famoso en nuestras letras, donde el personaje que va a ser ajusticiado sufre el mismo malestar. El relato es "El milagro secreto" (1944), de Jorge Luis Borges, quien comparte con Torri algunas ideas en cuanto a la escritura quizás mal llamada fantástica, y principalmente a la concisión, lo que le hace también un adepto al micro-relato.²⁵

En su afán de franquear barreras, Torri lleva el absurdo hasta el toque macabro para sorprender al lector. El ejemplo de humor negro más sobresaliente en su obra lo proporciona un micro-relato titulado "La cocinera" (Tres 71). De nuevo, aquellos lectores contemporáneos que conozcan los relatos brevísimos del escritor cubano Virgilio Piñera (1914-79), posteriores a los de Torri, podrán apre-

ciar una gran coincidencia de temas y estilos. Los relatos de Piñera se ajustan también a los parámetros delineados para este estudio.²⁶ Estas observaciones intentan señalar, en lugar de relaciones intertextuales o fuentes comunes con otros escritores, el hecho de que la obra singular de Torri no es aislada y fuera de serie, sino que su cuidada producción literaria es afín a un buen número de obras contemporáneas de las que quizás fue precursor desconocido, parte de una corriente subterránea que se hace evidente en la incidencia de la próxima generación. Como señalaran T. S. Eliot y Jorge Luis Borges, los escritores crean sus propios antecesores, esto es, fijan en la literatura las variaciones de la norma. La magia de la escritura que departe del mundo "real" en el siglo XX quizás tenga su punto de partida en el Romanticismo, que confirió tanta autonomía al yo narrativo. Si tenemos en cuenta que Torri está hablando de su época formativa, de Gutiérrez Nájera y de Darío, podrían encontrarse atinadas sus observaciones:

Todo movimiento en arte, de acentuada originalidad, que rechaza en elegante ademán los temas y formas que le ofrece la época, deslustrados por la rutina de las generaciones, es siempre romántico. La rebeldía contra modas gastadas, la aspiración a nuevas corrientes de ideas, todo anhelo de renovación de valores espirituales, son románticos. Ya Darío dijo: ¿Quién que es, no es romántico?" Pero romanticismo quiere también decir más concretamente reacción anti-intelectualista y mística, contra el neoclasicismo cartesiano. (Tres 155)

No es de extrañar, pues, que otro de sus temas privilegiados sea la imagen mexicana evocadora de tiempos pasa-

dos, como por ejemplo, "Noche mexicana" (Tres 101). Mucho más importantes en su obra son, en el plano personal, los temas sobre el fracaso del hombre en el propio conocimiento y en el trato con los demás, el desencanto en el amor y en la mujer, y en consecuencia, su misantropía, su misoginia y su solipsismo.

En un sentido más general, podríamos decir que es un perspectivista humorístico que se empeñó en sorprender al lector y sacarlo del pensamiento trillado por una parte y, por otra, regalarlo con un mundo ideal que, en busca de la espiritualidad y la belleza, no obedece las leyes naturales ni los géneros establecidos por la tradición literaria. En una entrevista, Carmen Galindo le pregunta: "¿Cuál cree que es la función del escritor?" Y Torri responde, "Hacer más inteligentes con agudezas a los lectores y ampliarle sus opiniones".²⁷

Problemas de la clasificación genérica

Cuando Torri tiene a su cargo la selección y estudio preliminar de Grandes cuentistas, realiza un gran repaso de la literatura universal. Reconoce que el cuento, con ser más corto que la novela, tiene un propósito mucho más amplio. Demuestra conocer los múltiples géneros del Libro de Buen Amor y el digno relieve de lengua clásica que adquieren los cuentos de Boccaccio, tan llenos de ironía, sensualidad y desprecio por los altos ideales. Admira

también los novellieri, así como las Facetiae de Braccio-
lini. Esta época en el desarrollo del cuento ocupa la
mayor parte de su estudio. Entre los contemporáneos, en-
comia a Kafka y cita a Jorge Luis Borges, otro autor de
prosas breves y cinceladas, en su especificación de las dos
obsesiones kafkianas, la subordinación del hombre y el con-
cepto del infinito. Estamos en 1949, pero ya Torri se
interesa por la obra de Jorge Luis Borges. Muestra inte-
rés, además, por las clasificaciones genéricas, aunque
nunca tuvo inclinación de adherirse a ellas (véase Diálogo
155).

Julio Torri escribió numerosos prólogos. En las refe-
rencias a prosas breves las denomina con la clasificación
genérica de poemas en prosa o ensayos breves, sin ignorar
el cruce de géneros. Abriga respeto por el ensayo: "vehí-
culo para los meditativos y acaso para los misántropos
. . . ha de lograrse con gracia, con levedad, y sin hacer
perceptible el esfuerzo empleado" (Diálogo 168).

En cuanto a sus opiniones respecto a otros escritores
adeptos a las prosas breves, se destaca su admiración por
Carlos Díaz Dufoo, con quien estudia a los ensayistas in-
gleses De Quincey, Lamb y Pater. En carta a Pedro Henrí-
quez Ureña en 1915, Torri confiesa, mezclando inglés y
español, que ha establecido con Dufoo "a coexistence in
insociability".²⁸ A la muerte de éste en 1932, Torri es-
cribe sobre su alto designio espiritual, su hiperestesia

de elegido y su humorismo despiadado. Comenta que, estudioso de los pre-socráticos y los alquimistas, de Spinoza, Descartes, Locke y Berkeley, enriquece de ideas filosóficas sus breves escritos. Padeció, como Torri, el horror a la retórica hueca y volcó sus meditaciones en "centelleantes" aforismos. Como Kafka, según observa Torri, y quizás como Torri mismo, Dufoo sufrió la gran contradicción de sentirse limitado e inadapado a su medio ambiente y de experimentar, al mismo tiempo, una sed de infinitud. Termina Torri por citar algunos pensamientos del libro Epigramas, el cual Dufoo publicó en París en 1927 (Tres 158-61). Todo lo anterior resulta muy significativo debido a la afinidad espiritual entre Dufoo y Torri y la pasión de ambos por el texto breve.

Otro escritor mexicano e íntimo amigo de Torri, Mariano Silva y Aceves, también se dedicó al relato poético muy breve, nominado por Torri poema en prosa. A la muerte de Silva y Aceves, en 1937, Torri lo eulogiza para Letras de México (Diálogo 106-08). Torri lo califica de humanista, filólogo y cuentista. Escoge para recordarlo y como "regalo del lector y complacencia de los manes de Aloysius Bertrand", dos de sus poemas en prosa, "Mi tío el armero" y "El componedor de cuentos". Son de una prosa cuidada y muy breve, pero contienen un elemento de ficción de estilo narrativo muy similar a los de Torri que se han dado en llamar micro-relatos. La carga narrativa es mayor que el

acostumbrado efluvio emocional del poema en prosa y pudieran considerarse, por tanto, dentro del subgénero del micro-relato según los parámetros provisionales establecidos en este estudio.

No puede negarse que las prosas breves de Julio Torri son, en el mayor número de ocasiones, prácticamente inclasificables. Consideradas individualmente, hay una incidencia mayor de elementos que las acercan a las formas del ensayo breve, el poema en prosa, el epigrama o aforismo, el pensamiento o anotación de diario. La clasificación en algunos casos híbridos se hace tan difícil como inútil. El crítico queda despistado. Margarita Peña comenta que "en algunos textos sentimos que Torri está creando el suspenso propio de una narración", pero añade que la reflexión "gana sobre la anécdota y la domina".²⁹

Resulta interesante comprobar que una misma pieza ha sido clasificada de modo diferente según el antólogo. "La conquista de la luna", por ejemplo, aparece en una antología poética importante, Poesía en movimiento, al igual que en una antología de cuentos seleccionada por Emmanuel Carballo. Octavio Paz et al. complican aún más cualquier posible encasillamiento genérico cuando comentan en Poesía en movimiento: "Julio Torri o la poesía crítica: sus poemas son crítica de la poesía y crítica de la crítica. Los últimos son poesía a la segunda potencia".³⁰ Se con-

vierte así esta prosa breve, de diálogo intertextual internacional en texto intergenérico.

El escritor mexicano, que aspira a esa liberación espiritual procedente del modernismo romántico en busca de la forma, no tiene ningún interés en adherirse a un subgénero u otro. El genio individual nunca se atiene a las tradiciones. A este respecto, Ramón Xirau comenta muy atinadamente: "la idea de género pertenece a la lógica y a la botánica y Torri no manifiesta especial afición ni para la una ni para la otra".³¹

Julio Torri defiende en su primer libro el ensayo corto, que para él ha de ser sugerente y no del todo lógico; hermandado, por tanto, al poema en prosa. Al añadir además el elemento narrativo, ficcional y hasta fantástico, en el doble plano de la ironía y la paradoja, el texto se ha convertido en otra cosa, algo nuevo todavía inclasificable. Así han comenzado todos los géneros. El genio de un escritor crea algo nuevo que otros escritores imitan. Esta innovación no obtendrá el sello de aprobación hasta que un crítico, tomando las obras ya existentes, lo defina bajo un rótulo conveniente. La clasificación que haya hecho el propio autor carece entonces de vigencia. Se hace evidente que las taxonomías son necesarias en determinados momentos, pero pierden fácilmente su vitalidad.

El micro-relato en la obra de Julio Torri

Torri eliminó lo superfluo y rescató la prosa lúcida e ingeniosa de Quevedo en unos momentos en que nuestra literatura se ahogaba en la verbosidad de los epígonos del modernismo. Torri continúa en la prosa hispanoamericana la renovación del lenguaje de origen cosmopolita y universalista. Esta revolución, que reconoce la supremacía del arte como mitigación de la trivialidad cotidiana, había sido ya propuesta, pero mal atendida, por la palabra engalada de José Martí, tan dado a la frase lapidaria y al vocablo certero, y continuada en la poesía, en los mejores momentos del modernismo, por Rubén Darío. En México habría que tener en cuenta también la palabra cuidada de Gutiérrez Nájera, precursor como Martí del modernismo, y continuador de los experimentos ideogramáticos de Juan José Tablada.

Una de las aportaciones más perdurables del modernismo fue la prosa poética, esto es, una prosa capaz de un lirismo antes sólo permitido a la poesía. Combinando el poema en prosa con los atributos del ensayo filosófico, elementos narrativos y la ironía de los humoristas ingleses, Torri redujo sus textos cincelados a la mínima expresión.

Resulta muy interesante notar que el primer texto que Torri publica, cuando solamente tiene quince años, es un micro-relato titulado "Werther" que apareció en La Revista de Saltillo en 1905. Comienza como un cuento de horror, al estilo de Poe o Kafka, pero en el momento de mayor ten-

sión el protagonista lanza un grito y despierta; se había quedado dormido sobre el Werther. El recurso narrativo es sencillo y se ha empleado muchas veces, antes y después. Los detalles están bien dispuestos para crear el ambiente deseado. Hay que recordar la edad de Torri. La pieza está escrita con fluidez y soltura. Tanto el título como el desenlace sorpresivo se basan en una alusión literaria. La extensión del relato, menos de 300 palabras, ya cae desde el inicio de su obra dentro de lo que pudiéramos llamar hoy micro-relato (Diálogo 29). Pocos autores han podido ser tan consecuentes en el desarrollo de su obra.

A la hora de recolectar los apuntes para la publicación de su primer libro, Torri quizás había perdido este relato o su rigor autocrítico le impidió incluirlo. De las veintiuna prosas que contiene Ensayos y poemas, catorce son inéditas de acuerdo con las investigaciones de su compilador, Serge I. Zaïtzeff (Crítica 10).

Este primer libro comienza con un breve poema en prosa titulado "A Circe", a tono de disculpa y obstinada dedicatoria. En él confiesa que, a pesar de no haber sido llamado por las musas, se siente fatalmente atraído por la literatura.

En la segunda pieza, "El maestro", combina el poema en prosa y el ensayo. Disculpa entonces su propia profesión comparando la enseñanza con la creación: "de las voces misteriosas cuyo eco no recogió, ofrecerá a la especie un rudo

sacrificio: la mariposa divina perderá sus alas, y el artista se tornará maestro de jóvenes" (Tres 10).

En el tercer relato, "El mal actor de sus emociones", intercala a los elementos anteriores recursos narrativos de formatos antiguos como la leyenda o la parábola. Todos estos textos ocupan menos de una cuartilla: ha quedado establecido, ya desde el inicio, su preferencia por la parquedad. Aunque distintos entre sí y totalmente independientes, estos textos revelan el desarrollo de un hilo temático unificador si se analizan con detenimiento. En el primero se lamenta de no ser un gran escritor; en el segundo, que al convertirse de artista en maestro se contentará con pasar las voces de los poetas a las nuevas generaciones; y en el tercero, que en el plano personal tampoco fue tocado por los dioses. El mundo real no respondió a sus aspiraciones y confiesa sin amargura: "Las muestras de amor que hice a mis hermanos las tuvieron por fingimiento. Y he aquí que la soledad oscureció mi camino" (Tres 11).

Julio Torri tiene veintiocho años a la publicación de este libro. La actitud misantrópica, que se explaya ocasionalmente en una misoginia acerba, nunca le abandonará. Pero si bien tuvo dificultades, según dice, en la comunicación personal con sus semejantes, en su obra escrita es ejemplo de lucidez y claridad.

Sólo algunos textos ocupan más de una cuartilla, como "En elogio del espíritu de contradicción", "Beati qui perdunt..!" y "Era un país muy pobre". Muchos de ellos son ensayos ingeniosos de tono humorístico. Al añadir elementos narrativos, como en la segunda parte de "Xenias", se acerca a la anécdota o, más bien, a la parábola por su enfoque universal y la frase codificada con la cual comienza. El primer párrafo se vale de un recurso bien aprovechado años más tarde por Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez: la heterotopia, esto es, una enumeración inconexa:

Una vez hubo un hombre que escribía acerca de todas las cosas; nada en el universo escapó a su terrible pluma, ni los rumbos de la rosa náutica y la vocación de los jóvenes, ni las edades del hombre y las estaciones del año, ni las manchas del sol y el valor de la irreverencia en la crítica literaria. (Tres 42)

En lugar de la gloria esperada, este genio de las letras sólo consigue la memoria de un epitafio, en el que hay dos faltas de ortografía. De escribirse hoy día, el humor de la pieza pudiera considerarse borgesiano. En una de sus críticas a la falsa vanidad del escritor, Borges predijo para sí mismo, en alguna ocasión, un destino similar.

Otro micro-relato de este volumen, "La vida del campo", presenta un diálogo entre un muerto que va en su cortejo fúnebre y un borracho que está caminando en la misma dirección que el entierro. El borracho se compadece porque el muerto no verá el sol, ni cantará canciones de

mañana, ni tendrá la compañía de sus amigos. El muerto defiende su nueva "vida": "En los camposantos se adquieren buenos camaradas. En la pertinaz llovizna de diciembre charlan agudamente los muertos. El resto del año atisban desde sus derruidas fosas a los nuevos huéspedes". El relato termina con una frase hecha, "La vida del campo tiene también sus atractivos", que naturalmente adquiere aquí un segundo significado, esa duplicidad que es con frecuencia una de las características del micro-relato. La palabra "vida" resulta ahora irónica, y la palabra "campo" tiene como referencia "camposanto" (Tres 17). De este modo parece negarse el significado primario de esta frase hecha. Debe añadirse también que el uso central de una frase hecha, o quizás su concretización, es también un recurso frecuente en el micro-relato.

Algunas de las prosas breves son estampas o viñetas, como "Fantasías mexicanas", "El abuelo" y "Vieja estampa".

El segundo libro de Julio Torri, De fusilamientos, contiene igualmente piezas agénéricas que desafían clasificaciones preceptivas. Su prosa pulida, sutil, insostenible, le lleva por necesidad a la parquedad. Es significativo que harán falta más palabras para explicar sus características que las que necesitó el autor para crear el relato. Teniendo en cuenta la extensión de la pieza titular, ésta no calificaría de micro-relato por ocupar casi dos páginas; tampoco "El celoso", uno de los

textos más extensos del escritor mexicano (cuatro páginas y media), ni "Gloria Mundi". Hay una gran variedad de elementos, temas y estilos narrativos. La última sección, "Almanaque de las horas", contiene textos brevísimos, similares a anotaciones de diario, que incluyen epigramas, aforismos, pensamientos, poemas en prosa, ensayos breves, greguerías, viñetas, chistes y paradojas. Veamos un ejemplo:

El saludar y el despedirse son como la puntuación del trato social. Corresponden a una concepción poemática del comercio humano. Despedirse al partir de una fiesta equivale a confesar que se pone punto final a un espacio de tiempo que tiene valor y significación en sí. (Tres 82)

Si alguna línea temática los une sutilmente, y resulta evidente sólo de vez en cuando, es el despecho ante una fracasada relación amorosa. El mérito de estas anotaciones no es sostenido, pero en la mayoría de ellas brilla el ingenio, la perspectiva fresca y la habilidad de moldear el lenguaje. El único común denominador es la brevedad. Torri incluye prosas de gran ironía. El libro íntegro sugiere el absurdo del universo.

Otros relatos en el volumen pudieran considerarse micro-relatos. Torri utiliza recursos literarios de gran variedad que han sido repetidos más tarde por otros escritores adeptos a este tipo de ejercicio literario. Algunos de estos relatos tienen forma de parábola. "La humildad premiada", por ejemplo, comienza con esa sátira algo petulante y despechada que caracteriza muchos de sus relatos y

que le sirve para lograr el contraste (y en consecuencia, la sorpresa del lector) al final del relato. Consta de tres breves párrafos, de los que transcribiremos sólo el primero y el último:

En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria. . . .

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pecesito rojo tras el irisado cristal de una pecera.
(Tres 56)

La idea básica corresponde más bien al género del ensayo; la prosa es narrativa con detalles de ficción, como el color de la tez, la profesión, el tamaño del cuerpo, etc. Termina con una metáfora elaborada que resulta digna de un poema en prosa. Funciona primero la ironía y, seguidamente, la burla satírica.

Un recurso narrativo que Torri emplea con frecuencia, al igual que casi todos los adeptos al micro-relato que le sucedieron, es refundir, con una gama interesante de detalles inventados, algún mito o historia de un personaje familiar. Así sucede en "La amada desconocida", donde repasa el mito de don Juan, "Mal sujeto a todas luces, sólo tolera los mejores momentos del trato femenino" (Tres 52). La originalidad consiste en el ingenio con que él mezcla donjuanes de distintas épocas y países. Oblicuamente, ofrece su propia visión de la mujer.

El eje que mueve muchos de los micro-relatos es una perspectiva inusitada que a la vez divierte al lector y le hace meditar. Por este motivo, muchos de los relatos se basan en una paradoja como, por ejemplo, en "Le poète maudit". Este poeta es una mala persona, pero un buen versificador:

De las dos razas humanas, pertenecía a la que pide prestado. . . . [N]i leía a los humoristas ingleses del tiempo de la reina Ana, ni poseía la principesca edición de los cuentos de LaFontaine . . . ni había oído del Pseudo Turpino, ni del Pseudo Pamphilus.

Pero a pesar de todo, y por raro capricho de la Fortuna...hacía mejores versos que nosotros. . . . Se suele admirar hasta la idolatría a un poeta . . . y no apetecerlo para compañero en el paraíso. (Tres 76)

Además de las frecuentes alusiones literarias en la obra de Torri, hay referencias intratextuales. En "La amada desconocida", del mismo volumen, don Juan lleva flores a la tumba de la amada desconocida (53). Pasa después a "El héroe" también desconocido, que en un vuelo irónico, le sirve al autor para satirizar al poeta que se vende al público: "¡Qué asco de mí mismo por haber comprado con una villanía bienestar y honores! ¡Cuánto envié la sepultura olvidada de los héroes sin nombre!" El humor del relato se basa en la inversión de valores dragón-héroe y se incrementa inesperadamente con el contraste anacrónico y la incongruencia de códigos. "El héroe" comienza diciendo:

Todo se adultera hoy. A mí me ha tocado personificar un heroísmo falso. Maté al pobre dragón

de modo alevoso que no debe ni recordarse. El inofensivo monstruo vivía pacíficamente y no hizo mal a nadie. Hasta pagaba sus contribuciones.

En la figura de la princesa hay una pincelada de misoginia al describirla como una venerable matrona cuya "compañía era tan enfadosa que a su lado se explica uno los horrores de todas las revoluciones" (Tres 58).

Entre los recursos privilegiados por otros escritores posteriores que frecuentan el micro-relato está la imagen zoomorfa o el bestiario. El utilizar formatos antiguos como la fábula, la parábola, el koan³² del budismo zen, confiere al micro-relato un aire de sabiduría milenaria. La frase adquiere musicalidad de canto rodado, tradicional. Este tono clásico se acentúa por medio de un lenguaje sencillo pero preciso, casi aforístico.

Torri no llegó a escribir un bestiario, pero uno de sus micro-relatos, "Los unicornios", merecía ese enmarque. Comienza este relato con una frase musical, que es otra de las características de su prosa: "Crear que todas las especies animales sobrevivieron al diluvio es una tesis que ningún naturalista serio sostiene ya". Añade que, como sólo las doncellas conquistaban a los unicornios, y las mujeres de Noé y sus tres hijos no lo eran, "el arca no debió de seducir grandemente al unicornio". La historia concluye así:

Los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie, optaron por morir. Al igual que las

sirenas, los grifos, y una variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio. (Tres 73-74)

El comentario acerca de la cerámica china saca al lector de la narración pura de una manera casi metaliteraria. Puede ser que haya quien perciba en la última línea, que igualmente choca inesperadamente con el lector, una alusión muy sutil al verdadero poeta que en ese tiempo hostil calla y desaparece como el unicornio. La decadencia de la aristocracia espiritual es uno de los temas favorecidos por Torri, así como la posición elitista del artista individual que no está dispuesto a hacer ningún tipo de concesiones con su arte.

Un relato de Ensayos y poemas, su libro anterior, titulado "La balada de las hojas más altas" ofrece un tema afín. Coloca al poeta en una región superior, por encima de los problemas cotidianos del hombre:

Nos mecemos levemente por sobre la caravana de los que parten y los que retornan. Unos van riendo y festejando, otros caminan en silencio. Peregrinos y mercaderes, juglares y leprosos, judíos y hombres de guerra: pasan con presura y hasta nosotros llega a veces su canción. . . . Hablan de sus cuitas de todos los días, y sus cuitas podrían acabarse con sólo un puñado de doblones o un milagro de Nuestra Señora de Rocamador. No son bellas sus desventuras. Nada saben, los afanosos, de las matinales sinfonías en rosa y perla. (Tres 35)

El relato se disuelve en un sorprendente y poco usual estallido de color: sedante añil, lujuriosos carmesíes, cinabrios opulentos, cobaltos desvaídos y verde ultraterrestre. Es imposible y hasta gratuito perseguir las referencias intertextuales, pero resulta interesante que este relato parece dialogar con Amado Nervo, pues Torri escribió un artículo titulado "'La balada de las hojas más altas' en Amado Nervo"³³ y con otro relato muy posterior titulado "La jirafa", de Juan José Arreola, al que nos referiremos en el próximo capítulo.

La configuración animal resulta muy útil, tanto para Torri como para sus sucesores, a la hora de expresar la actitud misoginista tan frecuente en el micro-relato. Esta misoginia puede ser muy sutil, como en "La conquista de la luna":

Todo el mundo se dio a las elegancias opacas y silenciosas. Los tísicos eran muy solicitados en sociedad, y los moribundos decían frases excelentes. Hasta las señoras conversaban intrincadamente. (Tres 13)

O puede distinguirse por su virulencia, como en "Mujeres". Describe aquí un desfile de mujeres que comparten su verdadera naturaleza con otros animales:

Siempre me descubro reverente al paso de las mujeres elefantas, maternales, castísimas, perfectas.

Sé del sortilegio de las mujeres reptiles--los labios fríos, los ojos zarcos--que nos miran sin curiosidad ni comprensión desde otra especie zoológica.

Convulso, no recuerdo si de espanto o atracción, he conocido un raro ejemplar de mujeres

tarántulas. Por misteriosa adivinación de su verdadera naturaleza vestía siempre de terciopelo negro. Tenía las pestañas largas y pesadas, y sus ojillos de bestezuela cándida me miraban con simpatía casi humana.

Las mujeres asnas son la perdición de los hombres superiores. Y los cenobitas secretamente piden que el diablo no revista tan terrible apariencia en la hora mortecina de las tentaciones. (Tres 60)

Entonces, con un cambio de estilo inesperado, se dirige directamente a su interpelada implícita, sobre quien descarga resentimientos acumulados, en la estocada final:

Y tú, a quien las acompasadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en lucía vaca que rumia deberes y faenas y miras con tus grandes ojos el amanerado paisaje donde paces, cesa de mugir amenazadora al incauto que se acerca a tu vida.

Y para hacer mayor la afrenta, la voz narrativa se excusa por su interés; si se acerca a ella es solamente "llevado por veleidades de naturalista curioso" (Tres 60).

Desde luego, el tema no es nuevo; ya nos viene desde los denuestos medievales contra la mujer hasta los cáusticos comentarios, similares si bien posteriores, de Juan Carlos Onetti, por ejemplo. Sin embargo, el manejo del vocabulario y las imágenes sugieren un diálogo intertextual entre éste y otro micro-relato de Juan José Arreola, que también veremos más adelante.

Torri repetía sus temas, pero no sus recursos. Es tal la variedad de estilos y estrategias literarias que su escueta obra resulta algo así como un florilegio de recursos. No es sorprendente visitar ahora, en retrospectiva,

algunas situaciones, imágenes, personajes y mecanismos narrativos que hemos venido a conocer mejor y mucho más desarrollados, en celebrados escritores de nuestros días. Es interesante que Torri, como Jorge Luis Borges, considere la literatura como un incesante diálogo de libros. Obviamente, los problemas del hombre no han variado demasiado a través de los años. Muchas de estas instancias serán pura coincidencia. Sin embargo, si algún ambiente resulta familiar, y nos recuerda obras de escritores mejor conocidos, ha de recordarse la fecha en que estas prosas fueron escritas. Hasta el uso de la fantasía nos parece ahora una forma de realismo mágico. En "La ingrata", por ejemplo, el yo narrativo resulta ser una pintoresca celestina. El texto es irónico desde su comienzo hasta su desenlace. En él se acusa de ingrata a una muchacha huérfana, quien gracias a esta celestina "llegó hasta a dormir en catre. --Y si después tuvo buenos amigos, yo se los procuré, porque primero la rifé, cuando todavía no se hacía pública su desgracia . . ." (Tres 110). Este relato, que en el breve espacio del micro-relato logra desarrollar un personaje, inevitablemente nos recuerda a la cándida Eréndira y su abuela desalmada, personajes inolvidables de un cuento de Gabriel García Márquez.

En otra de las prosas dispersas de Torri aparece el detalle fantástico o absurdo pero significativo, como sucede en el realismo mágico. En "Fantasías", mientras

un profesor lee en clase un pasaje sobre la transformación de los compañeros de Odiseo en puercos, los mismos estudiantes sufren igual metamorfosis (Tres 98). La estructura de algunos de estos micro-relatos se basa en la incongruencia. La desproporción de los hechos es desatendida por un lenguaje sencillo o la yuxtaposición de vocablos incongruentes ante hechos familiares logran el efecto humorístico (véase Zaitzeff, El arte 75).

Las prosas dispersas, junto con una selección de artículos aparecidos en revistas y periódicos, constituyen el "tercer libro" de su obra reunida. Muy pocos de sus textos se pudieran calificar de micro-relatos. En su mayor parte representan anotaciones de diario o piezas rechazadas anteriormente por el rigor de su autor, demostrado en sus dos libros publicados. Se destaca un ensayo breve titulado "Mutaciones", donde medita sobre el eterno cambio de actitudes. Paradójicamente, "Bohemios de ayer que garrapatearon en sórdidas tabernas poemas de rebeldía ahora condenan las locuras de la incorregible mocedad" (Tres 99).

En el micro-ensayo "La bicicleta" Torri hace uso de un humor ingenioso al estilo de Macedonio Fernández: "Desde que se han multiplicado los automóviles por nuestras calles, he perdido la admiración con que veía antes a los toreros y la he reservado para los aficionados a la bicicleta". Discurre cómo, por el hecho de producir un placer que no es compartible, ha de ser por necesidad un deporte sólo

apreciado por los egoístas. Continúa con una fina sátira que sugiere, solapadamente, cómo la relación afectuosa hacia una bicicleta resulta más eficaz que hacia una mujer:

Adivinamos sus pequeños contratiempos, sus bajas necesidades de aire y aceite. Un leve chirrido en la biela o en el buje ilustra suficientemente nuestra solícita atención de hombres sensibles, comedidos, bien educados. Sé de quienes han extremado estos miramientos por su máquina, incurriendo en afecciones que sólo suelen despertar seres humanos. Las bicicletas son también útiles, discretas, económicas. (Tres 111-12)

Otro micro-ensayo que sigue esta misma tónica, tan breve que podemos citarlo en su totalidad, es "Cómo se deshace la fama de un autor":

Se comienza por elogiarle equivocadamente, por lo que no es principal ni característico en él; se le dan a sus ideas un alcance y una interpretación que él no sospechó; se le clasifica mal; se venden sus libros, que todos exaltan sin leerlos: se le aplican calificativos vacuos: el inevitable, el estimable, el conocido, el inolvidable, etc. Poco a poco disminuyen en revistas y libros las menciones y referencias a lo suyo. Finalmente se le cubre con la caritativa sombra del olvido. ¿Resucitará? (Tres 122)

Una sola palabra, añadida al final, tiene el poder de hacer que el texto pueda interpretarse de dos maneras. El tiempo puede probar que ese público que pasó juicio somero sobre la obra pudiera haber estado equivocado. Pero esto es una especulación. Es el humor de la pieza el que triunfa.

Otro texto de esta época que pudiera calificarse de micro-relato es "'Tis a Pity She's a Whore". Debido a su

relación intertextual y su alusión sexual, el título está en inglés. Este es un rasgo común en el micro-relato. Además del inglés, Torri utiliza a veces el latín.

Las demás prosas breves son, en su mayor parte, divagaciones, meditaciones nietzscheanas o comentarios aforísticos que recuerdan las "greguerías" de Gómez de la Serna, de los que citaremos algunos:

El pudor de los filántropos está en no ser tiernos.

Los sueños nos crean un pasado.

No pierdas de vista tus ideas fijas. Mantente alerta porque son la puerta que da a la locura.

El notable periodista don Luis Lara Pardo solía decir que las mujeres ganan las discusiones con tres argumentos únicamente: sí porque sí; no porque no; y sí pero no.

Hay en algunas de estas prosas breves no epigramáticas, las cuales son más independientes, cierta cualidad de fragmento. Pertenecen a un todo que recibe alguna unidad de tono y un título, como por ejemplo "Muecas y sonrisas", "Lucubraciones de medianoche" y "Meditaciones críticas", aunque dispersas en ellas se encuentran las citadas anteriormente. El micro-relato, en cambio, es de unidad cerrada como un cuento o un soneto y no depende de una obra contigua para completar su significado, sino a veces aprovecha aquélla en la memoria del lector, en un juego intertextual y con frecuencia metaliterario.

En un artículo sobre Torri, Roberto Diego Ortega indica:

La facilidad y la dificultad máximas de Julio Torri se unen en una puesta totalizante: no

pocas veces, el único atractivo es justamente esa prosa que si descuida su particular tensión y ritmo aterriza en la trivía pura: en el caso óptimo, conseguirá el texto perfecto.³⁴

Debe añadirse que Torri es también un moralista, como todo satirista, y que muy oblicuamente comenta con lucidez los problemas básicos del hombre y del artista. Según señaló Ramón Xirau: "regresamos a la moral de Torri: moral alusiva, hecha de esbozos, enemiga de los pecados capitales (si no siempre de los vicios menores). . . . Torri defiende el espíritu de contradicción". Después añade, citando a Torri mismo: "Para él la moral es cosa de 'buen gusto . . . nuestra vida es una obra de arte que trabajamos incesantemente'".³⁵

Su obra escueta es la de un estilista y representa la ruptura de las tradiciones literarias y de las preocupaciones de su época, incluyendo el nacionalismo, tan importante en ese momento. Es uno de los iniciadores en México de la llamada poesía en prosa y prefigura la corriente fantástica. Torri resulta así una influencia a tener en cuenta en el desarrollo de la literatura mexicana, en particular entre los escritores de las generaciones siguientes, desde Gilberto Owen hasta Salvador Elizondo, Raymundo Mier y Francisco Segovia, según atinadamente señaló Roberto Vallarino.³⁶

Pueden añadirse también otros nombres, entre ellos, Bernardo Ruiz y René Avilés Fabila. Algunos, como Elizondo, fueron alumnos de Torri en la Facultad de Filosofía y

Letras, junto con Monsiváis y Gustavo Sáinz, según comenta Carmen Galindo en un texto leído en el Museo de la Ciudad de México en marzo de 1969, en ocasión de festejar los ochenta años de Julio Torri.³⁷

De mucha mayor importancia resulta la creación de un subgénero, ya que muchas de sus prosas breves se adhieren a la clasificación propuesta en este estudio, denominada, en espera de mejor título, micro-relato. Esta consideración de iniciador carecería de valor si no estuviese confirmada en la obra de escritores posteriores. En la actualidad, no podría estudiarse sin referencia a Torri la producción literaria de escritores que ya han alcanzado mucho más reconocimiento del que tocó a este marginal escritor mexicano, y que practican este tipo de ejercicio literario con gran dedicación. Como apuntara T. S. Eliot, y repitiera para nosotros Jorge Luis Borges, los escritores crean sus propios antecesores. Los micro-relatos de Juan José Arreola y de Augusto Monterroso, y de un grupo numeroso de escritores jóvenes adeptos a esta narrativa brevísima, han añadido prestigio a la obra de Julio Torri, que debido a su parquedad ha sido hasta ahora considerada injustamente como de poca substancia y envergadura.

Notas

¹Para los datos biográficos de Julio Torri, me baso en las investigaciones de Serge I. Zaïtzeff, principalmente el estudio preliminar de su compilación de obras sueltas de Julio Torri, Diálogo de los libros; la introducción a su libro Julio Torri y la crítica; su estudio El arte de Julio Torri; y los dos epistolarios, Torri-Reyes (Diálogo) y Torri-Henríquez Ureña (El arte). Para facilitar la lectura, se incluyen dentro de paréntesis en el texto los títulos abreviados y/o números de páginas correspondientes a citas de estos libros, así como de las obras de Julio Torri. La información bibliográfica completa aparece en la lista de obras citadas al final del capítulo. Quiero hacer constar mi agradecimiento a Serge I. Zaïtzeff por facilitarme muy cordialmente, antes de la publicación de su libro, algunos textos críticos difíciles de obtener. También han sido útiles el trabajo de José Luis Martínez, "Maestro, bibliófilo y escritor excepcional" (Julio Torri 27-30) y la tesis de maestría "Julio Torri" (inédita), de Elsa Contreras Roeniger (UNAM 1963).

²Esta carta no aparece en la correspondencia Torri-Reyes (Diálogo) aunque Zaïtzeff hace referencia a ella (17), pero ha sido reproducida por Emmanuel Carballo (Diecinueve 141). Para facilitar la lectura de las notas, la información bibliográfica completa aparece en la lista de obras citadas al final del capítulo.

³En esta entrevista de México en la Cultura (10 de enero de 1960) no se indica el nombre del entrevistador.

⁴Se acotejan aquí la correspondencia de Torri y la cuidadosa hemerografía recogida por Zaïtzeff (El arte 162-68).

⁵Torri nunca llegó a casarse, pero durante su estancia en Texas se enamoró de una de sus alumnas, a quien se refiere en su correspondencia con el nombre de Miss Brown. Según comenta María del Carmen Millán, Torri "amó a todas las mujeres, pero se sintió perseguido por la más espantable zoología femenina" (7).

⁶Esta relación es a veces misteriosa y remota, "relampagueo dionisiaco", y representa una "liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas literarias oficiales" (Tres 12).

⁷Véanse su entrevista con Carballo (Diecinueve 147) y también Diálogo 184.

⁸ Antonio R. Manzor lo incluye en Antología del cuento hispanoamericano (307), publicada por la popular editorial Zig-Zag. Con anterioridad ya habían aparecido textos suyos en Antología de cuentos mexicanos, de Bernardo Ortiz de Montellano, publicada por Saturnino Calleja, Madrid, en 1926; Antología de poetas y escritores coahuilenses, editada por Manuel J. Rodríguez Tejada para Les Presses Universitaires de France, París, 1926. En México, Jaime Torres Bodet lo había incluido en "Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928", Contemporáneos 2:4 (septiembre 1928) 14-15.

⁹ Este artículo aparece en El Nacional 18 de noviembre de 1947: 5 y 7. Durante esta década la producción de Torri ha sido exigua. Después de la traducción de Pascal en 1942, publica en 1949 una selección y estudio preliminar, Grandes cuentistas, para los Clásicos Jackson.

¹⁰ Véanse Novedades 31 de marzo de 1957 y México en la Cultura (suplemento de Novedades) 16 de marzo de 1958: 2, respectivamente.

¹¹ Al parecer esta nota fue escrita por Emilio Pacheco, uno de los editores del volumen (405-11).

¹² Alicia Reyes comenta sobre esta correspondencia, entonces inédita, que se conserva en el Archivo Alfonso Reyes (21-28).

¹³ Comienza ahora a reconocerse su trabajo en su propia patria. Estas tres antologías se publican en México.

¹⁴ Carballo insiste en difundir la obra de Torri. Es curioso que el mismo artículo aparece en Excélsior (1970), El Nacional (1975) y El Día (1978). Zaitzeff también lo recoge (Julio Torri 68-71).

¹⁵ Zaitzeff además participa, en defensa de Torri, en una serie de congresos que se celebran en diversos países, como Coloquio Internacional sobre el Cuento Hispamericano Actual (Sorbona-París 1980), Congreso de la Asociación Europea de Profesores de Español (Budapest 1980), Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (Caracas 1980), Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 1980 y Roma 1982).

¹⁶ Este artículo de Alfonso Reyes apareció bajo el título de "Nosotros" y fue reproducido en la revista Nosotros, dirigida por Francisco González Guerrero, marzo 1944: 216-21, citado por Zaitzeff (Diálogo 18).

¹⁷ Esta entrevista con Luis Terán en 1969, "Habla Julio Torri: Lo bueno si breve dos veces Torri", es una de las más informativas que concedió el escritor mexicano (1).

¹⁸ El crítico es Roberto Vallarino y su estudio enfoca la obra de Torri en relación al poema en prosa.

¹⁹ "Habla Julio Torri" (1).

²⁰ En su reseña de Tres libros publicada en Diálogos 1964: 31.

²¹ Nuestras literaturas se interesaban por la brevedad y el ingenio, como se evidencia en las "greguerías" de Ramón Gómez de la Serna y el interés por la concisión sugerente del haiku japonés demostrado por varios poetas mexicanos, en especial por José Juan Tablada.

²² Entrevista de Torri con Carmen Galindo, "Julio Torri con sus propias palabras" (7-8). Hay que recordar la importancia de la ironía en la literatura inglesa y su posible influencia sobre Torri el humorista.

²³ "La brevedad como don de lucidez" (1 y 4).

²⁴ Carballo, "Torri, el clásico. Innovador desconocido" (7A-8A).

²⁵ Véase "El milagro secreto" (1944), Jorge Luis Borges: Obras completas (508).

²⁶ Véase El que vino a salvarme (1970), publicado en Buenos Aires por Editorial Suramericana.

²⁷ Entrevista de Torri con Galindo (8).

²⁸ Zaitzeff, El arte 129.

²⁹ "La realidad con cuentagotas" (9).

³⁰ Véase 407.

³¹ "Julio Torri y el significado de la brevedad" (46-47).

³² En la filosofía Zen, koan es un relato que tiene por propósito hacer una pregunta aparentemente tonta que fuerce al estudioso a enfocar una nueva perspectiva de la realidad.

³³ Este artículo apareció en Lecturas literarias (119), según cita su biógrafo Zaitzeff (Diálogo 271).

³⁴Véase "Torri: El derecho de no agotar el tema (perdonadme lo alto de la expresión)" (X-XI).

³⁵Xirau (49). Para Torri es también de buen gusto escribir poco. Comenta Xirau: "es un acto de atención, un acto de respeto, un rechazo del pecado capital que consiste en querer sistematizar el universo y encasillar o encastillar la existencia" (47).

³⁶Vallarino considera que Owen logra un tono ya existente en De fusilamientos; Arreola continúa la ironía reflexiva de Torri; Elizondo une lo sintético musical a una verdadera plétora de signos; Mier se alianza a lo musical y Segovia busca el silencio (24).

³⁷Este texto fue publicado bajo el título de "Las entretelas de Julio Torri" (10).

Obras citadas

- Abreu Gómez, Ermilo. "Sala de retratos: Julio Torri". El Nacional 29 de mayo de 1944: 3 y 7. Recogido en Sala de retratos. México: Editorial Leyenda, 1946, 262-64.
- Aguilera-Malta, Demetrio, y Manuel Mejía Valera. El cuento actual latinoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1973, 14-15, 189-90. Comunidad Latinoamericana de Escritores.
- Borges, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Carballo, Emmanuel. "El libro de la semana. Un prosista extraordinario". Novedades 31 de marzo de 1957.
- . "Julio Torri, erudito sensual, isla rodeada de incomprensión, enjuicia a sus ancianos colegas del ateneo". México en la Cultura (Suplemento de Novedades) 16 de marzo de 1958: 2.
- . "Torri, el clásico. Innovador desconocido". Excélsior 16 de julio de 1970: 7A-8A. Reproducido con el título "Julio Torri" en El Nacional, 20 de febrero de 1975 y en El Día, 3 de agosto de 1978: 4. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 68-71.
- Contreras Roeniger, Elsa. "Julio Torri". Tesis de Maestría. UNAM, 1963.
- Dauster, Frank. Breve historia de la poesía mexicana. México: Ediciones de Andrea, 1956, 146.
- Díaz Dufoo [hijo], Carlos. Epigramas y otros escritos. Paris: n.p., 1927.
- Done, Melvin James. "Julio Torri: contemporary familiar essayist of Mexico". Tesis de Maestría. U of Utah, 1956.
- Earle, Peter G., y Robert G. Mead. "Julio Torri". En Historia del ensayo hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1973, 99-101.
- Henríquez Ureña, Pedro. Epistolario con Julio Torri. Recogido en Zaitzeff, El arte de Julio Torri. Oaxaca: Oasis, 1983, 117-50.

- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. 2a ed. ampliada. México: Ediciones de Andrea, 1971.
- Lerfín, Manuel. "Mesura en Julio Torri". El Nacional 18 de noviembre de 1947: 5 y 7.
- Manzor, Antonio R. Antología del cuento hispanoamericano. Santiago: Zig-Zag, 1939, 307-09
- Martínez, José Luis. "Maestro, bibliófilo y escritor excepcional". Recogido por Zaitzeff en Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 27-30. Publicado originalmente en El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 2.
- Millán, María del Carmen. "La paradoja del solitario". Revista de la Universidad de México 24.10 (junio de 1970): 5-7. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 55-61.
- Monsiváis, Carlos. "Homenaje a Julio Torri: La brevedad como don de lucidez". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 1 y 4. Reproducido en parte en Diorama de la Cultura (Suplemento de Excélsior) 17 de mayo de 1970: 8.
- Ortega, Roberto Diego. "Torri: El derecho de no agotar el tema (perdonadme lo alto de la expresión)". La Cultura en México (Suplemento de Siempre!) 27 de diciembre de 1978: X-XI. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 82-86.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. Antología de cuentos mexicanos. Madrid: Saturnino Calleja, 1926, 229-33.
- Pacheco, José Emilio. [Reseña de Tres libros.] Diálogos noviembre-diciembre de 1964: 31. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 25-26.
- Paz, Octavio, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Poesía en movimiento, México, 1915-1966. México: Siglo XXI Editores, 1966, 405-11.
- Peña, Margarita. "La realidad con cuentagotas". Revista de La Universidad de México 24.10 (junio de 1970): 8-9. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 62-67.
- Reyes, Alfonso. "Nosotros". Revista de América (París) enero de 1914: 103-12. Reproducido en Nosotros (México) marzo de 1914: 216-21.

- . Epistolario con Julio Torri. Recogido en Zaitzeff, Diálogo de los libros. México: Fondo de Cultura Económica, 1980, 177-261.
- Reyes, Alicia. "Del archivo de Alfonso Reyes. Correspondencia inédita". Plural (Suplemento) 10 (julio de 1972): 21-28.
- Torri, Julio. Ensayos y poemas. Librería y Casa Editorial de Porrúa Hermanos, 1917.
- . Ensayos y poemas. México: Librería y Casa Editorial de Porrúa Hermanos, 1937.
- . Essays and Poems. Trans. Dorothy Margaret Kress. New York: Publications of the Institute of French Studies, 1938.
- . De fusilamientos. México: La Casa de España en México, 1940. Con presentación de Alfonso Reyes en la solapa.
- . La literatura española. México: Fondo de Cultura Económica, 1952; 1a reimpresión revisada 1955, 1960, 1964, 1969, 1974.
- . Tres libros. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964. Con presentación de Alf Chumacero en la solapa. 1a reimpresión, 1981.
- . Diálogo de los libros. Compilador Serge I. Zaitzeff. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

Entrevistas:

- . Anónima. México en la Cultura (Suplemento de Novedades) 10 de enero de 1960: 6.
- . Con Carballo, Emmanuel. "Entrevista con Julio Torri. Prosas desconocidas de Julio Torri". Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México: Empresas Editoriales, 1965, 139-51.
- . Con Galindo, Carmen. "Julio Torri con sus propias palabras". El Libro y la Vida (Suplemento de El Día) 17 de agosto de 1969: 7-8. Reproducido en El Día 13 de mayo de 1970: 10-11. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 35-43.
- . Con Terán, Luis. "Habla Julio Torri: Lo bueno si breve dos veces Torri". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 1.

Prólogos, ediciones y traducciones:

- . Cuentos de Perrault (nuevamente traducidos). Nota y selección de Julio Torri, epílogo por Anatole France. México: Cvltvra (4.3), 1917.
 - . Heine, Enrique. Las noches florentinas. Traducción de Julio Torri. México: Cvltvra (7.3), 1918.
 - . Romances viejos. Prólogo de Julio Torri. México: Cvltvra (9.2), 1918.
 - . Esquilo. Tragedias. México: UNAM, 1921.
 - . Lope de Vega. Biografía por Julio Torri. México: Departamento del Distrito Federal, 1935.
 - . Pascal. Discurso sobre las Pasiones del Amor. Versión española de Julio Torri. Colección El Clavo Ardiendo. México: Editorial Séneca, 1942.
 - . Grandes cuentistas. Selección y estudio preliminar por Julio Torri. Clásicos Jackson vol. 39. México: W. M. Jackson, 1949.
- Vallarino, Roberto. "Julio Torri y el origen del poema en prosa en México". Los Universitarios 15-30 de octubre de 1976: 22-24. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 72-81.
- Xirau, Ramón. "Julio Torri y el significado de la brevedad". Revista Mexicana de Literatura julio-agosto de 1964: 46-49. Recogido en Zaitzeff, Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981, 21-24.
- Zaitzeff, Serge I. "Julio Torri: originalidad y modernidad". Texto Crítico 4.11 (septiembre-diciembre de 1978): 158-64.
- . [Estudio preliminar y bibliografía] Diálogo de los libros. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
 - . Julio Torri y la crítica. México: UNAM, 1981.
 - . El arte de Julio Torri. Oaxaca: Oasis, 1983.
 - . "Torri y Orozco: Una colaboración desconocida". México en el arte 4 (1984): 70-75.

Bibliografía adicional

- Aguilera-Malta, Demetrio. "La rosa de los vientos: Julio Torri, orfebre de la prosa". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 16 de agosto de 1964: 4.
- . "La rosa de los vientos: Torri, gran señor del ensayo breve". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 4.
- Batis, Huberto. "El mundo de los libros. Laberinto de papel". [Sobre Alfonso Reyes y Julio Torri.] Sábado (Suplemento de Uno Más Uno) 1 de diciembre de 1979: 11.
- Capistrán, Miguel. "Para recordar al hermano diablo". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 2.
- . "Julio Torri: el hombre y el escritor". Diorama de la Cultura (Suplemento de Excélsior) 17 de mayo de 1970: 8.
- Carballo, Emmanuel. El cuento mexicano del siglo XX. México: Empresas Editoriales, 1964, 18-20, 209-218.
- . "Elogio ininterrumpido de Julio Torri". La Cultura en México (Suplemento de Siempre!) 26 de agosto de 1964: XVI.
- . "La novela y el cuento". La Cultura en México (Suplemento de Siempre!) 6 de enero de 1965: II-VI.
- Caso, Antonio. "De la marmita al cuenta gotas". El Universal Ilustrado 23 de noviembre de 1917.
- Earle, Peter G., y Robert G. Mead. "Julio Torri". En Historia del ensayo hispanoamericano. México: Ediciones de Andrea, 1973, 99-101.
- Galindo, Carmen. "El mejor gourmet de las letras mexicanas". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 2. Reproducido con el título "Las entretelas de Julio Torri" en Revista de la Universidad de México 24.10 (junio de 1970): 10-11.
- Larson, Ross. Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State U, 1977.

- Leal, Luis. Breve historia del cuento mexicano. México: Manuales Studium, 1956, 93-94.
- Lerín, Manuel. "Medida en Julio Torri". El Nacional 18 de noviembre de 1947: 5 y 7.
- Millán, María del Carmen. "Equilibrio entre la apetencia intelectual y el riguroso sentido estético". El Gallo Ilustrado (Suplemento de El Día) 30 de marzo de 1969: 2.
- Monsiváis, Carlos. "En la muerte de Julio Torri". La Cultura en México (Suplemento de Siempre!) 27 de mayo de 1970: XVI.
- Novo, Salvador. "Julio Torri". Novedades 24 de marzo de 1969: 4. Reproducido en parte en Diorama de la Cultura (Suplemento de Excélsior) 17 de mayo de 1970: 8.
- Paz, Octavio, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. New Poetry of Mexico. Bilingual edition ed. Mark Strand. New York: E. P. Dutton, 1970, 180-83.

Capítulo 2

Juan José Arreola

Datos biográficos

La independencia de nuestros países de la Madre Patria trajo consigo la responsabilidad de lograr también, con el tiempo, la emancipación espiritual. En el siglo veinte, nuestras literaturas buscan su propia identidad nacional. Por este motivo oscilan entre un lenguaje coloquial o de color local y otro literario. Se expresa de esta manera, por una parte, un singular contrapunto entre la voz del pueblo, de carácter nacional y, por la otra, el estilo propio de minorías privilegiadas, refinado por una educación de miras universales. Estas dos tendencias pueden observarse en la obra de Juan José Arreola. Según apunta Julio Ortega, Arreola es posiblemente uno de los últimos prosistas de la literatura hispanoamericana.¹

La contribución de Juan José Arreola a lo que en este estudio se califica de micro-relato es una de las más significativas. Su interés por la expresión oral va a alejarlo finalmente del micro-relato, pero no antes de que su pasión por la palabra bien escrita lo llevase a reavivar y adaptar a nuestros días formas literarias ya en desuso, como el aforismo, el epigrama, la alegoría, la parábola, la fábula y el bestiario. Al mismo tiempo, incorpora

códigos subliterarios de la tecnología y los medios modernos de gran difusión. No es de extrañar que las características más salientes de su cincelada prosa sean la erudición y la ironía.

Nació Arreola en el año de 1918 en la ciudad de Zapotlán el Grande, ahora Ciudad Guzmán (Estado de Jalisco), donde ha residido durante la mayor parte de su vida, aparte de varios viajes internacionales y de una estancia por unos años en la ciudad de México. Curiosamente, en el mismo lugar y en el mismo año nació Juan Rulfo, escritor con quien tiene algunos puntos de contacto y muchos de divergencia.

Tanto Arreola como Julio Torri pudieran considerarse, junto con Alfonso Reyes, partícipes de una tradición que ellos mismos inauguraron en la prosa mexicana. Caracteriza esta tendencia una gran preocupación por el lenguaje que cleebra, basado en lo más universal del ser humano, una corriente literaria eminentemente imaginativa. Este es un movimiento paralelo al desarrollado en la Argentina por Macedonio Fernández y su famoso discípulo, Jorge Luis Borges, también admirador de Alfonso Reyes. No puede negarse la influencia literaria y la afinidad espiritual que la obra de Borges ofrece a la de Arreola. Los dos escritores se entregan a una prosa lúcida, lúdica y musical que ha de ser, por naturaleza, breve y sugerente.

Como todos los escritores que se dedican al micro-relato, Arreola es un lector ávido. El cuarto en orden de

nacimiento en una familia de catorce hijos, Arreola dejó la escuela a los doce años, por lo que puede considerársele autodidacto. Su amor por los libros lo llevó a trabajar primero en un taller de encuadernación y más tarde en la imprenta Villarroel, de gran influjo en las letras mexicanas. La labor de toda su vida ha estado vinculada a empresas editoriales y talleres literarios, donde ha ejercido gran influencia entre los escritores jóvenes.

Durante su juventud trabajó en toda clase de oficios: mensajero, vendedor, estibador; trasladándose primero a Guadalajara, de nuevo a Zapotlán, y luego a la ciudad de México, donde por las noches participó en el teatro experimental de Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli. De este contacto con los Contemporáneos nace su vocación literaria, la cual comenzó escribiendo tres comedias breves. De vuelta a Zapotlán por un contratiempo amoroso, se convierte, sorprendentemente dada su escasa educación formal, en maestro de historia y literatura. Poco después, publica su primer cuento, "Sueño de Navidad" (1940) en el periódico local El Vigía.² En 1942 escribe otro relato, "Hizo el bien mientras vivió", que publica al año siguiente, de vuelta a Guadalajara, en una revista literaria que inicia con Arturo Rivas Sañz titulada Eos.³ Después de colaboraciones periodísticas y otra revista de corta duración, Pan, que publica con Juan Rulfo y Antonio Alatorre, Arreola viaja a París para estudiar teatro con Jean Louis Barrault

y Pierre Renoir, gracias a una beca obtenida por medio del actor francés Louis Jouvet, a quien conoció en México. Es entonces que, en contacto con los horrores de la guerra, sobreviene una época de desequilibrios nerviosos intermitentes que le hacen volver a su país en 1946. A pesar de sufrir una crisis al año siguiente, publica una biografía apócrifa, "Gunther Stapenhorst", y entra a trabajar en 1947 como corrector de estilo en el Fondo de Cultura Económica, donde tuvo oportunidad de ampliar sus lecturas y colaborar con Alfonso Reyes y Julio Torri.⁴

Varia invención sale a la luz en 1949, editado por la casa Tezontle. Los relatos que aparecen en este volumen tienen todavía una gran carga anecdótica. Representan además, hasta cierto punto, un catálogo de estilos. Hay algunos relatos breves, pero en su mayoría carecen de ese momento revelador, común al micro-relato, que resulta de abordar y desarrollar cuidadosamente una idea desde el principio. Otros son cuentos propiamente dichos, algunos de ellos bastante extensos. Es evidente que su carrera literaria está ya afianzada en una vertiente distinta a la de sus coetáneos. Su estilo es muy personal, casi inclasificable. Cuando aparece Confabulario (1952) se observa que Arreola ha abandonado la anécdota tradicional en favor de una obra abierta que se aleja de las convenciones del cuento. No hay acción en estos relatos. Arreola crea un ambiente especial por medio de códigos y

formatos conocidos, más o menos parodiados. Poco tiempo después consolida las dos obras en un volumen, añadiendo tres relatos más.

En Confabulario, título que da a ese volumen, Arreola ha encontrado su voz. En él se destacan dos micro-relatos bien delineados. "Autri" es un relato de corte y tema borgesianos. Una parte del yo narrativo es el enemigo de la otra. En el contexto propio del relato, una frase gongorina, al estilo de "no A sino B", le sirve para crear un desenlace ambiguo y misterioso. "Epitafio" es la elegía a un sinvergüenza desdichado--obviamente un poeta--en un lenguaje propio de los siglos áureos de la literatura española y al estilo de villancico y glosa. A nivel superficial parece referirse al poeta francés François Villon, aunque posiblemente tiene algo de autobiográfico. En el tono y en el uso de la tercera persona se sugiere también el estilo de las biografías apócrifas. Véase el retrato que nos hace del poeta:

testó a favor de todos, burlesco y trágico. Como un mercader de feria, exhibió en la plaza joyas y baratijas de su alma.⁵

Es interesante observar que, a partir de "El rinoceronte" (1949) y "La migala", cuento largo y de visos kafkianos, Arreola escribe algunos relatos referentes a animales emblemáticos, como por ejemplo "Insectiada" y "Topos". Siguiendo en esta vertiente publica en 1958 Punta de plata, una colección en forma de bestiario con

dibujos de animales. Está compuesta de micro-relatos de apenas una cuartilla, a los que nos referiremos más adelante en detalle, por la importancia que tienen en este estudio.

Mientras tanto, en sus acostumbradas labores editoriales de estímulo al talento nuevo, funda en 1952 la serie "Los presentes", donde colaboran Carlos Fuentes, Emmanuel Carballo y Emilio Carballido, y en 1958 "Los Cuadernos del Unicornio", otra serie dedicada a escritores jóvenes.⁶

El teatro, por el que siempre ha tenido especial afecto, no cae en el olvido. En 1954 publica un juguete cómico, La hora de todos. Su actividad se hace múltiple: traduce del francés libros sobre teatro y cine, escribe un ensayo sobre Borges y las literaturas germanas. Dotado de una voz resonante y aprovechando su experiencia teatral, graba discos de sus propios poemas, de Ramón López Velarde, y cartas de José Martí a su amigo mexicano Manuel Mercado. Colabora en 1956 en una serie de programas radiales, "Poesía en voz alta". Desarrollándose más tarde en estas labores, colabora asiduamente en la televisión mexicana.

En 1962 Arreola reúne en un solo volumen, Confabulario total, sus cuatro libros anteriores, haciendo una agrupación diferente de sus relatos de Varia invención y Confabulario, y añade un nuevo libro no publicado antes, Prosodia.

El título Prosodia quizás sea significativo. Gustave Flaubert, otro escritor adicto a la perfección verbal,

gustaba de decir que el invento de la prosa es relativamente reciente, ya que la modalidad básica de todas las literaturas es el verso. Todas las variaciones y combinaciones que existen en la prosodia ya han sido utilizadas en el verso, pero no en la prosa. El estilo de Flaubert es una búsqueda de nuevos ritmos en la frase, con cadencias e inversiones: una nueva prosodia de la prosa. Cuando Arreola hace gala de su dominio del idioma, su prosa cincelada es siempre cadenciosa. Logra añadir además, con bastante frecuencia, la musicalidad de las ideas bien orquestadas, como diría Rubén Darío. Flaubert, incansable, lo intenta en la novela. La mayoría de los escritores que intentan la expresión perfecta de una idea se conforman con formas mucho más breves por necesidad, como Jorge Luis Borges ha demostrado.

El deseo de producir una obra de apreciable extensión se mantiene vivo en estos forjadores de la frase. Julio Torri lo confesó sin intentarlo. Arreola se aventura en el género de la novela al publicar La feria en 1963.⁷ No ha de sorprender que ésta no siga las convenciones tradicionales del género. Es una narrativa caleidoscópica, hecha de fragmentos. Produce un efecto algo estático; es decir, la cronología de los pocos eventos narrados no constituye ni una jerarquización ni una progresión. Este recurso literario ya lo había descubierto Julio Cortázar en Rayuela, si bien lo desarrolló de modo muy diferente.

En cierto modo, los polos opuestos de esta tendencia son fragmentar una narración o crear la narración a base de fragmentos. Esta modalidad de novela fragmentaria es ocasionalmente favorecida también por otros escritores de prosas muy breves, como Augusto Monterroso y Guillermo Cabrera Infante.⁸

Para Arreola, La feria parece ser un experimento singular, pues por esta época se extrema su afición por la brevedad. Otra nueva edición de Confabulario (1966) le ofrece la oportunidad de integrarle otro libro, Cantos de mal dolor. Al igual que su bestiario inicial y Prosodia, está compuesto de relatos muy breves. Su concisión llega al límite en Palindroma (1971), aunque este volumen contiene una obra teatral bastante extensa que lleva el poco conciso título de Tercera llamada, ¡tercera!, o Empezamos sin usted.

En este mismo año Arreola comienza a editar sus obras completas. Vuelve a aquilatar los relatos de Varia invención y Confabulario (el cual dará título al primer volumen) y les adiciona un prólogo autobiográfico, "De memoria y olvido". Al considerar su obra en conjunto, aparte de La feria, observa que consta de tres partes: una primera, Confabulario, comprende los textos más maduros; Varia invención, los más primitivos, "ya para siempre verdes", y Bestiario, los más breves, "prosa poética y poesía prosaica".

Bestiario (1972) es otra refundición de obras anteriores con nuevas adiciones. Es el volumen que reúne los relatos más importantes para este estudio. Contiene un nuevo prólogo para los brevísimos relatos de Punta de plata. A este bestiario moderno ahora añade Cantos de mal dolor, Prosodia y Aproximaciones. Esta última sección consta de versiones o glosas, en forma de poemas en prosa, de bestiarios de Paul Claudel y Jules Renard, entre otros.

Siguiendo el itinerario creador de Arreola, aparecen algunos cambios de estilo en Inventario, de 1976. Los relatos son breves, apenas completan una página, y no llevan título. La prosa es menos cincelada o conceptista que en los libros anteriores. Pudiera decirse que es menos rigurosa. Deja ver un tono íntimo, humano, a veces moralista. De los 149 relatos de esta colección, solamente 2 cumplen cabalmente las delineaciones sugeridas en este estudio para el micro-relato.

Afortunadamente, en su dedicación a la literatura, Juan José Arreola ha seguido su labor de maestro y catalizador del talento joven. En 1968 publicó una antología de literatura universal titulada En voz alta, que incluye selecciones de obras que ocuparon una posición seminal en su propio desarrollo como escritor, desde los ocho años hasta los doce años. Y a partir de 1964 desempeña el cargo de director e instructor de un taller literario que publica durante varios años una revista de gran influencia entre

los escritores jóvenes mexicanos. Entre ellos, se destaca en el ejercicio del micro-relato René Avilés Fabila.⁹

Las letras mexicanas han estado apegadas por mucho tiempo a un realismo de corte tremendista. Durante la década de 1960 se desarrolla un nuevo clima donde se destacan la ambigüedad, la visión provisional de la realidad, el rechazo de las convenciones, la expresión directa del erotismo, los juegos de palabras, el vocabulario secreto de varias colectividades. En una palabra, la avasalladora presencia del lenguaje, aunque se trate de un discurso desprovisto de toda pretensión, e inclusive llegue hasta la trivialidad de diarios, cartas, grabaciones y diálogos en indómito "españolish". Surgen después los escritores de la Onda y, aunque a primera vista no se haga evidente su influencia, "las obras de Arreola y Rulfo han apartado a los nuevos creadores tanto de la tentación de entregarse al prestigio de 'lo literario' gratuito como del 'nativismo' estrecho".¹⁰

Temas y características generales. Poética.

La creación literaria de Juan José Arreola gira alrededor de unos cuantos temas: la falta de comunicación humana; el abismo infranqueable que lo separa de la mujer; el caos que inevitablemente envuelve al ser humano, al que ve con una mezcla de desprecio y tolerancia; su pasión por la lectura, por la palabra bien escrita, en conflicto a

veces con el mismo acto de vivir. Su visión nihilista del mundo sería casi intolerable si no fuera por su certera dosificación y el despliegue de momentos de gran lucidez y de un humorismo redentor.

Esta actitud hacia la vida y la literatura comparte muchos puntos de vista con la expresada anteriormente por Julio Torri. Parece representar en ambos la misma reacción ante la ilusión positivista del progreso y de la factibilidad de controlar y vencer la naturaleza. Quizás sea algo más que una mera coincidencia que los dos escritores comuniquen estas actitudes por medio de textos breves, irónicos, agnéricos, que demuestran una inteligencia cultivada por amplias lecturas. Arreola es más específico en la expresión de la disarmonía que siente con el mundo y la inhabilidad de entenderse con sus semejantes. Ambos escritores han producido sus obras de espaldas al público y de las modas literarias, fieles al reconocimiento de la supremacía del arte. Prefieren el diálogo de libros como mitigación de la trivialidad cotidiana y la degradación de las ilusiones. Arreola es mucho menos reticente y va más lejos en su visión del hombre como lobo del hombre. Esto es más evidente en las primeras etapas de su obra. Propone, aunque ambivalentemente, una mayor aceptación de los instintos, de la irremediable animalidad.

Estos textos mínimos que específicamente nos interesan no han sido considerados por la crítica académica, en

general, ni por la crítica comprometida, en particular, como de suficiente envergadura. Es así que han de imponerse poco a poco por sí mismos. Arreola, mucho más prolífico y dinámico que Julio Torri, ha corrido mejor suerte con la crítica contemporánea. En rasgos generales, se le ha designado como catalizador de escritores en ciernes y maestro de la palabra.

Si bien Julio Torri se quejaba en "El mal actor de sus emociones" de la incomprensión con la cual el mundo recibía sus muestras de afecto, Arreola discurre, en tono metafísico, llevando el tema a un plano universal y refiriéndose a las cualidades inherentes del lenguaje:

¿Qué somos en esta vida sino versiones mediocres de una verdad imposible de traducir? Cada uno de nosotros trata, a veces sinceramente, de comunicarse con el prójimo. Pero no lo consigue porque comete, sin darse cuenta, errores de traducción. El alma ajena parece expresarse, inexplicablemente, en otra lengua. (Inventario 98)

Si este afán de comunicación es el que lleva, a fin de cuentas, a toda escritura, no por eso ésta ha corrido mejor suerte. Durante toda su vida Arreola se ha dedicado a realizar nuevas versiones poéticas de una diversidad de textos. La misma dificultad que encuentra en la realidad se le presenta en la literatura. En el tono autobiográfico que asume el yo narrativo en uno de sus textos breves, se lamenta en tonos becquerianos:

Trabajo una vez más en el "Cántico del Ródano", de Paul Claudel, para intentar una nueva versión del poema intraducible. Intraducible sencilla-

mente porque está escrito en otra lengua--esa que apenas adivino, y que no es precisamente el francés sino la lengua poética en general. Esa que nadie sabe y apenas se puede, humildemente, balbucear. (Inventario 98)

El sentimiento de enajenación se agudiza si habla de la mujer, remedando los denuestos medievales, o distanciándose por medio de una falsa idealización femenina que nos recuerda la lírica provenzal. Arreola ofrece con frecuencia la visión del hombre empequeñecido, engañado, y de la mujer devoradora o caracterizada como animal sin inteligencia ni sensibilidad. No obstante, el poder que ejerce sobre el hombre sólo logra humillarlo. No sería demasiado aventurado considerar que la imagen femenina representa para Arreola la irremediable y denigrante subjeción del hombre a su propia naturaleza, o sea, la subjeción del espíritu a la materia.

Ha de consignarse que esta actitud, aunque predominante en la mayor parte de su obra, no es constante. A partir de Inventario (1976), Arreola se declara "entregado en cuerpo y alma a la exaltación de la mujer" (28), aunque en otras ocasiones vuelva a presentarla como adúltera y engañosa. En uno de los textos breves de este mismo libro, el yo narrativo confiesa: "me acuso formalmente de no haber comprendido a la mujer en la tierra. Me acuso formalmente de ser hombre" (109). En unas páginas anteriores había sido aún más explícito: "no he podido amar a una mujer. Ni a mi prójimo... ¡Pero ni siquiera a mí mismo!" (94).

En estas circunstancias, no es de extrañar que el arte se vuelva sobre sí mismo. Se extrema la devoción al lenguaje y a la perfección de la frase, detrás de las cuales desaparece el individuo. En una entrevista con Mauricio de la Selva, Arreola proclama, casi parodiando a Borges:

Yo siempre me escondo tras una muralla de palabras. . . . Yo me envuelvo, me envuelvo en palabras para ocultarme. El lenguaje es el medio de manifestación de la personalidad y ahora se ha vuelto el mejor medio de ocultación de la persona, hablando nos escondemos... me escondo en laberintos de palabras, me pierdo en palabras y no puedo hallar la palabra que me defina; en el fondo no sé quién soy.¹¹

Al igual que Jorge Luis Borges y Julio Torri, Arreola es un gran lector y su inspiración depende más de la palabra escrita que de la vida. Sus enunciados son a veces glosas o están salpicados de alusiones. Puede observarse con facilidad que, en este escritor, la tendencia a hacer literatura con la literatura, de ella o desde ella, es mucho más inclusiva. Incluye en su obra, como suya, toda clase de palabra y hecha, bien sea un aviso comercial o la letra de una canción popular. Gusta de tergiversar dichos comunes, haciendo juegos de palabras y de ideas. De la misma manera en que Julio Torri coleccionaba aforismos, Arreola se nutre de la palabra bien modulada. En el estilo directo de Inventario confiesa:

Soy un hombre que vive de versos y de frases sueltas. Aquéllos y aquéllas que se me han quedado en la memoria a través de la lectura, ya sea de extensas prosas o de breves poemas. Por fortuna, todos esos fragmentos de sabiduría

o de belleza que llevo puestos en el alma son ajenos y me quedan grandes. Pero tengo la ilusión de que me han hecho crecer, de manera invisible. Allá por dentro. Porque hacia fuera, todas mis acciones son pequeñas, como mi estatura humana. (Inventario 23)

Unas páginas más adelante añade que lo que dice o escribe no es suyo, nada es suyo aunque en cierto modo le pertenece. Sin premeditación adopta y adapta las criaturas ajenas: "Otro día contaré lo que me sucedió con una frase de Borges frente al mismo Borges" (51). El gran corrector de estilo que hay en él, por años al servicio del Fondo de Cultura Económica en esa capacidad, sigue todavía en función. Al cabo de otras páginas más, informa al lector que posee "unas cuantas Biblias en francés y español. Apenas una docena, incluyendo la Vulgata. Y a veces me entretengo al colacionar unas y otras traducciones. Porque sueño en redactar para mí los textos que más me gustan" (68). Casi todo lo que Arreola escribe está lleno de intertextualidad y de metaliteratura, características comunes entre los adeptos al micro-relato.

En la interesante entrevista que le hace la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, Arreola subraya su afiliación "a una saga de escritores en extinción", como Dante, Goethe, Papini, Marcel Schwob, quienes fundaron su propio estilo y entre los cuales se confiesa un humilde artesano. Declara también que ama el lenguaje por encima de todas las cosas y venera a los que mediante las palabras han manifestado el espíritu en lugar de producir artículos de

consumo como mucha de la literatura contemporánea, de la que desconfía. No se considera un escritor profesional, aunque lamenta no haber aprovechado sus oportunidades económicas. El respeto a los hombres que fundaron nuestra cultura y nuestro arte, se lo impidió. El autor se explica:

Creo que he escrito algunos textos que no están del todo mal, algunos incluso están bien, y me detuve cuando me di cuenta de que podía continuar escribiendo de la misma manera, que ya dominaba, sólo para publicar.¹²

Se destaca en estas reflexiones la poética de un escritor para quien el culto de la forma es primordial. "Toda belleza es formal", escribió en "Cláusulas" (Cantos de mal dolor). En este aspecto se condensan quizás todos los comentarios favorables y desfavorables que puedan decirse de su obra, según los distintos puntos de vista en cuanto a dónde trazar la línea de demarcación entre el exceso de virtud, que es vicio, y la virtud misma. En otra entrevista, Arreola recuerda una boutade de André Gide que decía "crea una forma bella, porque una idea más bella todavía vendrá a habitarla". Luego admite las mismas tendencias: él se siente cerca de los japoneses, que hacen una especie de búcaro con "toda intención así floral, de ordenar palabras como flores y flores como palabras".¹³

Sería injusto dejar la impresión de que esta búsqueda de perfección en el lenguaje es la característica principal en la obra de Arreola. Es cierto que ha definido la

actividad de escribir como el arte de ordenar palabras, pero ha de insistirse, como él mismo lo hace, en los aspectos lúdicos y poéticos, intrínsecos del lenguaje, de los que Arreola hace gala, a veces hasta con derroche. En esto no es nada modesto, pero quizás justo:

¿Cómo no amar esta operación del intelecto y de los sentidos, que significa más que cada una de sus partes? Yo pertenezco a la clase de artistas lúdicos, aquellos que aún en las expresiones más altas del ingenio--La Sagrada Familia de Gaudí, o el Jardín de las Delicias del Bosco--aprecian una voluntad creadora, un divertimento armonioso y lleno de poesía".¹⁴

Como puede apreciarse, Arreola no comparte la reticencia característica de su compatriota Julio Torri ni la del frecuentemente comentado estereotipo mexicano. Muy al contrario, hace a veces al lector partícipe de un mensaje o drama tan personal que casi resulta indiscreto. En la mencionada entrevista con Mauricio de la Selva revela que necesita liberarse de sus cargas interiores, pero esto no siempre resulta en el ejercicio de la escritura: "los escritores que tenemos este don de la palabra estamos en una gravísima desventaja. . . . Si estuviera reducido a la mudez sería mucho más escritor".¹⁵ Para él, además, los grandes escritores como Dostoievsky o Balzac han escrito demasiado. La concisión es esencial: no se trata de destilar sino de condensar. Desde este punto de vista, los escritores suministran al lector muchos más datos de los que éste necesita. La función del

escritor debe ser poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la palabra sugerente.

Arreola sólo se reconoce a sí mismo como escritor de frases. En muchas ocasiones ha reducido un cuento de diez cuartillas a dos, y a veces a media cuartilla. Este es un proceso que bien puede llevarle años, como sucedió con "El mapa de los objetos perdidos" (Prosodia).¹⁶ El gran hallazgo no es otro que el del lenguaje absoluto, porque éste "es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas", el "puro tronco que lleva en sí el designio de las ramas".¹⁷ Y así, Arreola comparte con Julio Torri ese afán por la brevedad que le "arrebata" muchas páginas. En "El discípulo", uno de los relatos de Confabulario que traspasa los límites del micro-relato, dramatiza su manifiesto estético poniendo en boca del personaje del maestro (quien no es otro que Da Vinci, según parece) el siguiente juicio: "Tú sigues creyendo en la belleza. Muy caro lo pagas. No falta a tu dibujo una línea, pero sobran muchas".¹⁸ La belleza para Arreola no debe expresarse hasta quedar agotada; ha de ser sugerente.

Con respecto a la brevedad, el escritor mexicano no ha escatimado las palabras. A pesar de que la vida lo tienta, confiesa que la vida misma no significa nada para él sin ejercitarse en la escritura. Siempre ambivalente, proclama:

Amo y temo el acto de la creación . . . cuando ésta es auténtica, resulta devorador . . . siempre el texto breve me apasiona. . . . [T]iene la

enorme ventaja de que no compromete la vida, de que no compromete muchas horas, muchos días. La vida para mí es la más tremenda de las tentaciones. Por eso mi pasión por los textos breves, porque el texto breve puede pronto salir del espíritu sin comprometer el tiempo vital.¹⁹

Desde luego, esta pasión por un lenguaje pulido y escueto cuenta con muy distinguidos antecedentes en nuestras letras, además de los escritores que reconoce como "fundadores" de su estilo, Giovanni Papini y Marcel Schwob. De la misma estirpe pudieran considerarse la elipsis lúcida de Gracián, el conceptismo quevediano, la frase lapidaria de José Martí, la frase cincelada de López Velarde, la palabra sincopada y sugerente al estilo del haikú de José Juan Tablada, la precisión de Jorge Luis Borges.

A este respecto es curioso notar cierto paralelismo entre las labores diarias a que se dedicaron, Torri y Arreola, quizás más por vocación que por casualidad, pero que indudablemente ejercieron su efecto en la formación de un estilo con sello personal muy especial. Torri, durante varios años, reducía documentos legales a su mínima expresión en su trabajo de abogado. Ambos escritores han sido correctores de pruebas para casas editoriales por largo tiempo. Y Arreola se ocupó de crear condensados comentarios para solapas de libros durante los años 1946-49. Arreola confiesa: "encontré en la brevedad de la solapa la concisión literaria. De las solapas del Fondo

de Cultura Económica nace probablemente mi vocación de crear cuentos breves".²⁰

Estos comentarios generales acerca de la poética de Arreola no serían representativos sin la referencia a otro elemento esencial de su estilo: la musicalidad de la frase. Arreola confiesa que, cuando lee, decide si un autor va a interesarle en proporción a la sonoridad de su prosa. "Procedo como los afinadores de piano", manifiesta a Cristina Peri Rossi en la mencionada entrevista. Cuando Arreola escribe, más que una idea, persigue un ritmo verbal, una frase melódica alrededor de la cual teje su texto. En otra entrevista observa: "Cuando yo hallo una frase melódica, le puedo asegurar que escribo un texto. . . . Tengo una sensación y la voy acorralando con palabras".²¹

Uno de los estudiosos de la obra de Arreola, Jorge Arturo Ojeda, apunta que "no hay renglón que exceda la respiración".²² La importancia que Arreola concede a los valores eufónicos del lenguaje le viene ya desde sus experiencias infantiles. De niño recitaba poemas, quizás bajo la influencia de una tía suya que actuaba en el teatro. Más tarde, durante su estancia de tres años en la ciudad de México, se vio envuelto en los experimentos teatrales de Usigli y Villaurrutia con el grupo de los Contemporáneos. La visita a México de un gran actor francés, Louis Jouvet, le propició una beca a París para

estudiar teatro. "La literatura me entró por los oídos", confiesa a Emmanuel Carballo.²³

Escribir es también para Arreola su reposo de guerrero, "la vaina donde el amor guarda su espada":

No he tenido tiempo de ejercer la literatura. Pero he dedicado todas las horas posibles para amarla. Amo el lenguaje por sobre todas las cosas y venero a los que mediante la palabra han manifestado el espíritu, desde Isaías a Franz Kafka. Desconfío de casi toda la literatura contemporánea. Vivo rodeado por sombras clásicas y benévolas que protegen mi sueño de escritor: Pero también por los jóvenes que harán la nueva literatura mexicana: en ellos delego la tarea que no he podido realizar. Para facilitarla, les cuento todos los días lo que aprendí en las pocas horas en que mi boca estuvo gobernada por el otro. Lo que oí, un solo instante, a través de la zarza ardiente.²⁴

La actitud de Arreola ante la literatura, ya sea como lector o como escritor, ha quedado bien documentada en entrevistas, prólogos e introducciones. Y como les sucede con frecuencia a autores de micro-relatos, Arreola se observa a sí mismo en su obra durante el proceso de creación, orgulloso casi de evadirse de algunos convencionalismos y de no llegar a formar otros nuevos. Las clasificaciones le desagradan:

A mí siempre me molestará que se me considere un cuentista, o un probable novelista, o un novelista fracasado, o esto o aquello, cuando es tan fácil darse cuenta que soy simplemente un artista de poca o mediana estatura, que no soy más que eso, pero eso sí, auténtico.²⁵

El micro-relato en la obra de Arreola

Pudiera decirse que Arreola escribe micro-relatos en el mismo sentido que, según observa Jorge Luis Borges, el soldado no sabe el nombre de la batalla en que muere. Arreola llamó Varia invención a su primera colección de prosas breves. El texto breve que en este estudio se califica de micro-relato está en período de transición y es todavía considerado inclasificable.

Arreola escribe relatos de toda extensión. Un buen número de ellos, sin embargo, cae dentro de los límites provisionalmente definitorios en cuanto a: su brevedad; su sentido lúdico; su prosa cincelada y sugerente; sus alusiones, ironías y paradojas; su inclusión de formatos antiguos y modernos. Conviene distinguir de nuevo que no son cuentos propiamente dichos, sino que oscilan entre el poema en prosa, el ensayo y la narrativa. Otros escritos son ensayos, poemas en prosa, viñetas, alegorías, epigramas, cuentos de extensión normal y cuentos muy breves. Muchas de estas piezas giran alrededor de la creación literaria, ya sea como punto de partida o en relación al proceso creativo en sí, pero en su gran mayoría no son cuentos. El mismo autor se explica:

Yo empecé escribiendo cuentos tradicionales, pero en seguida derivé hacia ciertos textos que ya no cumplían las reglas del cuento, aun las más elementales, y podían llamarse poemas en prosa. Por último derivé a la cláusula, que es la frase que contiene o trata de contener una pequeña revelación.²⁶

Añade el autor que estos textos han de leerse con una sonrisa en los labios, como muestra del placer, de la complicidad, la simpatía, la ternura, sin importar si la revelación deja de ser alegre u optimista.²⁷

Cuando Arreola agrupa su obra completa en varios volúmenes, las piezas breves aparecen juntas bajo el título de Bestiario (1972). Comienza por los textos que integraban Punta de plata, que se comentará más tarde. Le sigue Cantos de mal dolor, que consta de 28 relatos de los cuales sólo uno excede dos páginas de extensión. Prosodia, publicado cinco años antes de Cantos, sin embargo, aparece en el volumen siguiente. Esta inversión cronológica pudiera justificarse si se observa que con el título de Cantos, Arreola parodia el de Cantos de Maldoror (1868), de Lautréamont, autor que también se interesa en las metáforas de animales.²⁸ Cierra el volumen Aproximaciones, grupo de traducciones o versiones de textos breves de autores como Claudel, Renard, Michaux, algunos de los cuales se aproximan también al bestiario.

El tema de Cantos pudiera resumirse en rasgos generales como las relaciones problemáticas entre el hombre y la mujer a través de los siglos. Estos comentarios tienen como punto de partida el aparente exorcismo de un amor que ha sido traicionado. La mayoría de los relatos tienen apenas media cuartilla y sólo uno sobrepasa las dos páginas. Son casi todas meditaciones alegóricas, injertadas de

fantasía, que se encuentran más cerca del poema en prosa que del micro-relato porque les falta el elemento irónico en libre juego, apegados como están, al parecer, a una vivencia muy personal. Se percibe el lirismo inequívoco del amante despechado.

Estos relatos aúnan con naturalidad elementos muy diversos. Cada uno asume un tono o estilo, lo que pudiéramos llamar un código, muy particular. En el libro hay dos micro-relatos que se destacan por su singularidad dentro de la obra arreolana. En "Homenaje a Otto Weininger" el yo narrador es un perro sarnoso y esta imagen se sostiene, con cierto tremendismo, de principio a fin por medio de ingeniosas ramificaciones. "La lengua de Cervantes", en cambio, es tan sutil que requiere más de una lectura para poder captar las implicaciones. Y sin embargo, este relato ofrece como contraste la inclusión de una frase soez, algo poco usual en la prosa de este autor.

Si descontamos "Gravitación", bello poema en prosa que oscila entre romántico y cortesano y que indica una nueva dedicación muy personal a su amada, el libro termina con cinco "Cláusulas" brevísimas, de índole aforística. Analizadas más detenidamente, dos de ellas quedan descalificadas como tales. En una hay un juego conceptista de ideas y en la otra, de palabras. El texto íntegro de la cláusula III dice así:

Soy un Adán que sueña en el paraíso, pero siempre despierto con las costillas intactas.

El elemento narrativo, que utiliza el conocimiento previo del lector como es frecuente en el micro-relato, tomaría muchas más palabras de las empleadas para poder explicarlo. El uso de la primera persona también lo distingue del aforismo. La cláusula IV, también en primera persona, incluye otro elemento al que Arreola recurre con frecuencia. Usando frases hechas o formatos conocidos, los mezcla y los altera ingeniosamente causando una sonrisa en el lector. Dice así:

Boletín de Última hora: En la lucha con el ángel, he perdido por indecisión.

Las incongruencias lúdicas son varias: la primera frase sugiere el boletín de noticias, que parte de una realidad moderna y muy concreta, desmentido por la palabra 'ángel' primero, y por el uso de la primera persona después. En la última frase toma un cliché del código del boxeo y lo altera: "perdido por indecisión", en lugar de "perdido por decisión". Este código está en contraste con la palabra 'ángel' pero en cierto modo consecuente con la palabra 'lucha'. La ambigüedad que estas yuxtaposiciones crean requiere la complicidad del lector ante una polisemia lograda con gran economía de medios.

Por algunas de las ideas propuestas en estas cláusulas, y por su extrema brevedad, pudieran considerarse estructuralmente paralelas a las "Doxografías" que aparecen más tarde en "Variaciones sintácticas" (Palindroma, 1971).

En "Doxografías" la figura del Adán arrepentido se convierte en la de Prometeo. En "Prometeo a su buitre predilecta", el texto íntegro dice así:

Más arriba, a la izquierda, tengo algo muy dulce para ti. (Ella se obstinó en el hígado y no supo el corazón de Prometeo). (69)

El concepto de la mujer como producto de la imaginación masculina reaparece en dos de las "doxografías". Envuelta en la sabiduría de los siglos por medio de una alusión erudita (y quizás humorísticamente apócrifa), una de ellas se titula "Ágrafa musulmana en papiro de oxyrrinco". El texto es sólo un poco más extenso que el título:

Estabas a ras de la tierra y no te vi. Tuve que cavar hasta el fondo de mí para encontrarte. (70)

Arreola actualiza un detalle narrativo que funciona como código o metáfora sostenida. El otro texto breve, que también presenta a la mujer como creación de la imaginación del hombre, sirve de colofón--y de ahí su importancia--a Confabulario antológico, una edición especial de tirada reducida publicada por Círculo de Lectores en Barcelona, 1973. El propósito narrativo queda bien definido en el título, "Cuento de horror", pero la tónica del breve texto se acerca más al poema en prosa:

La mujer que amé se ha convertido en fantasma.
Yo soy el lugar de las apariciones. (71)

Arreola comenta este texto en una entrevista:

después de escribir cuentos extensos, hasta de cuarenta páginas, llegué a concebir un texto

que titulé "Cuento de horror" y que está contenido en dos líneas. . . . Yo creo que es un verdadero cuento de horror, no obstante su brevedad, es el espanto, es no poder olvidar: me transformo en la casa deshabitada donde ocurre la aparición. Y derivé hacia estas formas por cansancio y aburrimiento de las historias: me parece que a muchos lectores les pasa lo mismo. En realidad, se lee para encontrar lo insólito, la revelación, la maravilla, y esos grandes libros (en páginas, ¿verdad? Sólo en páginas), novelas, por ejemplo, con millares de palabras, uno las lee y todo está muy bien, pero no existe el misterio, no existe el deslumbramiento que a veces posee una frase sola.²⁹

Comentando en esta misma entrevista sobre el afán de condensación que le lleva al aforismo, Arreola añade:

las cláusulas son seminales; concentran tantas cosas que son como semillas. El pensamiento seminal se desarrolla y da origen a numerosas flores, árboles, ramos. Me parece que los escritores suministran habitualmente al lector muchos más elementos de los que éste necesita; el lector es perfectamente capaz de poner por sí mismo todos los aspectos accesorios de la trama. Lo único que se necesita es actuar como estímulo, provocarlo. La función del escritor deber ser ésa: poner en marcha el pensamiento ajeno a través de la sugestión adecuada.³⁰

No puede negarse que en estos textos breves el elemento de humor conceptista, de chiste ingenioso, es el que redondea la frase y sugiere algo terminado y no simplemente un fragmento. La carencia del evento sorpresivo al final los aleja de la anécdota. De un simple juego de palabras depende a veces la revelación que se desprende de una paradoja, pero en algunas ocasiones como en el descubrimiento de palíndromos, se trata de llevar al lenguaje fuera de los límites normales.

Algunos escritores mexicanos de la generación de Arreola se interesaron por los juegos lingüísticos y los textos muy breves. Augusto Monterroso, guatemalteco adscrito a las letras mexicanas por muchos años, recuerda esa afición primera al palíndromo entre:

un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, alguno otro y yo. Durante tardes enteras o noches a la mitad tomábamos nuestros papelitos, trabajábamos silenciosos, y allá cada vez nos comunicábamos con júbilo nuestros hallazgos.³¹

Monterroso pasó a ser autor de textos muy breves y micro-relatos, y de su obra nos ocuparemos en el capítulo próximo. Es curioso que la generación siguiente se ocupa a veces, como pasatiempo, en imitar o completar el texto más breve de este escritor, "El dinosaurio", que consta de una sola línea.

Desde luego, la extrema brevedad de estos textos no implica que cumplan suficientes características del micro-relato para calificarlos como tal, según este estudio lo define. Algunos carecen de artificio narrativo, o se quedan en simples meditaciones, anotaciones de diario, versiones de textos ajenos o apócrifos que se acercan más al ensayo y al poema en prosa que al relato. Sin estar en realidad definido el subgénero todavía, tantas formas intermedias desafían cualquier intento de clasificación cómoda. Sin embargo, como veremos en el estudio de la obra del autor que nos ocupa, existe ya un número apreciable de

textos que sí se ajustan a los parámetros sugeridos para el micro-relato. Es conveniente indicar que, más que intentar una clasificación, el propósito de este estudio es señalar la frecuente incidencia de ciertas características y traer a consideración el desarrollo de esta modalidad literaria.

La crítica estudiosa ha hecho algunos esfuerzos por clasificar estos excéntricos textos de Arreola, aunque dado el riesgo y la dificultad que presentan, es natural que estos intentos sean escasos. Theda M. Herz, en un estudio posterior a su disertación sobre la obra de Arreola, clasifica los textos de Confabulario en tres categorías:

1. Bestiarios, que utilizan la autoridad de antiguos manuscritos y el tono de la historia natural. Parecen ir en contra del racionalismo y el materialismo.
2. Distopías, versiones apocalípticas de la vida diaria a la inversa del imaginario lugar de perfección.
3. Parodias, que distorsionan formas retóricas conocidas o textos ajenos para poner en evidencia lo absurdo de algunas actitudes o ideas comunes.³²

Los textos más breves quizás sean los más difíciles de clasificar. Al realizarse la edición de las obras de Arreola, el mayor número de ellos aparece en el primer volumen que tituló Bestiario. Incluye Cantos de mal dolor antes de Prosodia.

Prosodia, sin embargo, fue escrita con anterioridad a Cantos. Consta de relatos muy breves. Sólo uno, "El lay de Aristóteles" excede las dos páginas. En esta colección

la prosa arreolana se hace menos aforística y artificiosa al lograr un estilo más ensayístico. Recurre con erudición a la creación de un escenario más o menos generalizado de ecos históricos y de personajes que pretenden ser familiares al lector dentro de un aura de cultura. El hecho de que algunos de estos datos sean apócrifos no es de gran consecuencia. Su propósito parece ser, en lugar de la divulgación de la cultura, un mero recurso literario de gran eficacia para lograr el mayor estímulo intelectual o emocional en el lector, que ya posee el contexto, por medio del menor número de palabras.

En este libro Arreola incluye ahora, quizás por su brevedad, dos micro-relatos de Confabulario: "Autri" y "Epitafio". A pesar de la gran variedad de recursos empleados en la articulación temática de los breves textos de este volumen, hay cierta coherencia entre ellos. Vistos en conjunto, se aprecia un tono general de derrota que se expresa desde el punto de vista del amante desdeñado hasta el del hombre fracasado. El amor no correspondido del que hace gala y voto de continuidad en Cantos reaparece en Prosodia con mucha más amargura. En "Gravitación", que cierra Cantos, el resabio del poeta sólo se había vuelto contra sí, mientras que al final de Prosodia, en la pieza equivalente que titula "Apuntes de un rencoroso", se queja en cuatro poemas en prosa de su soledad, su insomnio y su "boca llena de palabras ciegas y envenenadas". No obstante

proyectar su amargura hacia la persona amada, renueva sus votos de amor: "Te conozco y te amo. Amo el fondo verdinoso de tu alma" (122).

Es necesario anotar que aunque la visión sea caleidoscópica, estos breves textos no son fragmentos de un todo. Son piezas redondas, completas en sí como un soneto. Como es natural, no pueden separarse totalmente de las vivencias del poeta y comparten en muchos casos el mismo principio generador de la escritura al nivel más profundo. Pero su independencia queda comprobada si se observa la facilidad con la que su autor las desplaza de un libro a otro. La obra de Arreola no sólo se compone de textos breves sino de "libros" breves. Con pocas excepciones, el contenido de estos libros varía en cada edición. Vista en conjunto, su obra se basa en la variación de unos pocos temas.

En estos relatos no sólo el yo narrativo frecuentemente se intercambia por otro específico, como en "Autri" y en "Telemaquia", sino que va representando en sucesión una multitud de personajes históricos y literarios. Este recurso incrementa el elemento de ficción, alejando el yo narrativo del aspecto confesional del ensayo. La identidad de estos personajes no siempre se revela, y en poder descifrarla reside a veces la mayor gracia con que culmina el relato. Sin embargo, esto no es necesario para su efectividad. Pudiera llegar a pensarse que esta alusión a un personaje conocido es una fácil máscara de la

individualidad que esconde sin pretensiones una universalidad de ideas y sentimientos que reaparecen a través de los siglos y las distancias. Si la ficción a veces no se cumple es porque el autor pierde el control sobre sus emociones en un exorcismo que resulta de mayor efectividad, al parecer, para el autor que para el lector.

En Prosodia el número de textos híbridos que no llegan a calificar de micro-relatos es variado. Uno de los relatos más ingeniosos es "Libertad". Comienza con esa prosa lúdica que asociamos fácilmente con el estilo de Macedonio Fernández:

Hoy proclamé la independencia de mis actos. A la ceremonia sólo concurrieron unos cuantos deseos insatisfechos, dos o tres actitudes desmedradas. Un propósito grandioso que había ofrecido venir envió a última hora su excusa humilde. (91)

Resultaría prolijo e inútil tratar de rastrear fuentes y alusiones. Arreola se complace en la incongruencia y el contraste, incorporando materiales muy diversos con gran maestría. Según expresa en "Flor de retórica antigua", intenta emular a Góngora, quien "presentó juntas las rosas y las tripas, jugando ingeniosamente con sus distintos olores y matices, arrastrado por su lirismo" (94). Trata el mismo tema en forma de fábula o alegoría en un micro-relato titulado "El diamante" cuando dice: "Había una vez un diamante en la molleja de una gallina de pluma miserable" (96).

Arreola recurre al tono alegórico con diferentes propósitos. Uno de ellos le permite mantener la ambivalencia que es característica frecuente del micro-relato. En "El mapa de los objetos perdidos", por ejemplo, el verdadero referente del mapa del título puede ser objeto de conjetura: en una posible lectura sería la memoria; en otra, la escritura (97).

En la variedad de estilos narrativos de estos textos se incluyen la entrevista, la ciencia-ficción, la versión paródica o apócrifa de otros géneros o modalidades literarias detrás de los cuales se esconde el autor en el yo narrador así doblemente enmascarado. Una de las novedades de esta colección es el aprovechamiento de formatos que no provienen de la literatura sino de los medios modernos de comunicación en masa. El boletín de noticias y el anuncio clasificado, por ejemplo, prestan su condensada brevedad a dos micro-relatos ingeniosos: "De L'Osservatore" (89) y "Flash" (95). Para añadir veracidad y contraste al relato fantástico que sigue, "Flash" comienza como parte noticioso: "Londres, 26 de noviembre (AP)". El otro relato es un simple aviso de la pérdida de un objeto con la usual súplica al que lo encuentre. La gracia es que el hecho ocurrió hace quince siglos, el personaje es San Pedro, y el objeto perdido son las llaves de las puertas del cielo.

La última colección que presenta este volumen de las Obras de J. J. Arreola lleva por título Aproximaciones.

Como ya hemos visto, se trata de una serie de traducciones o paráfrasis de otros escritores, en forma de homenaje. La mayoría son poemas en prosa, y Paul Claudel es el escritor más aludido. Casi todos han demostrado interés por los bestiarios, lo que junto a la brevedad justifica su inclusión.

Palíndroma (1971) no es, como su título parece indicar, una colección de palíndromos. El volumen consta de tres "libros". El primero, "Palíndroma", sólo ostenta uno como epígrafe al comienzo: "Are cada venus su nevada cera". La segunda entrega, "Variaciones sintácticas", cuenta con uno, también como epígrafe. Aquí los relatos son muy breves, apenas media cuartilla. Además de las "Doxograffias", ya comentados, se destaca un micro-relato titulado "Ciclismo". El texto en su totalidad dice así:

Se me rompió el corazón en la trepada al Monte Ventoux y pedaleo más allá de la meta ilusoria. Ahora pregunto desde lo eterno del hombre: ¿Cómo puedo emplear con ventaja los tres segundos que logré descontar a mi más inmediato perseguidor?
(64)

El libro es algo informe. Su prosa va perdiendo el rigor anterior de frases cinceladas. Incluye una obra de teatro al final y otros dos palíndromos, que son de interés para este estudio sólo porque demuestran su continuada afición al texto breve. Uno aparece al principio:

Adán, sé ave, Eva es nada

que resume su tema eterno de la batalla de los sexos, y otro que cierra el libro:

éres o no éres... seré o no seré... ¡He aquí el palindroma!

Los textos de Inventario (1976) son de muy poca extensión, pero carecen de la disciplina y ambigüedad que los colocaría dentro de los parámetros indicados para el micro-relato.

En general, puede observarse que Juan José Arreola, al igual que otros autores de micro-relatos, no ha tratado conscientemente de establecer un nuevo subgénero. Más aún, su intención parece originarse precisamente en un impulso contrario: el de no acatar las tradiciones literarias o las corrientes nacionales; el de resistirse a todo tipo de clasificación y encasillamiento. Quizás por ese motivo estas obras hasta ahora han sido consideradas inclasificables. Pero tanto Arreola, como otros autores de estos relatos, parecen estar inconscientes igualmente de la repetida incidencia de un número de características que abre la posibilidad de intentar una definición. A este propósito conviene repasar las características de estilo, tan personal en la obra de Juan José Arreola, con atención a los micro-relatos en particular, que lo distinguen de los otros autores de micro-relatos.

Afán de originalidad y afán de autenticidad

En los micro-relatos de Juan José Arreola, al igual que en el resto de su obra, se perciben dos grandes características, a veces en oposición: un afán de originalidad

artística, algo artificiosa, y un afán de autenticidad. El primero es más evidente en su obra inicial y va perdiendo preeminencia a través de su obra, a favor de una voz poética casi confesional. De ningún modo esto quiere decir que esa obra inicial carezca de autenticidad. Arreola siempre se ha considerado un artista genuino, muy lejos del profesional de las letras pendiente de los reclamos del consumo. Su afán de expresión artística lo lleva a la frase conceptista e imaginativa que intenta servir de paralelo a la originalidad de su pensamiento. Su interés por las nuevas perspectivas lo induce a la paradoja, la sátira y lo fantástico en una revisión del bagaje de cultura de todos los tiempos que el hombre moderno recibe sin suficiente cuestionamiento o aprovechamiento.

Pueden señalarse otras tendencias opuestas, más o menos constantes, como por ejemplo su interés por lo singular y lo universal, lo erudito y lo subliterario. La resultante de estas fuerzas contradictorias cobra mayor intensidad a causa de su amor por el lenguaje. A pesar de su conceptismo moderno, no se limita al lenguaje escrito. Se acerca al artificio en el sentido borgesiano utilizando la erudición como instrumento y, al mismo tiempo, busca la autenticidad de la voz de su pueblo (como hace Juan Rulfo) y la de la confidencia personal. Al igual que las piezas breves de Jorge Luis Borges, muchos de sus textos parten de una curiosidad de bibliómano, reafirmando el hecho ya

mencionado de que los autores de micro-relatos son, ante todo, lectores. Esta actitud los singulariza y los hace menos asequibles al gran público, que considera (o confunde) esta erudición llena de alusiones para muchos incomprendibles, con la pedantería de los memorizadores de datos.

Prevalece en el micro-relato arreolano la actitud posromántica en cuanto a que sólo el arte, y no ya la naturaleza, es el refugio del hombre. Siempre contradictorio, Arreola se rebela también ante esta actitud y a veces llega a utilizar un mismo recurso para uno u otro fin. El contenido dictará la forma y la forma determinará, limitará o servirá de contraste al contenido. La hegemonía de un aspecto sobre otro es variable y volátil en cada caso.

El tratamiento en la misma manera, tanto de formatos subliterarios como de formatos retóricos convencionales, implica una actitud innovadora y rebelde, desacralizadora de la literatura. En cierto modo, para Arreola toda escritura resulta en una repetición que intenta ser, al mismo tiempo, expresión genuina y original.

Intertextualidad y metaliteratura

De los múltiples recursos que aprovecha Arreola en su obra, y en particular en el micro-relato, el más obvio es el uso del epígrafe. Si el poeta es conocido, aparecerán a veces solamente las iniciales bajo uno de sus versos. Esta

selección es universal y no se limita a fuentes literarias. En ocasiones es una dedicatoria, lo que generalmente implica que se re-elaboran las ideas o el estilo de escritores reales o quizás apócrifos. La referencia puede ser directa, como en "Homenaje a Otto Weininger" (Cantos) o algo más indirecta, como por ejemplo, "Teoría de Dulcinea" (Cantos) e "Inferno V" (Prosodia).

Fern Laura Von Stein Ramírez, que ha estudiado la obra de Arreola, reconoce en ella tres tipos de alusión:

1. La alusión estructural, cuando el relato se apropia del tono y el formato de otro tipo de escritura no narrativa.
2. La referencia directa a personajes históricos, lo cual evoca con gran economía verbal una red de imágenes e ideas que son parte del patrimonio popular.
3. La alusión a obras o personajes inventados que prestan verosimilitud a la historia.³³

Estos recursos le permiten al escritor amalgamar armónicamente el hecho real y la invención, la ilusión y la realidad. Más aun, confundir ficción sobre ficción.

En la primera mitad del siglo veinte el arte llegó a comprender que no sólo sería fuente de inspiración para el arte del futuro sino también fuente de experiencia para la vida misma. En la segunda mitad, la imagen visual va ganando en preponderancia. Los escritores adeptos al micro-relato son algo anacrónicos, pues se mantienen fieles a la palabra bien escrita de todos los tiempos, sin limitaciones de ninguna clase. Son también parte de una tendencia más extensa en mayor vigencia ya pasado el medio siglo.

Esta absorción en el mundo de las palabras trajo como consecuencia lógica una escritura que a veces se mira a sí misma, esto es, una metaliteratura donde la creación literaria como proceso de producción domina el tema. Si todo está ya escrito, el quehacer literario consistirá solamente en versiones, reversiones, inversiones.³⁴

Hay en esta actitud un elemento irreverente y desacralizador, característico también del micro-relato, que abarca desde la parodia de convenciones literarias, obras y personajes, hasta el recuento lúdico de sucesos históricos, leyendas, mitologías. En "El último deseo" (Prosodia), por ejemplo, Arreola presenta a Adán y Eva como dos pequeños burgueses sacándose una foto con todos sus descendientes en el valle de Josafat el día del Juicio Final. Con frecuencia, aludir a personajes históricos, literarios o míticos es un recurso narrativo que logra el contraste humorístico al arrastrarlos a nivel cotidiano.³⁵

La alusión como recurso va aún mucho más allá de la mención aleatoria en manos de Arreola. En "Teoría de Dulcinea" (Prosodia), la alusión es textual desde el comienzo: "En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso". Todo el breve relato es una versión del Quijote compuesta de varias alusiones. Al observarlas, el lector no puede menos que pensar que, al fin y al cabo, las alusiones representan una envoltura superficial que en su raíz parten de una vivencia del escritor que de este modo

se enmascara al no poder abiertamente referirse a ella. En este caso, puede concluirse que el artificio de la alusión se convierte en un recurso para lograr la expresión auténtica, aunque ésta sea velada.

Ha de observarse que la alusión es también un recurso que tiene como finalidad lograr la brevedad textual. El autor cuenta con el contexto que el lector puede proporcionar inmediatamente en respuesta a la más mínima sugerencia, como es, por ejemplo, llamar Adán a su personaje principal. Al mismo tiempo, el conocimiento previo que permitiría al lector identificar la alusión no es siempre necesario, a veces sólo aumenta su disfrute.

Es frecuente también, para los lectores que conozcan la obra arreolana, poder apreciar distorsiones de sus propios textos en la obra de otros autores adeptos al micro-relato. Y aunque sea muy discutible, cabe además la posibilidad de descubrir micro-relatos que aluden o se inspiran en micro-relatos de otros autores. En "La jirafa", por ejemplo, Arreola parece responder a un micro-relato de Julio Torri, mencionado en el capítulo anterior, que se titula "La balada de las hojas más altas". Arreola comienza con "Al darse cuenta de que había puesto demasiado altos los frutos de un árbol predilecto, Dios no tuvo más remedio que alargar el cuello de la jirafa". La pieza es válida por sí sola, pero su humorismo es mayor si se puede apreciar la posible irónica referencia al elitismo

intelectual de Torri cuando Arreola añade, "la jirafa representa mejor que nadie los devaneos del espíritu: busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo" (Bestiario 31). Y al parecer continuando la tradición, Augusto Monterroso, a quien estudiaremos en el próximo capítulo, se une al juego, aunque sin declararse partidario de uno o de otro, cuando escribe un micro-relato titulado "La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo".³⁶

Desde luego, la alusión velada, al igual que la ironía, son difíciles de comprobar. Tanto en "El soñado" como en "El asesino" (relatos consecutivos de Prosodia 105-07), además de incluir otras alusiones, Arreola parece querer parodiar el estilo y cierta temática de Jorge Luis Borges. Por otra parte, al igual que Borges, Arreola se apoya en la inspiración libresca y desmiente la originalidad. La libertad del escritor consiste en la combinatoria imaginativa de los elementos y no teme por tanto mezclar una greguería con un pensamiento profundo de Laotsé, por ejemplo. Los personajes de Arreola, como los de Borges, son también esquemáticos, arquetípicos. Eventos sin importancia cantan héroes anónimos, pero universales. Con la misma facilidad, Arreola pasa de un dato o alusión erudita a una frase hecha acuñada en los medios publicitarios. Igualmente pasa de un vocabulario de ricos matices y abo-lengo poético al lenguaje oral, resumiendo así su polaridad.

El artificio y la autenticidad

Para Arreola la literatura y la vida son dos fuerzas que se oponen. En ciertas épocas de su vida amó la literatura y el lenguaje por encima de todas cosas, según sus propias declaraciones, pero con los años ha ido perdiendo el entusiasmo. Aunque la literatura ha sido un exorcismo para él, la cuestiona hasta llegar a una actitud escéptica que le permite, para usar la frase feliz de Julio Ortega, "asumir lúdicamente ese desencanto".³⁷ En "Epitafio", que subtitula "Homenaje a Marcel Schwob", habla de un poeta a quien caracteriza como una figura trágica y burlesca a la vez (Prosodia 113). Y hablando de otro poeta, que en última instancia será siempre él mismo, en un micro-relato titulado "Loco de amor" señala:

Va por el jardín del sueño, loco de amor, escapado de su cárcel divagada . . . cayendo en el hueco de una oreja sin fondo. A paletadas de versos tristes cubre su cadáver de hombre desdorado. . . . No morirás del todo, muerto de amor. Algo sigue sonando en la sombra de tu jardín romántico. Mira, aquí hay una nota de tu endecha desoída. (Prosodia 98)

En otro micro-relato posterior (Inventario 63, sin título), se burla de la labor del escritor en los siguientes términos:

voy a darle un consejo de orden práctico y cuya ejecución debe ser inmediata: niegue usted realidad a su tormento. Haga de él una ficción y publique sus angustias.

Esta actitud resulta sorprendente en un escritor que con anterioridad había aconsejado no "vomitar" la vida

privada en la escritura. Más adelante, en este mismo relato, añade:

creo en la liberación por la palabra y le propongo una salida que puede ser impersonal y anónima. Coja todos estos papeles, su confesión y mi carta completa, y arréglelos un poco siguiendo el natural estilo que tiene para contar las cosas (lo felicito por cierto: usted, como casi todos nosotros, es un escritor en potencia). . . . Cualquier revista literaria, se lo aseguro, acogerá gustosamente su tragedia a título de cuento imaginario y divertido.

La alternativa interesante que se le ofrece al escritor, según apunta Arreola en este mismo relato, es la de convertirse en "un san Agustín sincero o simplemente un Shakespeare intrigante", o sea, la alternativa entre la autenticidad o el artificio. El dilema que se le presenta al escritor, además, es que su arte, un quehacer auténtico y discreto, se contamina al hacerse público. Coincide Arreola en este punto con Julio Torri, quien comentaba con relación a los amigos de temperamento oratorio que éstos estaban demasiado sujetos al gran público, el cual nunca puede ser útil colaborador del artista.³⁸

Ante esta disyuntiva entre la autenticidad y el artificio, hay otra pasión que domina al escritor mexicano: el afán de perfección de la palabra. Esta lo lleva a crear sólo textos breves debido a la dificultad de sostener la tensión narrativa en la extensión novelística. En general, el autor de micro-relatos rara vez se ejercita en la novela a menos que ésta sea fragmentaria.

A través de toda la obra de Arreola, lo vemos oscilando al nivel del lenguaje entre los dos polos de artificio y autenticidad. En La feria, su única novela hasta el presente, logra recoger un lenguaje coloquial, de emisión oral. Su tendencia, al transcurrir el tiempo, es la de simplificar. En su obra anterior, y en especial en los microrelatos, su lenguaje es literario, erudito, aun salpicado de vocablos que hacen su lectura algo difícil para el gran público.

En la prosa cincelada que Arreola ha privilegiado en la mayor parte de su obra esos vocablos recorren toda una gama de niveles. Desde el neologismo o la palabra arbitrariamente inventada, hasta la palabra en desuso, inclusive la palabra cruda o soez.

El neologismo arreolano recuerda los utilizados por dos escritores en la periferia del modernismo, López Velarde y José Martí. Generalmente consiste en crear un verbo de un nombre (o de dos, como 'salpimentar', en "Receta casera", Palindroma 61). Describiendo la cebra en Bestiario, Arreola dice que al saberse rayada, se 'entigrece'. El rinoceronte, convertido en unicornio, se 'agacela', se 'acierva'.³⁹ Los adjetivos a veces se combinan, como en "Declaración", por ejemplo, y en el otro poema en prosa que le sigue en Aproximaciones (Bestiario). Aquí las notas son 'tristealegres' y el olor 'dulceamargo' (129 y 130).

No faltan en su vocabulario palabras científicas o pseudocientíficas, arcaísmos o palabras puramente inventadas, tales como 'radiestésico', 'esteatopigia', 'palumbario', 'gerifaltes', 'agrafa', 'oxyrrinco'.

A Arreola le horrorizan las frases hechas, pero sabe aprovecharlas para sus fines. El giro sorpresivo que requiere el humor, o el redondear un relato, Arreola lo logra trastocando frases hechas o trasponiéndolas de otro código. Otras veces juega con la frase hecha para señalar una paradoja, o la descompone para estimular la meditación del lector. Una de sus "Doxografías" (Palíndroma), por ejemplo, dice en su texto total:

Los habitantes de Ficticia somos realistas.
Aceptamos en principio que la liebre es un
gato. (69)

De este modo, el escritor mexicano sintetiza sus dos impulsos contrarios hacia el artificio y la autenticidad. Su declarado amor por la palabra misma busca nuevos modos de expresión.

Tensiones polares y relaciones oblicuas o disímiles

Los recursos literarios que Juan José Arreola utiliza con más frecuencia giran alrededor de la tensión de los opuestos en una variedad de niveles: la paradoja le ofrece el momento culminante en muchas de sus piezas cortas; lo alto y lo bajo le sirve de contraste en lo espacial; lo hiperbólico y lo cotidiano, lo abstracto y lo concreto, lo

espiritual y lo material, en yuxtaposición, son canteras para lograr la tensión en lo temático. Las expresiones polares son una característica importante en su prosa. Recuérdese la mencionada descripción de la jirafa, que "busca en las alturas lo que otros encuentran al ras del suelo" (Bestiario 31). Y el carabao, que contrasta el mundo concreto con el abstracto repasando interminablemente "la hierba frugal de unas cuantas verdades eternas" (Bestiario 19). El mismo recurso se aplica al comienzo de "El hipopótamo": "Jubilado por la naturaleza y a falta de pantano a su medida, el hipopótamo se sumerge en el hastío" (Bestiario 33). En la interacción entre lo concreto y lo abstracto su prosa adquiere cualidades alegóricas de lenguaje moldeado por siglos, como canto rodado, a la vez que un tono novedoso de original frescura.

En otro micro-relato del mismo libro, al observar en la jaula de los halcones y las águilas el protocolo de corral, comenta la degradación de estos animales aristocráticos: "En el escalafón de las perchas nocturnas, cada quien ocupa su sitio por rigurosa jerarquía. Y los grandes de arriba, ofenden sucesivamente el timbre de los de abajo" ("Aves de rapiña", Bestiario 16). El humorismo de la frase depende de la finura de expresión en contraste con el significado vulgar que el lector habrá de colegir.

La síntesis o contraste de elementos opuestos es un mecanismo que funciona en beneficio de la brevedad del

relato. Otro recurso favorecido por Arreola es el aprovechamiento de relaciones oblicuas o disímiles. El dislate en sí o la incongruencia de elementos y alusiones causa el efecto humorístico, además de arrastrar consigo contextos adicionales, contribuyendo de esa manera a la concisión narrativa. En "Cocktail party", por ejemplo, el yo narrador habla de Miguel Angel como si fuera un colega contemporáneo, tiene un encuentro en una fiesta frívola de sociedad con Mona Lisa, quien repite incesantemente: "¡Me divertí como una loca!". Mientras tanto, el narrador se esconde en un rincón rodeado de falsos discípulos, "con su vaso de cicuta en la mano" (Cantos 63). Las alusiones directas e indirectas son múltiples y disímiles. Casi pudiera decirse que dan el salto existencial al vacío, pues básicamente dependen de vivencias que el lector habrá de interpretar.

Códigos lingüísticos, formatos no literarios
e incongruencias

En sentido opuesto a esta acumulación de elementos disímiles, Arreola utiliza a veces como recurso narrativo la imposición del mismo código lingüístico, pero que no corresponde al tema, a través de todo un relato. Arreola no se limita a aquellos códigos recomendados por las tradiciones literarias sino aprovecha cualquier tipo de escritura de cualquier época. De su experiencia personal

o de la universalidad de su erudición, utilizará así un código propio de la tauromaquia, la cetrería, la ciencia-ficción, el ajedrez, el psicoanálisis o algún tópico nacional mexicano.

En una nueva versión de la historia de Caín y Abel, por ejemplo, Arreola ofrece unas cuantas paradojas actualizadas por medio de la jerga psicoanalítica ("Casus conscientiae", Cantos 49). En "De L'Osservatore", el autor se sirve del formato del anuncio clasificado, como ya hemos visto, para lograr el efecto humorístico (Prosodia 89). Otro relato de esta colección, "Flash", utiliza la autoridad que confiere un parte noticioso, con fecha y lugar de origen, para enmarcar un relato ficticio que oscila entre lo fantástico y la ciencia-ficción. Por medio de la manipulación casi esperpéntica de formatos consuetudinarios de falsa objetividad, el autor añade verosimilitud de prosa oficial a sucesos absurdos o fantásticos. El lector queda advertido si cuestiona la discrepancia entre el tema y el tratamiento. Resulta interesante observar que la inclusión de formatos de diversos medios de difusión masiva, que de por sí requieren gran economía de expresión, resulta de hecho en una desacralización del ejercicio literario.

Una de las características estilísticas de este tipo de micro-relato es la pérdida del yo narrativo. Ya desde Cantos de mal dolor el autor utiliza frases hechas propias de un código no literario. En el caso de "Loco dolente",

por ejemplo, encontramos la jerga propia de los comunicados oficiales en frases como "Se participa a quien corresponde", "por acuerdo unánime el comité suspende las actividades". Inmediatamente después, mediante una selva de fantásticos malentendidos se desata una diatriba contra toda "superchería" femenina, hacia donde todo el relato está dirigido. El comité, así en tercera persona, le sirve para enmascarar al yo narrativo de otros relatos. Como el micro-relato es un ejercicio lúdico, el autor juega con las expectativas lógicas del lector. Esta distorsión de hechos y palabras familiares es la que proporciona a veces el momento revelador que finaliza el relato. Desde luego, con respecto a la ironía y la sátira (tan presentes en la obra de Arreola en general y en el micro-relato en particular), se hace necesaria la aplicación de un doble código para lograr que el texto avance en los dos niveles indispensables. Frecuentemente, la ironía se convierte en sátira, lo concreto en hiperbólico y lo cotidiano en absurdo. No sería exagerado sugerir que el micro-relato aspira generalmente al sincretismo de una multiplicidad de niveles o posibles significados.

El código a veces no se revela hasta el final del relato, al aclararse la identidad del yo narrador. En "La lengua de Cervantes", por ejemplo, el yo narrativo identifica a su amigo como Sancho en la última frase, sugiriendo que su identidad es el otro extremo del binomio, o sea, don

Quijote (Cantos 69). Y en "El soñado" (Prosodia 105), el yo narrativo asume la identidad del hijo por nacer, terminando con una promesa de venganza edípica. En "El faro", el yo narrativo resulta ser el amante y no el esposo, que es lo que posiblemente espera el lector (Varia invención 105). Al final de "Epitalamio" descubrimos con sorpresa la identidad femenina del yo narrativo. Uno de los ejemplos mejor logrados se halla en "Homenaje a Otto Weinninger", donde el yo narrador resulta ser un perro sarnoso (Cantos 61).

La aplicación de un mismo código familiar, al igual que asumir un personaje incógnito hasta el final, pudieran considerarse variaciones de metáforas extendidas. En "Kalenda maya" la metáfora mujer-vino está presente, aunque implícita en todo el relato (Cantos 50). En "Navideña", la metáfora es una mujer-piñata (Cantos 56). Es curioso notar el apego a las tradiciones mexicanas en ambos relatos. Las vivencias más íntimas pasan así a un ámbito nacional, lo que equivale a hacerlas, en cierto modo, más generalizadas o universales. Es una máscara más para contar la misma historia. Como un juglar que sale a la plaza sabiendo solamente un romance, el autor a veces altera los detalles, o hace variaciones en el vestuario, el maquillaje o el tono de voz para entretener al público. La historia es siempre la misma: un triángulo amoroso que no se resuelve a su favor. El amor persiste aun en la adversidad y bien pudiera clasi-

ficarse de romántico si no fuera por una idealización que parece actualizar las tradiciones de la lírica del amor cortés. Y ante el fracaso amoroso, se incorporan improprios y denuestos al estilo de las tradiciones medievales. El carácter irreverente del micro-relato arreolano manipula la erudición, la lógica falsa, la paradoja, el eufemismo. Un recurso narrativo eficaz es la incongruencia entre el asunto y el tono de expresión. Esto representa sólo una desproporción más en un mundo ya de por sí absurdo.

Esta incongruencia, en algunas ocasiones, llega a ser grotesca. Si ahondáramos en el posible principio generador de la escritura pudiera especularse que la desproporción del detalle grotesco, asociado desde tiempos medievales a la fealdad de los vicios, está íntimamente ligado al tema de la culpa y de la desvaloración personal, tan frecuentemente representados en el tema de Caín y Abel y, más oblicuamente, en el tema del otro. Este desencuentro entre aspiración y realidad, entre lo espiritual y lo material, halla su mejor expresión en la obra de Arreola a través de los micro-relatos de Bestiario.

El rescate de formatos retóricos antiguos ya en desuso, operación inversa a la inserción de formatos no literarios del mundo moderno, es otra característica de la prosa breve arreolana. Como corroborando la bien conocida percepción de Octavio Paz de que el hombre moderno es contemporáneo de todos los hombres, Arreola, lector incansable, hace gala en

su obra de arcaísmos y de usos del lenguaje que provienen de la literatura medieval y de la producida durante los siglos áureos. Algunos de sus micro-relatos parten de la estructura poética de villancico y glosa, como "Epitafio" (Prosodia 113) y "Balada" (Cantos 70). Pueden observarse otros formatos en desuso, tales como aforismos y epigramas. Ya desde el título de su primer libro, Confabulario, puede apreciarse su espíritu rebelde--de confabular, conspirar, ir en contra del sistema operante--además, desde luego, de su vinculación a la fábula, que iba a confirmar más tarde en Punta de plata.

Bestiario: Misoginia y misantropía

Es difícil hoy ver la progresión del micro-relato en la obra de Juan José Arreola en relación a su producción total debido al frecuente intercambio de un libro a otro que sufren sus relatos. No es arriesgado, sin embargo, decir que el tipo de narración corta que cae definitivamente dentro de los parámetros establecidos en este estudio consolida en su obra en 1958 con la aparición de Punta de plata.

Hasta esa fecha Arreola había publicado algunos micro-relatos sueltos en Confabulario y Varia invención, tales como "Epitafio", "Eva" y "El faro". Hay tres que guardan cierta relación entre sí, como puede apreciarse por algunos de los títulos: "El asesino", "El condenado" y "El soñado".

Cuando Arreola realiza la primera edición conjunta de estas dos obras, incluye también una colección de relatos muy breves que titula Prosodia. Todos los relatos tienen menos de una página. Este grupo de diecinueve relatos es importante para este estudio porque contiene varios relatos sobre animales que más tarde iban a formar parte de su Bestiario. La prosa cincelada de estos relatos demuestra ya la madurez artística de su autor. Pertenecen a esta colección "Topos", que la encabeza con la seguridad de su eficacia e ingenio, y además "Insectiada", "El sapo" y "La boa".

La mayor diferencia entre estos relatos y los de Bestiario propiamente dicho es que en éstos los animales no son observados en el zoológico de Chapultepec, como dice que lo fueron los de Punta de plata, título anterior de la colección de Bestiario. A pesar de esta diferencia menor, este es el volumen que demuestra una mayor unidad en la obra arreolana. Cuando el autor edita sus obras completas, decide agrupar en este volumen, que titula Bestiario, tres otras colecciones de relatos muy breves, Cantos de mal dolor, Prosodia (que a su vez incluye algunos textos breves de Confabulario y Varia invención) y un nuevo "libro" que titula Aproximaciones, que consiste en poemas en prosa traducidos o inspirados por otros poetas como Paul Claudel, autor de El bestiario espiritual. Varios de estos relatos tratan de animales, como "Vida de la araña real" (Henri Michaux) y "El sapo" (Jules Renard), poema en prosa dife-

rente del micro-relato, con el mismo título, del libro titulado Bestiario que da título al volumen.

De los tropos que Arreola aprovecha para lograr incongruencias y paradojas ingeniosas, y en última instancia para enmarcar la realidad y convertirla en literatura, el que mejor caracteriza su prosa es la ironía. Esta resulta a veces vital en el micro-relato, ya que por su brevedad, éste parece guardar cierta relación con el chiste. De la doblez graciosa el autor pasa fácilmente a la caricatura, la parodia, la sátira, el absurdo.⁴⁰ En los micro-relatos de Bestiario Arreola hace gala de la más fina ironía y de su visión escéptica del mundo y del hombre.

A través de la sátira Arreola puede desplegar mejor su visión pesimista de la condición humana. Además de sus frecuentes denuestos de amante engañado y desdeñado, demuestra sentimientos más amplios que pueden bien calificarse de misóginos y misantrópicos. Esta actitud se va suavizando con el tiempo, pero todavía está muy presente en Bestiario. Para expresar estas constantes temáticas emplea una gran variedad de técnicas narrativas que acusan una gran maestría de la lengua y revelan su afán de artificio y de originalidad. Pero al reconocer la misoginia y la misantropía como médula temática de su obra, pudiéramos concluir que se demuestra así su afán de autenticidad.

En la obra de Arreola la misoginia tiene mayor presencia que en la de Julio Torri, su antecesor en el micro-

relato mexicano. Esta misoginia puede tomarse también como un recurso narrativo temático. En Palíndroma, por ejemplo, hay dos relatos que instruyen al lector en el arte de deshacerse de la amada. Uno de ellos, "Para entrar en el jardín", se extiende a tres páginas y está por tanto fuera de los límites del micro-relato. Pero el otro, "Receta casera", consta de once líneas y expresa más libremente una actitud que estará presente en gran parte de los micro-relatos y la obra en general. En una ingeniosa variación del tema de Narciso, mujeres aspirantes al matrimonio perecerán ahogadas en la bañera ("el abismo doméstico", Palíndroma 61).

La visión de la mujer devoradora se hace más sutil al caracterizar a la mujer como un animal sin inteligencia. Su poder de atracción sobre el hombre empuerado sólo logra humillarlo. En esta actitud del escritor mexicano se ha visto la influencia del filósofo alemán Otto Weininger.⁴¹ Pudiera también decirse que es más bien un caso de afinidad espiritual. Arreola le dedica un micro-relato antológico de cinco breves párrafos en Cantos de mal dolor, donde da rienda suelta a su misoginia desbordándose desde el detalle tremendista hasta la "greguería" escatológica. Veamos los dos párrafos centrales:

Como buen romántico, la vida se me fue detrás de una perra. La seguí con celo entrañable. A ella, la que tejió laberintos que no llevaron a ninguna parte. Ni siquiera al callejón sin salida donde soñaba atraparla. Todavía hoy,

con la nariz carcomida, reconstruí uno de esos itinerarios absurdos en los que ella iba dejando, aquí y allá, sus perfumadas tarjetas de visita.

No he vuelto a verla. Estoy casi ciego por la pitaña. Pero de vez en cuando vienen los malintencionados a decirme que en este o en aquel arrabal anda volcando embelesada los tachos de basura, pegándose con perros grandes, desproporcionados. ("Homenaje a Otto Weininger" 61)

Dado el desencuentro entre el hombre y la mujer en la obra de Arreola, la evasión de la realidad se hace casi necesaria y la frustración lo lleva al sarcasmo, brutal como en el ejemplo anterior, o más refinado, como en "Dama de pensamientos":

Toma una masa homogénea y deslumbrante, una mujer cualquiera (de preferencia joven y bella), y alójala en tu cabeza. No la oigas hablar. En todo caso, traduce los rumores de su boca en un lenguaje cabalístico donde la sandez y el despropósito se ajusten a la melodía de las esferas. (Cantos 75)

El yo narrativo de estos relatos parece sentir la necesidad de eliminar a su contendiente femenino en la realidad, de un modo o de otro, total o parcialmente. En el micro-relato que le sigue en el mismo volumen, "Teoría de Dulcinea", aprovecha la figura de don Quijote, sintetizando su historia y abandonando en este caso la narrativa en primera persona. Junto a este propósito de eliminar al contrincante en la realidad, Arreola aprovecha para dirigirla algunos improperios. El micro-relato que le sigue en el mismo volumen sintetiza la historia de don Quijote, con el que evidentemente se identifica:

En un lugar solitario cuyo nombre no viene al caso hubo un hombre que se pasó la vida eludiendo

a la mujer concreta. Prefirió el goce manual de la lectura. . . . (76)

Parece ser difícil para el escritor mexicano el encuentro frontal, humano, con el sexo opuesto. O bien se rebaja en una adoración que hace eco de la falsa idealización femenina de la lírica provenzal, o bien reduce la mujer a un ser totalmente inferior. En "Homenaje a Johann Jacobi Bachofen" ofrece su propia versión antropológica del desarrollo del ser humano:

El antropopiteco empezó a erguirse cada vez más, vacilante en dos pies, como un niño, como un borracho de nuestros días. Pero poco a poco se le fue asentando la cabeza y caminó paso a paso al pensamiento conceptual. Ella, en cambio, tardó mucho tiempo en adoptar la posición erecta, sobre todo por razones de embarazo y de pecho. Entre tanto, perdió estatura, fuerza y desarrollo craneano. (Cantos 51)

Este relato ostenta un epígrafe adscrito a R.D. (Rubén Darío): "Divina Psiquis, dulce mariposa invisible". El referente de esta mariposa para Arreola se hace evidente en el último párrafo:

La mujer esteatopigia no puede ocultar ya su resentimiento. Anda ahora libre y suelta por las calles, idealizada por las cortes de amor, nimbada por la mariología, ebria de orgullo, virgen, madre y prostituta, dispuesta a capturar la dulce mariposa invisible para sumergirla otra vez en la remota cueva marsupial. (52)

Se hace evidente aquí la identificación de la espiritualidad con el hombre, mientras que la mujer es la materia que pone en peligro o destruye el espíritu.

Estos relatos lamentan la falta de comunicación entre el hombre y la mujer, el abismo infranqueable que los

separa. Para Arreola la mujer es totalmente incomprensible. Emmanuel Carballo observa con perspicacia que Arreola se suscribe a "una visión aterradora y caricaturesca de la mujer, cifra y símbolo de la enajenación, el dolor y la muerte".⁴²

Al proyectar Arreola estos factores negativos en la imagen femenina dramatiza su desasosiego ante la irremediable y, para él, denigrante sujeción del ser humano a su propia naturaleza. La mujer tentadora desmiente la espiritualidad superior del hombre haciendo brotar su animalidad. Como los animales mismos, la mujer por su carga biológica representa una gran incógnita para Arreola. Ante ellos, se siente impotente y con una sensación de paraíso perdido. Para él la mujer está más cerca de los instintos primarios debido al ciclo reproductivo que a su vez le impiden una existencia puramente espiritual, mientras que el hombre, con una menor carga biológica, puede entregarse más fácilmente al mundo abstracto o del intelecto. Sin embargo, al llegar el reclamo sexual esta visión no se sostiene. Se ve en la necesidad de idealizar también a la mujer. Este ideal no se ajustará a la realidad y su frustración lo llena de amargura. Más aún, insatisfecho de sí mismo, desborda su humor cruel en una misantropía de profundo arraigo. Y por otra parte, todavía le queda una añoranza por la vida animal no corrompida por el racionalismo, como demuestran sus constantes imágenes de animales.

El micro-relato titulado "La trampa" lleva un epígrafe de Kafka que dice: "Hay un pájaro que vuela en busca de su jaula". Pero el narrador ya tiene su jaula propia sin darse cuenta:

Cada vez que una mujer se acerca turbada y definitiva, mi cuerpo se estremece de gozo y mi alma se magnifica de horror. (Cantos 65)

No resulta extraño que esta tensión polar culmine en una producción literaria compleja y ambigua.

Con el transcurso del tiempo, esta actitud misoginista va cediendo. En Palíndroma no sólo se muestra menos antagonista hacia la mujer sino que en ocasiones parece sentir cierta simpatía y comprensión. Linda Katz atribuye este cambio a varios factores externos. Por una parte, Arreola abandona la vida académica y literaria de la capital y vuelve a su ciudad natal donde su existencia parece ser más ascética, y por otra, como profesor universitario, recibe el impacto de la revolución sexual contemporánea.⁴³

En Inventario (1976), uno de sus libros más recientes, se proclama "entregado en cuerpo y alma a la exaltación de la mujer" (28). Habrá de notarse que se refiere a la Mujer, "reina de todos los juegos de la vida y de la muerte" (35), y capaz de conquistar para el hombre la paz y el amor (51). Esta nueva ascensión femenina al pedestal queda de vez en cuando opacada por frecuentes menciones de la imagen del marido engañado, equivalente a la de la mujer adúltera. Con pesimismo observa el fracaso del intelecto

para esclarecer tanto los grandes dilemas como las situaciones más humildes de la vida cotidiana. Arreola parece considerar que el progreso de la civilización ha hecho que el ser humano se divorcie de la naturaleza que le es propia y aspire a una idealización y espiritualidad inalcanzables.

De la misoginia a la misantropía encuentra fácil acceso. En una de las piezas breves de Inventario es muy explícito: "No he podido amar a una mujer. Ni a mi prójimo... ¡Pero ni siquiera a mí mismo!" (94).

En este libro se perciben poco artificio y un mayor afán de autenticidad. Lo curioso es que, sosegados sus resabios anteriores, Arreola ha ido perdiendo su interés por escribir. "No soy un escritor profesional", ha dicho recientemente en una entrevista, "me detuve cuando me di cuenta de que podía continuar escribiendo de la misma manera, que ya dominaba, sólo para publicar. . . . Me he distraído de escribir para vivir más, y no me arrepiento de ello".⁴⁴

Estas nuevas crónicas de Inventario carecen del rigor y la precisión que marcaban sus micro-relatos agridulces. Todas las piezas, con excepción de dos, son de una página o menos, pero no alcanzan a ser micro-relatos. Resulta significativo que ninguna de ellas ostente título.

La expresión misógina se reafirma ambivalentemente en el nuevo prólogo que Arreola escribe para la edición de Bestiario en sus Obras completas (1972). Comienza con una

llamada a la tolerancia de la humanidad que pronto se invalida irónicamente, aunque pudiera pensarse que el escritor está tratando, con muy poco esfuerzo, de convenirse a sí mismo: "Ama al prójimo desmerecido y chancletas. Al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre". Más adelante, añade:

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal. Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica. (9)

El desencanto ante la mujer y, en general, ante el género humano no ha evolucionado.

El pesimismo y la angustia existencial de pequeñas obras maestras como "El guardagujas" y "El prodigioso miligramo", que se desarrollan dentro de los parámetros del cuento tradicional, no están ausentes en los micro-relatos de Bestiario. Más que una crítica al racionalismo, el bestiario moderno niega la idea del perfeccionamiento del ser humano y del progreso materialista, remanente de conceptos positivistas. También niega la superioridad del espíritu sobre el cuerpo, que es lo que básicamente permitiría ese perfeccionamiento. Arreola decide presentar a los animales en el zoológico, privados de libertad. Es una imagen denigrada que subraya la visión del ser humano como destructor de la armonía y el balance de la naturaleza.⁴⁵

La ironía y el contrapunto de voces e ideas son precisamente los recursos que le sirven al autor para actualizar este formato literario de la antigüedad. Sus textos breves participan de la misma cualidad alegórica o sugerente de sus otros micro-relatos. A diferencia de éstos, el narrador observa, en tercera persona, en lugar de "confesar" en la primera. La actitud hacia los animales es ambivalente: por una parte, degrada a la mujer y al ser humano en general al transformarlos en animales, pues el formato de bestiario le sirve a Arreola como punto de partida para unas cuantas reflexiones ingeniosas sobre sus semejantes. Al mismo tiempo, demuestra su admiración por lo instintivo, pues los animales pueden darse el lujo de vivir como lo que son y de poder satisfacer sus necesidades sin infringir códigos artificiales de conducta. A ese respecto, arguye traviesamente Arreola, han demostrado verdadera inteligencia.

Al adaptar el formato conocido del bestiario medieval, el escritor zapotlense obtiene dos claras ventajas: primero, gracias al contexto dado, puede entrar en materia sin preámbulos y mantener la brevedad deseada; y segundo, puede terminar su relato sin necesidad de anécdota, como conviene a una narrativa abierta. En una palabra, es un recurso estructural que se aviene perfectamente a sus designios, tanto de gran economía verbal como de amplios poderes de sugerencia. Quizás por ese motivo Arreola

obtiene en "Bestiario" el mejor balance entre sus elementos característicos y el más alto y sostenido nivel de rigor artístico. Estos micro-relatos son representativos de su lúcida y lúdica irreverencia.

En cuanto a la temática, la preocupación intermitente y soterrada de que la materia pueda ahogar al espíritu se presenta en una variedad de niveles y logra su expresión más elemental en el miedo a ser ingerido por la hembra. Por lo tanto, hay que despojar a ésta de falsos atractivos. Pero en estas condiciones, la supervivencia le parece superior a sus fuerzas. Hay presente un débil sentimiento de compasión--siempre oscilando entre ternura y rapacidad. Está dominado por un sentido de culpa o carencia de virtudes que, al hacerse destructivo, a veces se vuelve contra sí mismo.

Ahora bien, el bestiario medieval era un tratado de historia natural en el que dada la ignorancia de los tiempos, participaban por igual la realidad y la fantasía con un encanto peculiar. Los animales servían de ejemplo para la conducta del hombre, como en el bestiario de San Isidoro de Sevilla de principios del siglo siete. Tal es la fascinación que el mundo animal ha ejercido en la humanidad que generación tras generación ofrece nuevas interpretaciones. Aun la época contemporánea cuenta con ejemplos notables como Cantos de Maldoror (1868), de Lautréamont; Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée (1920), de

Apollinaire; El libro de los seres imaginarios (1935) y Manual de zoología fantástica (1954), de Jorge Luis Borges; y Le Bestiaire spirituel (1949), de Paul Claudel.

Cuando Arreola retoma la modalidad del bestiario, presenta a los animales sufriendo de una dignidad venida a menos, víctimas, como el hombre, de la civilización y prisioneros en un jardín zoológico donde ocasionalmente se deja sentir la nostalgia por la perdida naturaleza paradisíaca. Si las fábulas antiguas daban a los animales facultades y vicios humanos, las modernas enfocan las cualidades de los hombres como características de los animales.

En el bestiario arreolano el animal más cerca del bestiario medieval es el avestruz por su atribución moralizante de características femeninas. Arreola lo presenta como modelo de mujer descocada y liviana de criterio: "Más que pollo, polluelo gigantesco entre pañales. El mejor ejemplo sin duda para la falda más corta y el escote más bajo" (17). Aunque se engalana de perifollos,

siempre deja la íntima fealdad al descubierto.
 . . . Destartalado, sensual y arrogante, el
 avestruz representa el mejor fracaso del garbo,
 moviéndose siempre con descaro, en una apetitosa
 danza macabra. (17)

La brevedad misma de los textos permite al autor que cada uno tenga un centro de dicción diferente. Esto demuestra que la narración breve puede ser la más rica y original de las formas literarias en prosa.⁴⁶ La organización de los elementos, además de los elementos mismos, es

diferente en cada caso. En el micro-relato la narración no apunta al desenlace como haría un cuento breve, sino depende de un tono especial, de una metáfora sostenida o de un código lingüístico que le proporciona unidad y, al mismo tiempo, ambivalencia de significado. Es esta polisemia, entre lo alegórico y lo satírico, que una vez lograda equivale en el micro-relato al desenlace del cuento que sigue las pautas tradicionales. Este enmascaramiento está tan bien cuidado que es como si Arreola, el actor, antes de salir a la escena de la página en blanco, decidiera su maquillaje, su vestuario, el estilo de una época, de un autor o de un personaje en un sin fin de variaciones; máscara que siempre esconde el mismo rostro, la misma historia. Por medio de recursos de utilería y de una esmerada coreografía de ideas logra una orquestación armónica de detalles. Así, reviste el texto de alusiones, de erudición, de humor irreverente, de sutil conceptismo o de la frase casi soez, todo con una gracia y sabiduría inocente que desarma al lector. Pudiera decirse que emplea técnicas dramáticas asimiladas durante su participación en el mundo teatral.

En su bestiario se observan los animales en el zoológico y, algunas veces, en su medio ambiente o en el circo. Al discurrir el relato vemos al animal a través del arte. La experiencia se hace entonces indirecta y hasta desnaturalizada. El hipopótamo, por ejemplo, se convierte en

pisapapeles de la historia. El carabao que se presenta es el del pintor japonés Utamaro. Los leones, o son literarios como los de don Quijote o de Androcles, o nunca son tan felices como al verse hechos de mármol y de bronce. El búho es una viñeta para los libros de filosofía, y el elefante, o al menos sus cuernos de marfil, representan la paciente fantasía que han labrado los chinos de todos los sueños tradicionales.

Los dos primeros relatos del volumen se pueden destacar como ejemplares. En "El rinoceronte" sobresalen sus cualidades humanas. Demuestra un "arranque total de filósofo positivista que nunca da en el blanco pero queda siempre satisfecho de su fuerza". La narración recurre a un código lingüístico de corte medieval con la ayuda de vocablos como armadura, torneo, bestia melancólica y oxidada (volviendo a la imagen de la armadura). En un alarde de ingenio, lleva la paradoja al momento de máxima tensión, punto culminante del relato: la bestia endurecida con su sexo primordial da lugar a la hermosa y delicada leyenda del unicornio.

Nótese que el autor manipula las imágenes de modo tal que logra una metamorfosis por duplicado. Para prepararse para la segunda metamorfosis, Arreola vuelve entonces a la tónica, como se hace en las variaciones musicales. Esto es, vuelve al código medieval con las menciones de la dama, los tapices, el unicornio galante. Al transfigurarse

el rinoceronte, las imágenes paralelamente se poetizan. La bestia se "agacela", "se acierva", se arrodilla. La imagen cruda del órgano sexual se transforma en el grácil cuerno del unicornio, Y, como si esto no fuera suficiente, este cuerno se convierte seguidamente en endecha de marfil--o sea, en poema de materialpreciado--trocándose por tanto el animal en poeta. Los impulsos naturales más elementales se han sublimado a través del arte.

En el segundo micro-relato del volumen, el toque humorístico es precisamente que el animal no se transforma. El sapo se despierta en primavera más sapo que nunca, de acuerdo con el narrador. Nótese cómo la brevedad y el mensaje del relato dependen, para lograr el efecto de graciosa paradoja, de que el lector tenga conocimiento del cuento de hadas infantil del sapo que se convierte en príncipe, lo que no sucede aquí. La referencia humana implícita es que las aspiraciones de la juventud no se cumplen. El sapo es un espejo del hombre. "El sapo" es también notable por otros motivos. Combina una gracia de expresión con una inocencia adánica que ve al mundo por vez primera:

Salta de vez en cuando, sólo para comprobar su radical estático. El salto tiene algo de latido; viéndolo bien, el sapo es todo corazón. (13)

Es interesante observar cómo el escritor repite el salto del animal en las imágenes que proyectan las palabras. Los vocablos saltan, por ejemplo, de lo tentativo

a lo absoluto, como de vez en cuando a radical, de algo a todo. Desde luego, no creemos que el escritor esté consciente de ello en todo momento. Sería entonces sólo un artesano y no un artista.

En algunas ocasiones la fuerza generadora del texto parece ser el aspecto lúdico. Arreola logra el toque humorístico en un cambio tan inesperado de código que lo absurdo parece lógico y viceversa. Quizás haya una lógica interior en contraste con los detalles superficiales. El escritor se divierte--y nos divierte--saltando de un nivel a otro.

En "Felinos", por ejemplo, después de degradar la realeza del león, que no caza la presa que se come, añade: "La falta de melena hace que muchos felinos se busquen por sí mismos el sustento. De ahí la innegable superioridad de los tigres, panteras y leopardos". El relato termina con una nota grácil y sorpresiva: "Si no domesticamos a todos los felinos fue exclusivamente por razones de tamaño, utilidad y costo de mantenimiento. Nos hemos conformado con el gato, que come poco" (20).

"El oso" ofrece un humorismo similar:

Quienes han encontrado un oso en el bosque saben que al vernos se pone inmediatamente de pie, con ademán de reconocimiento y saludo. (El resto de la entrevista depende exclusivamente de nosotros.) (23)

Para Arreola, los seres humanos no son más que bisontes asimilados. Ese primitivo que somos todos fue quien

hizo su mejor dibujo en Altamira. Algunas veces Arreola parece querer restaurar lo instintivo. En "Los monos", como antes ya había hecho en "El rinoceronte", arremete contra el ideal positivista: los simios "no cayeron en la empresa racional, oponiéndose a la tentación de ser hombres" (42).

El artista quisiera conciliar lo animal con lo ideal. Lo que le hace perder el control y le aleja de sus propósitos es la mujer. Hacia ella dirige sus ataques más despiadados. En "El ajolote" la rebaja por su mayor atadura al mundo físico:

La ajolota [es] el cuarto animal que en todo el reino padece el ciclo de las catástrofes biológicas más o menos menstruales.

Los tres restantes son la hembra del murciélago, la mujer y cierta mona antropoide. (40-41)

Nótese además cómo el uso del masculino aquí para referirse a tres palabras femeninas sutilmente reafirma la preponderancia del macho, aun en el idioma.

Es la mujer la que lo atrae a esa animalidad que reprocha y desea al mismo tiempo. Para poder rechazarla, ha de anular al macho, al que ella devora. En "Insectiada" dice así:

la estación amorosa cambia el orden de las cosas. Ellas despiden irresistible aroma. Y las seguimos enervados hacia una muerte segura. Detrás de cada hembra perfumada hay una hilera de machos suplicantes. . . . La unión se consume con el último superviviente, cuando la hembra, fatigada y relativamente harta, apenas tiene fuerzas para decapitar al macho que la cabalga, obsesionado en su goce. (18)

Una variedad ingeniosa y simbólica, aunque muy velada, del mismo tema se encuentra en "Topos", donde estos animales, guiados por una profunda atracción, "se les ve dirigirse en fila hacia una muerte espantosa" (26).

Este micro-relato, al igual que "Insectada" y "El sapo", formaba parte de Prosodia en Confabulario. En otro micro-relato que también trata de un animal, pero que Arreola omitió de la edición actual de Bestiario, retorna al mismo tema: "La proposición de la boa es tan irracional que seduce inmediatamente al conejo, antes de que pueda dar su consentimiento. . . . [El] conejo se entrega en una asfixia sin pataleo" ("La boa", Confabulario 95).

El prólogo de Punta de plata comenta el proceso artístico por medio del cual se hicieron los dibujos, las visitas del escritor al parque zoológico de Chapultepec y las condiciones en que se escribieron los micro-relatos. Este prólogo también desaparece cuando Arreola reagrupa los relatos de Prosodia con los de Punta de plata para constituir el bestiario que da título al libro. De esta manera, los relatos de animales aparecen reunidos, mientras que los otros integran secciones a las que se añaden más relatos. El volumen recibe entonces un nuevo prólogo que merece nuestra atención.

Como en los micro-relatos, Arreola halla en este prólogo un centro de dicción. En el marco de lo que parece una falsa llamada a la compasión humana, encuentra la

estructura que le permitirá exponer una visión devastadora de la humanidad dentro del código del bestiario, es decir, por medio de imágenes de animales. Esta imagen negativa de la humanidad a veces sugiere un exagerado idealismo trocado en desencanto. Es interesante observar que, detrás de su llamada a la tolerancia humana, se asoma un vago deseo de justificar su propia animalidad.

En el prólogo original Arreola ya veía a los animales que sufrían la degradación de una realidad humillante. Así, la grulla real "hunde su pico gualda entre el suntuoso plumaje y se despioja", mientras que el mono se siente "abrumado ante tanta humana estulticie" (Punta de plata 8).

En el nuevo prólogo de Bestiario hay un tono discordante y hasta estridente: "Ama al prójimo mal oliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre". Pero pronto ese prójimo toma figura zoomorfa: "a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te confronta su mirada de perro" (9).

Al reflejar al ser humano en las figuras de animales en Bestiario, se realiza el anverso del mito de Narciso: el hombre se ve a sí mismo en ellos como un espejo y su propia animalidad le repugna. La jirafa, por ejemplo, representa los devaneos del espíritu en este reino de desproporciones. Se ve obligada, para beber del agua común, a ponerse al mismo nivel de los burros (31). El no poder lograr plenamente el ideal espiritual, defrauda

al poeta: "Narciso repulsivo, me contemplo el alma en el fondo de un pozo" ("Gravitación", Cantos 82). Más tarde, en uno de los poemas en prosa que componen "Apuntes de un rencoroso" al final de Prosodia, se lee: "Yo estoy aquí, caído en el insomnio como sapo en lo profundo de un pozo" (121).

La imagen del sapo parece tener una especial atracción porque tanto en el contexto del autor como del lector representa la posibilidad de superar la fealdad y convertirla en hermosura de príncipe. Pero la metamorfosis no se logra. En "El sapo" de Bestiario había dicho: "En su actitud de esfinge hay una secreta proposición de canje, y la fealdad del sapo aparece ante nosotros con una abrumadora cualidad de espejo" (13). La imagen del sapo reaparece en un poema en prosa de Aproximaciones, en homenaje a Jules Renard, también titulado "El sapo". Aquí, como en el prólogo de Bestiario, el yo narrativo quisiera amar al prójimo, hacerse capaz de tolerancia humana: "Para acariciarte, sapo, sólo me hace falta vencer el último escrúpulo asqueroso" (128).

La diatriba del autor contra la mujer se basa en la mayor animalidad de ésta. Ve en la superioridad biológica femenina cualidades de rapacidad. Le impugna además su liviandad de criterio, como en "El avestruz", y su domesticidad. Resulta interesante seguir la evolución del tema de la mujer en la obra de Arreola porque el principio

generador del texto está muy ligado a ella. Los ataques a la mujer continúan en Cantos de mal dolor, el siguiente libro que incluye en el volumen titulado Bestiario, pero hay una gran diferencia. El alma del poeta, como él dijera del oso, "vacila entre la sumisión y la rebeldía" (23). Ahora nos da una visión de total dedicación que reaviva, en medio de algunos denuestos de amante desdeñado, el código del amor cortés. El libro oscila entre la entrega a un amor que no ha cumplido los requisitos y un exorcismo total.

La primera pieza, "Loco dolente", comienza así: "Por acuerdo unánime y definitivo" del Comité (eufemismo por amante y centro del código de dicción): "Una sonrisa, unos ojos, un olor, que flotaban aquí y allá, han sido finalmente arrojados a la fosa común" después de que "las últimas brigadas sentimentales se perdieron para siempre en la Selva de los Malentendidos" (47). El "Comité" se propone llevar a los tribunales por suplantación de persona a las mentirosas, cirujanos plásticos, psiquiatras y todos los que contribuyen a las supercherías, al mismo tiempo que da las gracias a Otto Weininger, Paul Claudel y Rainer Maria Rilke por haber tratado de evitarle penas y extravíos con sus valiosos consejos. Entregado ahora al cinismo, intenta aprovecharse de esta desdichada condición humana para lucrar con los que todavía buscan al amante ideal, y acaba proponiendo, con un toque de humor, una gran tumba

para el amante desconocido. El comentado relato da la tónica de esta colección. Se observa un dolor genuino y su voz se hace indiscreta cuando se desborda la hiel que lo rebosa. Su prosa pierde algo del rigor que caracterizaba la colección anterior.

El escritor resume su crisis espiritual en cinco brevísimas "Cláusulas", todas relativas a las relaciones amorosas. La más significativa dice así: "Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja". La pieza que le sigue, cerrando la colección, es una dedicatoria ambivalente. Está articulada a manera de poema en prosa, y dice así:

Yo vivo a la orilla de tu alma. Inclinado hacia ti, sondeo tus pensamientos. . . . Otros, felices, miran un momento tu alma y se van. . . . Yo sigo a la orilla, ensimismado. . . . Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca. ("Gravitación" 82)

El ideal del amor cortés sigue presente en "Loco de amor: Homenaje a Garci-Sanches de Badajoz" (98), pero es más común la actitud amarga de "Apuntes de un rencoroso", que cierra la colección. No es un micro-relato, sino cuatro breves entregas que pudieran calificarse como un poema en prosa. La nota interesante es un cambio de actitud casi imperceptible expresado de esta forma:

todavía hoy puedo decirle: te conozco. Te conozco y te amo. Amo el fondo verdinoso de tu alma. En él sé hallar mil cosas pequeñas y turbias que de pronto resplandecen en mi espíritu. (20-21)

El autor parece haberse aplicado a sí mismo el consejo que daba a los lectores en el segundo prólogo a su pequeño zoológico, que es en realidad prólogo también de las otras colecciones incluidas en Bestiario donde aparece esta pieza. Es un poema paralelo a "Gravitación" porque ocupa en cuanto al total la posición clave de un envío o dedicatoria al final del libro.

La última entrega que Arreola incluye en este volumen es "Aproximaciones", la cual está compuesta de traducciones o versiones de poemas en prosa y por tanto no nos concierne en este estudio. Algunos de los textos guardan relación con los de "Bestiario" por su tema, tales como "El sapo", "Vida de la araña real" y "Entre los urdos", donde habla de las nutrias. En "El puerco", uno de los textos que atribuye a Paul Claudel, se aprecia una mayor aceptación de lo físico: "Ni el cuerpo puede bastarse a sí mismo, ni la doctrina que nos enseña es vana. 'No apliques a la verdad solamente los ojos, sino todo lo que eres, sin reservas'". Termina la pieza con una sentencia que puede parecer hermética, pero que probablemente es una bisémica alusión a técnicas renacentistas de pintura: "la sangre de puerco sirve para fijar el oro" (132-33). También es de notar que se establece cierta correspondencia entre los impulsos más bajos y el material máspreciado.

En Aproximaciones, el próximo libro que incluye el autor en Bestiario, va tomando cada vez más la literatura

como un ejercicio lúdico que habla de sí mismo. Julio Ortega ha observado con percepción, aunque refiriéndose a La feria (1963), la única novela de Arreola: El escritor "convierte la perfección verbal en un juego brillantemente perdido".⁴⁷

En conclusión, el volumen de Bestiario contiene el mayor número de micro-relatos entre las obras de Juan José Arreola. Temáticamente representa una animalización del hombre que oscila entre el rechazo y la sumisión al mundo natural. La frustración resultante presenta al hombre envilecido en lo más elemental de su ser por el racionalismo y el intelectualismo vacíos, de los cuales no logra liberarse. La única posición que le queda es negar lo ideal y lo espiritual, y adoptar una posición de escepticismo.

Las alusiones literarias o eruditas, el rescate de fórmulas antiguas de escritura, y la inserción de formatos nuevos extraliterarios de la tecnología y los medios modernos de comunicación, le sirven de contexto propicio a la extrema brevedad. Le proporcionan, además, una estructura superficial para tratar con humor e irreverencia todo tipo de incongruencias. Estas paradojas se reflejan, desde luego, en el lenguaje. Los límites entre forma y fondo se desvanecen: El autor se vale del código inesperado o fuera de proporción, el detalle ficticio, la distorsión y manipulación de datos, la inversión de causa y efecto, la

generalización simplista o pomposa, la hipérbole, la parodia, la sátira y la paradoja, e inclusive lo fantástico y lo absurdo.

En una prosa cuidada, musical y de gran poder sugerente, Arreola intenta una pretendida verosimilitud, una secreta armonía creada por medio de otras premisas que no son tomadas de la realidad, pero que ofrecen nuevas perspectivas estimulantes a la reflexión.

Los textos breves de Arreola se alejan de la tradición literaria del cuento, dada su carencia de dilema o acción. La ficción narrativa en la cual se desarrollan los desmiente como ensayos. La interferencia del mundo concreto, y aun de lo repugnante, los distancia de la exquisitez del poema en prosa. La ironía--en lugar de la metáfora--es el tropo que los distingue. Sin embargo, se percibe una autenticidad en el fondo que desdibuja los límites entre el mundo de la ficción y lo real. Arreola sustenta, al igual que Jorge Luis Borges, una visión algo cínica no sólo de la realidad, sino de la literatura misma. La actitud de Arreola es paralela a la del Borges que descrea "de los métodos del realismo, género artificial, si los hay".⁴⁸ Arreola por su parte apunta, como hemos visto, en una de las brevísimas "Doxografías": "Los habitantes de Ficticia somos realistas. Aceptamos en principio que la liebre es un gato" (Palindroma 69).

En su afán de brevedad, Arreola llega al extremo ejemplificado por Palindroma y al abandono del texto breve en favor del teatro y la novela. Con el transcurso del tiempo, abandona su lenguaje esmerado y conceptista y logra una expresión más natural y espontánea, si bien algo desaliñada. Pierde su actitud elitista y adquiere un tono coloquial, a veces confesional, o suaviza la individualidad en favor de voces colectivas.

Cuando Arreola vuelve al texto mínimo, después de un lapso de varios años, pueden apreciarse grandes cambios, tanto temáticos como estilísticos. Aunque los textos de Inventario son muy breves, su prosa ha perdido el aire risueño y travieso de su etapa anterior, cuando previo a la derrota final construía sus ficciones, sus pequeñas victorias poéticas o prosaicas que le creaban la ilusión de colocarle por encima de sus circunstancias. Ya no intenta ser genial. Ha aceptado su anonimía y su insignificancia, y adopta un tono expansivo y moralista.

El cambio más notable que puede apreciarse en el aspecto temático es su defensa de la mujer. De vez en cuando, algún viejo resabio se le escapa, pero parece evidente que el exorcismo que ha logrado de los fantasmas femeninos que lo acosaban lo ha exonerado también del rigor de la escritura que practicaba. La virulencia hacia la mujer se encontraba, sin duda, muy cerca del punto generador del texto. Y no sería ocioso concluir que su

afán de autenticidad ha triunfado sobre su afán de originalidad.

Aunque el micro-relato en general ha sido considerado de poca envergadura, y a pesar de su brevedad y de la aparente frivolidad, el micro-relato puede descubrir una coherente visión del mundo que no se desmerece en comparación con obras de mayor extensión. En su valor literario pudiera compararse con la redondez, concreción y poder de sugerencia del soneto. En este sentido, los micro-relatos de Juan José Arreola son ejemplos de la mejor prosa que se ha escrito en nuestra literatura.

Notas

¹Ortega considera que la obra fragmentaria de Arreola se constituye "a partir de esta derrota lúdica. . . . Así, el prurito del prosista vendría a revelar, por una paradoja central a su obra, el desencanto literario en el encantamiento sucinto de la palabra" (51-52). Para facilitar la lectura, la información bibliográfica completa de esta nota y las que siguen aparece en la lista de obras citadas al final del capítulo.

²Citado por Linda R. Katz en su tesis doctoral "Thematic Constants and Narrative Technique in the Works of Juan José Arreola", U of Miami, 1973 (4).

³Ya desde entonces su obra parte de sus lecturas. Según comenta Katz, este cuento es una evocación estilística de Leonidas Andreyev, escritor ruso a quien Arreola estaba leyendo (4).

⁴Véanse Juan José Arreola, "De memoria y olvido" (149), y su entrevista con la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi (24). De ahora en adelante, para hacer más fácil la lectura, se incluye dentro de paréntesis en el texto la información básica correspondiente a citas del autor. La información bibliográfica completa aparece en la lista de obras citadas al final del capítulo.

⁵Confabulario y Varia invención 53. Esta cita, así como las siguientes de esta obra están tomadas de la edición de 1955.

⁶La influencia de Arreola sobre los escritores jóvenes es difícil de calcular. Véase, por ejemplo, un prólogo autobiográfico de Marco Antonio Montes de Oca: "Sentía muy poca literatura en mi derredor. Tomé mi libreta de apuntes, una camisa, unos pantalones de mezclilla y me instalé con mi envoltorio en casa de Juan José Arreola ante el asombro de Sara, su esposa. Seis meses viví con ellos insomnemente feliz. Aunque el prestigio de Arreola me intimidaba, no tardé en adaptarme a su aire de enfebrecido castor que arma fortificaciones sin cuento y las sostiene luego sobre pilares adelgazados por la inteligencia y la gracia. . . . En realidad ciertas costumbres de Juan José, inexplicables en otra persona adulta, se volvían por la magia personal de tan gran escritor un deleite continuo, nunca emparentado con la impostura o el aburrimiento. . . . Ciertas conversaciones de ese tiempo, aún se me parecen vestidas con el pálido chisporroteo del champagne. . . . Lo cierto es que pocas personas me dan confianza suficiente para despojarme de máscaras y complejos. Juan José Arreola, enemigo de la adustez estéril, nadando siempre entre sus llamas sin consumirse nunca, tenía ese poder" (29-30).

⁷La carátula posterior caracteriza este libro: "Se trata en realidad de puros recuerdos de infancia, de cosas leídas, vistas y oídas, puestas una tras otra, al azar. . . . [E]ste libro [es] desordenado, múltiple y singular, breve y abundante".

⁸Véanse por ejemplo Lo demás es silencio, de Monterroso, y la mayoría de los libros del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Para unos comentarios sobre un libro fragmentario de Julio Cortázar, véase Dolores M. Koch, "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar, Denevi" (11-12).

⁹Quizás este escritor sea el más destacado en practicar el micro-relato de la siguiente generación. Véanse, por ejemplo, Hacia el fin del mundo (1969), Alegorías (1969), La desaparición de Hollywood y otras sugerencias para principiar un libro (1973) y Fantasías de carrusel (1978). Lo incluí, junto a Torri, Arreola y Monterroso, en una nota sobre el micro-relato en México publicada en Hispanamérica en 1981.

¹⁰La cita es del crítico francés Claude Fell (5).

¹¹Arreola, en su entrevista con Mauricio de la Selva (88-89). Pudiera decirse que igualmente se oculta en sus alusiones eruditas.

¹²Confiesa Arreola a su entrevistadora, Cristina Peri Rossi, que lo único que le interesaría escribir sería un libro que le ofreciera un gran desafío, otra forma nueva para él (24).

¹³Arreola expresa la misma idea a de la Selva (89-90), y a Carballo en Conversaciones (2).

¹⁴Y añade, "Esto es lo opuesto a la obligación, a la profesionalidad". La cita es de su entrevista con Peri Rossi (24).

¹⁵"Autovivisección" (81).

¹⁶Véase Macario Matus, "J. J. Arreola: Sólo me reconozco como autor de frases" (2).

¹⁷Carballo recoge este comentario de Arreola (Diecinueve 391).

¹⁸El maestro dibuja un rostro espléndido y sin secretos para demostrarle al discípulo cómo se destruye la belleza (Confabulario 34).

¹⁹La entrevista de Arreola con Mauricio de la Selva es, como se ve, lectura obligada para los estudiosos de su obra (84-85).

²⁰Así dice a Carballo en "Conversaciones con Juan José Arreola" (iii).

²¹Arreola, en su entrevista con Gerardo de la Torre (4).

²²Ojeda hace una larga introducción a Antología de Juan José Arreola (11).

²³"Conversaciones" (i-ii). Más tarde Arreola compartió ese placer aural que le proporcionaron sus primeras lecturas en un homenaje a los autores de textos escolares y a "la melodía de la lengua castellana", lamentándose de que no pudiera ya leerse en coro (Lectura en voz alta ix). Algunas de las traducciones son suyas, aunque no las identifica, en favor de las anónimas.

²⁴Ojeda (133).

²⁵El afán de autenticidad de Arreola se comentará más adelante. La cita es de su conversación con de la Selva (96).

²⁶Arreola le da a Peri Rossi como ejemplo un texto que tituló "Cuento de horror" que aparece en la página 71 de Palindroma (27).

²⁷"Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande" (27). Peri Rossi comenta un poco antes que el discurso de Arreola "no rehúye las confesiones dolorosas ('Soy un autodestructivo'): éstas tienen una gota de coquetería" (23).

²⁸Véase Gaston Bachelard (10-19).

²⁹Entrevista con Peri Rossi (27).

³⁰Cuando Peri Rossi le pregunta qué otros escritores hispanoamericanos comparten su concepción de la literatura, Arreola le contesta que Borges, Felisberto Hernández y el primer Cortázar (27).

³¹La cita es de "Onís es asesino", Movimiento (71).

³²Herz ha hallado afinidades entre la obra de René Avilés Fabila y la de Arreola. Las categorizaciones de Herz han sido simplificadas (147-71). Ese trabajo fue

posterior a su tesis doctoral, "Satire in Juan José Arreola's Confabulario" (1972), dirigida por Luis Leal, la cual me ha sido útil en este estudio.

³³ Las conclusiones de Ramírez aparecen aquí muy abreviadas (199-200). Fueron tomadas de su tesis doctoral, "The Narrative Art of Juan José Arreola: A Stylistic and Thematic Analysis" (1976), dirigida por George D. Schade, traductor de Confabulario al inglés. A Fern L. Ramírez y Arthur Ramírez tengo que agradecer la publicación de una bibliografía de y sobre Arreola en 1979 que me ha sido de gran ayuda en este estudio.

³⁴ Esta ha sido siempre la poética de Jorge Luis Borges, cuya afinidad con Arreola es evidente. Aludo aquí al estudio sobre Borges de Jaime Alazraqui titulado Versiones, inversiones, reversiones (1977).

³⁵ Ramírez comenta que satiristas como Papini y Arreola siguen el procedimiento inverso al de Góngora, que consistía en investir lo ordinario de significaciones hiperbólicas (218).

³⁶ Véase La oveja negra y demás fábulas (41).

³⁷ La contemplación (53).

³⁸ Conviene recordar que el cultivo del micro-relato es en sí un desafío a las convenciones literarias y ha de realizarse a espaldas del gran público (véase Torri, Tres 15-16).

³⁹ Este tipo de neologismo es característico de la prosa de José Martí, otro de los grandes prosistas hispanoamericanos. Arreola hizo una grabación para la serie "Voz viva de Hispanoamérica" (UNAM, 1961), en la que leyó fragmentos de Nuestra América, de José Martí, y de las cartas del poeta cubano a su amigo mexicano Manuel Mercado.

⁴⁰ Véase G. Gilgen (67-77).

⁴¹ Para otras referencias a su voluminoso Sexo y carácter, véase Ojeda (13).

⁴² Narrativa mexicana de hoy (26).

⁴³ Katz 134.

⁴⁴ Dice Arreola también a Peri Rossi: "Mi propia existencia ha girado entre la voluntad de goce, de creación y el impulso destructivo, la fuerza de Tanatos. Mi

sensualidad y mi vitalidad me han impedido aniquilarme, pero siento cómo luchan en mí" (24-25).

⁴⁵Véase Ramírez (250).

⁴⁶Javier Martínez Palacio, citado por Ramírez (256).

⁴⁷La contemplación (51).

⁴⁸Se subraya de este modo la posición de rebeldía ante todo convencionalismo, especialmente el literario, que parece ser cantera común para los que se dedican al micro-relato, condición que no será ya necesaria si la presente difusión de este subgénero continúa.

Obras citadas

- Arreola, Juan José. Varia invención. México: Tezontle, 1949.
- . Confabulario. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- . La hora de todos [Juguete cómico en un acto]. México: Los Presentes (2.4), 1954.
- . Confabulario y Varia invención. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- . Punta de plata. México: UNAM, 1958.
- . Confabulario total [1941-1961]. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- . La feria. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- . Confabulario. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . Palindroma. 4a ed. México: Joaquín Mortiz, 1980. Incluye Tercera llamada, ¡tercera!, o Empezamos sin usted.
- . Bestiario. México: Joaquín Mortiz, 1972. Incluye los siguientes libros:
Aproximaciones.
Bestiario.
Cantos de mal dolor.
Prosodia.
- . Inventario. 3a ed. México: Grijalbo, 1977.
- . "De memoria y olvido". En Confabulario. México: Joaquín Mortiz, 1971. Reproducido en Confabulario antológico. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972, 5-8.
- . Confabulario and other inventions. Traducción e introducción de George D. Schade. Austin: U of Texas Press, 1964. (Traducción al inglés de la materia de la edición de 1962 con la excepción de La hora de todos y "Balada".)
- . Lectura en voz alta. Selección y prólogo de Juan José Arreola. México: Porrúa, 1968.

---. voz de [Lectura de] Nuestra América: Carta a Manuel Mercado de José Martí [Disco]. Selección de textos por Gastón García Cantú. México: Voz Viva de América Latina, #81-82, s/f.

Entrevistas:

---. Con Carballo, Emmanuel. "Conversaciones con Juan José Arreola". La Cultura en México 10 (25 de abril de 1962): I-IV.

---. "Juan José Arreola". En Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX. México: Empresas Editoriales, 1965, 361-407.

---. Con Matus, Macario. "Juan José Arreola: 'Sólo me reconozco como autor de frases'". Revista Mexicana de Cultura 249 (4 de noviembre de 1973): 2.

---. Con Ojeda, Jorge Arturo. "La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola". Introducción a Antología de Juan José Arreola. Ojeda, ed. México: Ediciones Oasis, 1969, 7-128. (Contiene conversaciones con Juan José Arreola, abril de 1969.)

---. Con Peri Rossi, Cristina. "Yo señores, soy de Zapotlán el Grande". Quimera 1 (noviembre de 1980): 23-27.

---. Con Selva, Mauricio de la. "Autovivisección de Juan José Arreola" Cuadernos Americanos 29.171.4 (julio-agosto de 1970): 69-118.

---. Con Torre, Gerardo de la. "Juan José Arreola, el escritor, habla de Juan José Arreola, el pintor". Revista Mexicana de Cultura diciembre de 1969: 4.

Bachelard, Gaston. "El bestiario de Lautréamont". Zona franca 9 (septiembre-octubre de 1978): 10-21.

Boyd, John P. "Imágenes de animales y la batalla entre los sexos en dos obras de Juan José Arreola". Nueva Narrativa Hispanoamericana 1.2 (septiembre de 1971): 73-77.

Carballo, Emmanuel. Narrativa mexicana de hoy. Madrid/México: Alianza Editorial, 1969.

Gilgen, G. "Absurdist Techniques in the Short Stories of Juan José Arreola". Journal of Spanish Studies: Twentieth Century 8.1-2 (Spring and Fall 1980): 67-77.

- Herz, Theda Mary. "Satire in Juan José Arreola's Confabulario". Tesis doctoral. U of Illinois, Urbana, 1973.
- . "René Avilés Fabila in the Light of Juan José Arreola: A Study in Spiritual Affinity". Journal of Spanish Studies: Twentieth Century 7.2 (Fall 1979): 147-71.
- Katz, Linda R. "Thematic Constants and Narrative Technique in the Works of Juan José Arreola". Tesis doctoral. U of Miami, 1973.
- Koch, Dolores M. "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar, Denevi". Enlace 5-6 (1985): 9-13.
- . "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". Hispanamérica 30 (1981): 123-30.
- Monterroso, Augusto. "Onís es asesino". En Movimiento perpetuo. Barcelona: Seix Barral, 1981, 69-75.
- Montes de Oca, Marco Antonio. Poesía reunida (1953-1970). México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Newgord, Jerry. "Dos cuentos de Juan José Arreola". Cuadernos hispanoamericanos 336 (junio de 1978): 527-34.
- Ojeda, Jorge Arturo. "La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola". Introducción a Antología de Juan José Arreola. México: Ediciones Oasis, 1969, 7-128.
- Ortega, Julio. La contemplación y la fiesta. Caracas: Monte Avila, 1969, 51-56.
- Ramírez, Fern Laura von Stein. "The Narrative Art of Juan José Arreola: A Stylistic and Thematic Analysis". Tesis doctoral. U of Texas en Austin, 1976.
- Ramírez, Fern L., y Arthur Ramírez. "Hacia una bibliografía de y sobre Juan José Arreola". Revista iberoamericana 108-09 (julio-diciembre de 1979): 651-67.
- Schade, George D. "Introduction". En su traducción Confabulario and Other Inventions de Juan José Arreola. Austin: U of Texas Press, 1964, vii-xi.

Washburn, Yulan M. "An Ancient Mold for Contemporary Casting: The Beast Book of Juan José Arreola". Hispania 56, número especial (abril de 1973): 295-300.

Zaitzeff, Serge I. "Juan José Arreola y Julio Torri". Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Roma: Bulzoni, 1982, II, 1061-68.

Bibliografía adicional

Adoum, Jorge Enrique. "El realismo de la otra realidad". En América Latina en su literatura. Coordinador César Fernández Moreno. 2a ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1974, 204-16.

Alatorre, Antonio. "Presentación". En el cuaderno adjunto al disco Juan José Arreola: Disco antológico: Confabulario: Selección. México: UNAM, Voz Viva de México, #31-32, 1961.

Arreola, Juan José. Confabulario antológico. Barcelona: Círculo de Lectores, 1972.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". Revista Iberoamericana 38.80 (julio-septiembre de 1972): 391-403.

Campos, Jorge. "Narradores mejicanos, I: de Rubén Darío a Luis Spota". Insula 24.266 (enero de 1969): 11.

Campos, Julieta. Oficio de leer. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Espejo, Beatriz. "Juan José Arreola y la ingenuidad perdida". La Gaceta (del Fondo de Cultura Económica) 10.108 (febrero de 1963): 4-8.

Foster, David William, y Virginia Ramos Foster, eds. Modern Latin American Literature. Vol I: A-L. New York: Frederick Ungar, 1975, 104-10.

Glantz, Margo. "Juan José Arreola y los bestiarios". En Latin American Fiction Today. Ed. Rose S. Minc. Maryland: Hispamérica, 1980, 61-69.

González-Arauz, Angel. "Ida y vuelta al Confabulario". Revista Iberoamericana 34.65 (1968): 103-07.

- Larson, Ross. "La visión realista de Juan José Arreola". Cuadernos Americanos 29.171.4 (julio-agosto de 1970): 226-32.
- . Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative. Tempe: Arizona State U, 1977.
- Leal, Luis. El cuento hispanoamericano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967, 44-45.
- . "The New Mexican Short Story". Studies in Short Fiction 8.1 (invierno de 1971): 9-19.
- Martínez Palacios, Javier. "La maestría de Juan José Arreola". Insula 240 (noviembre de 1966): 1, 15.
- McMurray, George R. Reseña de Bestiario [ed. de 1972, ed. por J. Mortiz]. Books Abroad 47.3 (verano de 1973): 535.
- . Reseña de Palindroma. Books Abroad 46.4 (otoño de 1972): 268.
- Menton, Seymour. "Arreola y el cuento del siglo XX". En Iberoamérica, sus lenguas y literaturas vistas desde los Estados Unidos. México: Ediciones de Andrea, Col. Studium, 1962.
- Ortega, Julio. "El ritmo como elemento esencial en la prosa de Juan José Arreola". México en la Cultura 715 (2 de diciembre de 1962): 3.
- Pupo-Walker, Enrique. "Prólogo: notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano". En El cuento hispanoamericano ante la crítica. Ed. Pupo-Walker. Madrid: Castalia, 1973, 9-21.
- Sommers, Joseph. Reseña de Confabulario and Other Inventions de Juan José Arreola. Hispania 48.2 (mayo de 1965): 394-95.
- Yates, Donald. "Caught in Our Logical Absurdities". Reseña de Confabulario and Other Inventions. Saturday Review 1 de agosto de 1964: 32.

Capítulo 3

Augusto Monterroso

Datos biográficos

Augusto Monterroso nació en Guatemala el 21 de diciembre de 1921, pero reside en México.¹ Su patria adoptiva le concedió a la publicación de Antología personal en 1975 el premio Villaurrutia, otorgado anualmente al escritor mexicano más destacado del año. Este hecho basta para justificar su inclusión en este estudio del micro-relato en México. Recibió también el premio Magda Donato en 1970 por La oveja negra y demás fábulas, y su Movimiento perpetuo fue declarado el mejor libro mexicano de ficción de 1972.

Después de colaborar en la fundación de un periódico político que combatía la dictadura ubiquista en Guatemala, Monterroso se vio obligado a salir de su país en 1944. Durante el gobierno de Arbenz se desempeñó como diplomático guatemalteco en México y en Bolivia. A la caída del gobierno de Arbenz, se exilió en Chile, donde vivió desde 1954 hasta 1956. En este tiempo actuó de secretario de Pablo Neruda en La Gaceta de Chile. De vuelta a México, donde se estableció definitivamente en 1956, realizó estudios filológicos como becario en El Colegio de México. A pesar de que durante su primera estancia en México había

asistido a la Facultad de Filosofía y Letras (desde 1945 hasta 1949), Monterroso se considera autodidacto, al igual que Juan José Arreola, porque confiesa que no terminó la enseñanza primaria, ni siguió un plan de estudios estructurado. Como profesión primordial se dedica a labores editoriales y ejerce como corrector de estilo (al igual que los otros escritores adeptos al micro-relato de este estudio), y es director de la Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. Enseña durante varios años el curso de Cervantes y el Quijote, desempeñando además una serie de cargos culturales. Llega así a ser profesor de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras, y se desempeña como jefe de redacción de la Revista de la Universidad de México.

Su obra es espaciada y escueta; hasta la fecha de este estudio, apenas cuatro libros, con muchos espacios en blanco.

Monterroso ha concedido un buen número de entrevistas y tal es su habilidad en contestar las preguntas de su interlocutor que parece inaugurar un nuevo género, si no lo hubiera hecho antes Jorge Luis Borges. Esto no es una mera opinión crítica. Su quinto libro, Viaje al centro de la fábula, es una recopilación de entrevistas que ha concedido, publicadas con anterioridad en periódicos y revistas entre 1969 y 1982. Cada capítulo tiene un título, que no es necesariamente el mismo de la entrevista original. La

autoría del libro, según la portada, le corresponde a Augusto Monterroso, pero en la página titular aparecen los nombres de los entrevistadores y, al final del libro, unas breves fichas biográficas. Las respuestas de Monterroso a cada pregunta están expresadas tan cuidadosamente como toda su prosa y es evidente que se han hecho con la reflexión sólo posible en entrevistas que se contestan por escrito. Monterroso despliega en ellas la misma concisión, ironía, ingenio y amplios conocimientos (pese a sus repetidas excusas en cuanto a su falta de erudición) que en el resto de sus libros.

Estas entrevistas revelan pocos datos personales, pero aclaran la personalidad de Monterroso como escritor y su formación en el ejercicio literario. Cuando Monterroso confiesa que es autodidacto, quiere decir que es un gran lector. Es más lector que escritor porque dedica muy poco tiempo a escribir, comenta en la interesante entrevista con Jorge Ruffinelli.²

Esta afición a los libros no es sorprendente en un escritor adepto al micro-relato. Más bien parece ser una condición indispensable. El autor comenta en la misma entrevista:

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. (10)

El verdadero lector debe tomar, por necesidad, una posición humilde frente a las letras, como ejemplariza Jorge Luis Borges. Monterroso hace resaltar, coquetamente, las lagunas producidas por sus lecturas hedónicas en lugar de sistemáticas como correspondería a una educación formal. Seguidamente confiesa:

Hace apenas unos años trabajé en la edición de las Obras completas de Alfonso Reyes corrigiendo 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. (10)

Sin embargo, la obra de Monterroso es un campo de minas aun para el lector avezado. Alusiones y bromas ingeniosas (más que boutades, son maldades que no puede evitar, declara en la misma entrevista) abren sus textos a varios niveles de interpretación, siendo mucho más divertidos para aquéllos que hayan realizado las mismas lecturas, pero plenamente satisfactorios al nivel superficial.

Siguiendo la práctica borgesiana, aprovecha las posibilidades humorísticas del epígrafe inventado, trastocado, apócrifo. De este modo, el título de su cuarto libro, Lo demás es silencio, aparece como epígrafe al comienzo del libro, pero atribuido a La tempestad, en lugar de a las famosas últimas palabras de Hamlet. Y comenta Monterroso en su entrevista con el novelista colombiano Rafael Humberto Moreno-Durán:

Puse a prueba los conocimientos del lector.
 . . . [V]eo que también puse a prueba los de los críticos, que pasan por esa y otras cosas con la inocencia de quien camina sobre las aguas. . . . Sospechando que eso podía suceder, al final el propio Eduardo Torres hace alusión a esa broma y habla de un encuentro de Próspero y Hamlet. Pero ni así.³

Tanto los entrevistadores como Monterroso, indefectiblemente, insisten en asegurar que él es "autodidacto". Por medio de sus lecturas juveniles, Monterroso redondeó su educación. Furtivamente leía en el trabajo, como una necesidad para compensar lo crudo de sus labores en una carnicería, siete días a la semana durante ocho años. Estudió así gramática y latín, y hasta trató de traducir a Horacio y a Fedro. Ya desde el principio mostraba interés por la literatura clásica y por la fábula. Su jefe, además, le regalaba libros y eso le permitió conocer a autores tan disímiles como Juvenal, Shakespeare, Víctor Hugo, Lord Chesterfield, Blasco Ibáñez. Según Monterroso recuenta su inicial encuentro con la buena literatura, el hecho de por sí adquiere casi tono de fábula. La moraleja implícita en su caso es que, ante la incongruencia del hombre y de su medio ambiente, la lectura proporciona el milagroso escape que logra establecer el balance y la armonía.

Monterroso comenta reiteradamente que es más lector que escritor. Cuando se enfrenta a la tarea de escribir, todavía lo hace como cuando tenía diecinueve o veinte años: completamente desarmado. Por una parte, éste es el recurso

a que se acoge para evitar la repetición de sus propias estrategias narrativas. Por otra, quizás por la falta de estudios académicos sistemáticos, la literatura todavía le intimida. Renuncia modestamente a la trascendencia no tomándose a sí mismo en serio. A este respecto, Jorge Ruffinelli observa que Monterroso, como escritor cauteloso, se asemeja a Jorge Luis Borges, quien durante un tiempo no escribió narrativa propiamente dicha sino formas oblicuas de narración (Viaje 10).

Monterroso se confiesa lector de literatura, pero no de novelas. Los personajes de las novelas no le parecen reales: "en cambio, fueron y siguen siendo reales Alonso Quijano, Lemuel Gulliver, Huckleberry Finn y, ¡ay! Leopoldo Bloom" (Viaje 15). Más que leer novelas, las examina. Al carecer de grandes personajes, le interesan sólo por el modo narrativo, pero declara que "incluso un estilista tan consumado como [Vladimir] Nabokov sólo logra llevarme a una tercera parte de las suyas" (Viaje 12). En todos estos comentarios, como puede apreciarse, se subraya la universalidad de sus lecturas.

También de ellos se desprende el hecho de que comenzó a escribir antes de los veinte años. Su primer libro, sin embargo, no se publicó hasta 1959 cuando el autor contaba ya 38 años, lo que en cierto modo confirma lo dicho anteriormente acerca de su cautela como escritor. Su primera publicación, posteriormente desechada, fue "El hombre de

la sonrisa radiante", que aparece en El imparcial de Guatemala, el 21 de agosto de 1941.⁴ No obstante, se ha dicho que su primer cuento es "Diógenes también ha muerto" (1947).⁵ Este es posiblemente el mismo cuento que aparece en su primer libro bajo el título de "Diógenes también", el cual, con el afán de Monterroso de tachar, ha quedado así reducido. Antes de este primer libro, Monterroso publicó, en forma de plaguette, El concierto y El eclipse (1947). Estos dos cuentos aparecen también en su primer libro, al igual que los dos cuentos de otra plaguette, Una de cada tres y El centenario (1952). Como estas plaguettes son inasequibles hoy día, no ha faltado quien considere que esto es otra de sus fábulas, al igual que la muy aludida editorial Endymion, de Saint Louis, Missouri.⁶

De todos modos, estos cuentos son realistas y aparecen en su primer breve libro, Obras completas (y otros cuentos), Imprenta Universitaria (UNAM), 1959, donde tuvo una segunda edición al año siguiente. Diez años más tarde, la editorial Joaquín Mortiz adquiere los derechos y realiza cuatro ediciones más durante los diez años siguientes. Estos detalles carecerían de mucho interés de no ser por el hecho de que ésta es una obra fuera de serie en el marco literario actual. Esto se desprende ya desde el título, que hace gala del gusto de su autor por la paradoja. Sin embargo, el título se justifica: proviene de uno de los cuentos, "Obras completas". El autor comenta a José Miguel Oviedo:

Yo tuve la infortunada idea de dar un título aparentemente chistoso a mi primer libro. . . . Ahora, la gente no compra ese libro porque para obras completas le parece muy poco, o presuntuoso, o anticuado. Y luego se me ocurrió la idea, más infortunada aún, de incluir en ese pequeño volumen un cuento, que ni siquiera es cuento sino novela, de una línea, titulado además "El dinosaurio", cuando escasamente existe un animal más risible. (Viaje 54)

La desazón del autor respecto a ese brevísimo micro-relato quizás se deba a que Monterroso se dio a conocer al gran público como el autor de "El dinosaurio". El cuento, si es que así puede llamársele, por algún motivo captó la imaginación popular y corrió de boca en boca como un chiste. Muchas personas lo saben de memoria. Lo citan sin haber leído nunca a Monterroso y como sabiendo ya todo lo que hay que saber de este autor. Se convirtió en entretenimiento popular completar este relato o adivinar su significado. El relato necesita la complicidad del lector:

Quando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (75)

Como sorprendente resultado, se multiplicaron los autores de micro-relatos. A la hora de estudiar el desarrollo de este subgénero en el futuro, habrá que reconocer que si la obra de Julio Torri estableció un marco literario mexicano para las obras de Juan José Arreola y de Augusto Monterroso, este pequeño relato ha sido el punto de partida para muchos escritores jóvenes mexicanos y de otros países hispanohablantes. Desde luego, hay un buen número de narradores encauzados en este tipo de relato independiente-

mente de estas obras mexicanas, pero sus relatos no han alcanzado tal difusión. La muy honrosa excepción aquí es, obviamente, Jorge Luis Borges, cuyo "Borges y yo" pudiera considerarse el micro-relato más famoso de todos.⁷

Es interesante notar que "El dinosaurio" no es el único micro-relato que aparece en este primer libro de Monterroso. "El eclipse" ocupa menos de dos páginas. Tiene la distinción, además, de ser el primero de los cuentos que el autor publicó con anterioridad en forma de plquette.

Durante los diez años siguientes a la publicación de Obras completas, Tito Monterroso, como cariñosamente le llaman sus amigos, escribe al mismo tiempo tres libros que después van apareciendo paulatinamente.

El primero es La oveja negra y demás fábulas, en 1969. De sus obras, ésta es la que logra mayor unidad por estar compuesta de breves fábulas modernas. Cúmplese así otra de las características del micro-relato, esto es, el hecho de devolver a la circulación formas literarias antiguas y ya en desuso. En cuanto al marco histórico antecedente y coetáneo de esta tendencia, y en particular respecto a esta obra de Monterroso, se dedicarán algunos párrafos más adelante. En cuanto al desarrollo editorial de la obra, baste decir que la editorial Joaquín Mortiz logra casi una reedición por año durante la media década que sigue, al igual que había sucedido con Obras completas. Este volumen

de ventas es notable para un libro de relatos tan breves y, por tanto, considerado generalmente de poca envergadura. Además, Doubleday publica en Nueva York la traducción al inglés en 1971. El mercado internacional ya había acogido algunos relatos de Monterroso en antologías publicadas en los Estados Unidos, Italia y Perú.⁸ A partir de La oveja negra, estas comparecencias antológicas se multiplican: Alemania, México, Finlandia, Suiza, Costa Rica y varias más en los Estados Unidos.⁹

Completando este recuento somero de la producción literaria hasta estos momentos de tan singular escritor, hemos de añadir tres libros más. Movimiento perpetuo (1972) fue escrito, según comenta su autor, al mismo tiempo que La oveja negra y Lo demás es silencio. Está compuesto de piezas sueltas variadas, con una constante de naturaleza temática: relatos, alusiones y citas fraudulentas en relación a moscas. Estas parecen representar lo negativo o el espíritu del mal. El micro-relato no se abandona del todo y este volumen incluye otro de los más breves. Se titula "Fecundidad":

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea. (61)

En una entrevista con Monterroso, Marco Antonio Campos inquiriere sobre el carácter caleidoscópico y agénérico de Movimiento perpetuo, a lo que el escritor responde:

Me gustó la idea de reunir en un libro textos misceláneos que tuvieran cierto valor literario para entretener un poco a mis amigos. . . .

Los libros son simples depósitos. Son como cajas. . . . Uno tiene algo y lo coloca allí. . . . Donde hay una página en blanco es que renuncié a algo demasiado malo. La gente suele agradecerme mucho mis páginas en blanco.
(Viaje 82)

De los tres libros que Monterroso estaba escribiendo al mismo tiempo, Lo demás es silencio es, al parecer, el que le ocupa durante el período más largo. Va pasando en limpio sólo de vez en cuando notas que hace en cualquier papel, como es su sistema. Mientras tanto, sale a la luz otro libro suyo, aunque no es nuevo: Antología personal (1975). Como dato curioso puede señalarse que, de los cuentos primeros, incluidos en sus dos plaquettes, sólo selecciona un micro-relato: "El eclipse". Además de éste, incluye otras cinco prosas de Obras completas. De Movimiento perpetuo escoge nueve; entre ellas, dos ensayos muy breves. El mayor número de relatos pertenece a La oveja negra. De los quince que selecciona, doce no exceden las dos cuartillas de extensión. Queda establecido así, por propia preferencia, el micro-relato como el género, o más bien el subgénero, donde Monterroso considera que más cabalmente se despliegan sus dotes como escritor. Debe observarse también que en esta antología personal prescinde de sus notorios relatos de una sola línea, "El dinosaurio" y "Fecundidad", quizás por estar ya en el dominio público y haber cedido su autoría, por decirlo así, a la cultura popular.

La figura del escritor es con frecuencia objeto de la sátira suave monterroseana. En Obras completas se burla amablemente del escritor que no escribe, en un relato de varias páginas, "Leopoldo (sus trabajos)". En su próximo libro después de la antología, Lo demás es silencio: La vida y obra de Eduardo Torres, se burla casi cariñosamente de un escritor banal de provincia. Según su autor, esta obra corresponde al género novelesco, aunque desde luego no es una novela convencional. Cada capítulo enfoca al personaje de modo distinto. En la primera parte aparecen los "testimonios" de personas que lo conocieron. En la segunda, afirma su existencia por medio de sus escritos; prólogos absurdos, estudios literarios que satirizan al crítico, reseñas (inclusive una de La oveja negra), correspondencia, dibujos y piezas humorísticamente ingeniosas. La tercera incluye dichos y aforismos que son, en su mayoría, banalidades y lugares comunes. En la última parte se burla de nuevo del crítico literario en un estudio que aparenta ser publicado por el personaje central, Eduardo Torres, bajo un seudónimo. Esta mezcla de biografía y recopilación de escritos de varios personajes que giran alrededor de una figura y sólo actúan en función de ésta, es un trabajo "de retacería", como dijera Julio Torri acerca de su propia obra. Se diferencia en que hay un hilo conductor, el personaje principal, a través de toda la obra.

Si este escritor va a volver al micro-relato o a dedicarse al género novelesco en el futuro, es, por el momento, sólo asunto de especulación. Consciente al parecer de que se halla en un período de transición, publica un libro a continuación, Viaje al centro de la fábula, que resulta insólito en un solo aspecto: el autor mismo edita una serie de entrevistas aparecidas con anterioridad en revistas y publicaciones académicas. Tienen dos características en común: todas son inteligentes y todas son producto de la reflexión. Quiere esto decir que no se trata de entrevistas espontáneas, sino de preguntas contestadas con la calma necesaria para poder producir pequeños textos literarios.

En estas nueve entrevistas Monterroso demuestra una habilidad para llevar el diálogo de modo brillante y hacia temas de interés que rivaliza con la de Jorge Luis Borges, quizás el más entrevistado de todos los escritores, sea cual fuere su lengua.

En estos momentos, Augusto Monterroso goza de una madurez artística que le ha granjeado el respeto de lectores y colegas. En cierto modo ha logrado que sus breves textos se tomen en serio. Sus libros se editan en múltiples ediciones, nacionales y extranjeras. Todo parece augurar, a pesar de su confesada pereza para escribir, una larga y fructífera carrera literaria.

Marco histórico-literario. Poética y características generales.

Cuando Monterroso llega a México a los veintitrés años, ya se había ensayado como escritor. Tres años más tarde publica, en un pequeño libro, sus dos primeros cuentos. Esto quiere decir que, antes de entrar en el ámbito mexicano, debiéramos de considerar la posibilidad, en su formación como escritor, de algunas influencias guatemaltecas.

Comparte con Miguel Angel Asturias, el más destacado de todos los escritores de su país, una apreciación por el aspecto fónico del lenguaje, quizás acentuada por el hecho de ser un país bilingüe. Más de la mitad de la población de Guatemala es india, descendiente de una de las más antiguas civilizaciones del continente. El resto de la población, mezcla de maya y español, todavía recibe el nombre de ladino. La sencillez del lenguaje del Popol Vuh, libro sagrado de los mayas, es también un posible factor formativo. El humor característico de los habitantes modernos de la capital (llamado chapi) es una característica que puede haber ejercido alguna influencia. En la época republicana, la dictadura y las intervenciones extranjeras le dejan una huella indeleble. Del antiguo imperio maya, mitos y leyendas persisten. En el caso de Monterroso, parecen tener mayor relevancia la creencia en el nahual o doble, animal protector de la persona, y la

posible transformación de ésta en animal y viceversa. Este desdoblamiento permite la ubicación dual: como hombre en un lugar y como animal en otro.¹⁰

Entre los narradores ladinos podemos encontrar afición por la ironía y la precisión del lenguaje en Batres Montúfar, aunque a un siglo de distancia,¹¹ que pasó "de la adoración de los animales, a la de los astros, hasta llegar a la de los seres antropomórficos".¹²

En cuanto al cuento guatemalteco actual, prevalecen los relatos y narraciones cortas repartidos en tres categorías: cuentos, leyendas y estampas. Estos cuentos están escritos por criollos o ladinos cultos y por puros indígenas con un verdadero sabor comarcano. Comenta Marcelle Miquel en su estudio del cuento guatemalteco:

el más sencillo cuentista se presenta como fino psicólogo y observador, donde el autor va del dramatismo sobrecogedor al fantástico más sorprendente e inaudito, donde de la ternura y la emoción se pasa al humor y a la ironía o en los que la realidad se reviste a veces de burlesco cuando no impera la locura, la desgracia y la muerte. (44)

Entre la división temática que hace Miquel del cuento guatemalteco en general, se encuentran los cuentos de animales, en particular de la selva y del monte, a la vez peligrosos y familiares. Entre los cuentos precolombinos hay una dependencia, a la vez coexistencia terrenal y teológica, entre hombre y animal. Cuatro animales, entre ellos el coyote, enseñaron el maíz a los Abuelos Formadores

mil años antes de Cristo. Inspirado en esta leyenda, aparece en 1951 El coyote y el tacuatzin, de Carlos Samayoa Chinchilla (1898-). Ese mismo año se publica otro libro de historias de animales, La mansión del pájaro serpiente, de Virgilio Rodríguez Macal, cinco relatos contados por un cazador cakchiquel.¹³ Habrá que señalar que estos cuentos se publican en Guatemala cuando Monterroso ya está en México. Resultan importantes porque son contemporáneos en su gestación a las primeras obras del autor estudiado en este capítulo y porque comparten su patrimonio cultural. Resultan también importantes porque la cultura azteca tiene un gran componente maya, y por tanto tolteca, que puede tocar en su base más telúrica la producción literaria de los otros autores estudiados en este trabajo.

Desde el punto de vista literario, es importante la obra de Rafael Arévalo Martínez (1884-1975). Influido por el modernismo, escribió en prosa poemática pero sencilla. Al igual que los adeptos al micro-relato que nos ocupan, su pasión por los libros le llevó a ser nombrado, en 1927, director de la Biblioteca Nacional y editor de su boletín por espacio de dieciocho años, lo cual significa que también fue corrector de estilo. En Las fieras del trópico presenta al dictador Martínez Estrada como un tigre. La obra que le alcanzó mayor aceptación fue un relato largo titulado "El hombre que parecía un caballo" (1915), muy encomiada por Alfonso Reyes. La mayor contribución de este

autor a las letras hispánicas se considera la invención de la narrativa psico-zoológica, que revolucionó el concepto del cuento, al igual que el retrato psicológico.¹⁴

Estos comentarios no desdicen nuestra insistencia anterior sobre el afán de universalidad de estos escritores adeptos al micro-relato. Ante una serie de factores imperantes, cada obra sintetiza o reacciona. Otra influencia importante es la concisión sugerente del hai-kai japonés, popularizado en México por José Juan Tablada y Ramón López Velarde e introducido en la literatura guatemalteca por Flavio Herrera (1892-1968).¹⁵

Antes de su salida del país en 1944, un poco antes de la caída del dictador Ubico, Monterroso había formado parte de una publicación de tendencias políticas. Cuando en 1946 se forma en Guatemala el movimiento literario Saker-Ti (amanecer en lengua cakchiquel), Monterroso es uno de los integrantes. Es una agrupación política de izquierda, pero cumple también la función de promotor cultural en el país. En 1952, Monterroso recibe el primer premio en el Concurso del Cuento Nacional Saker-Ti. A la caída de Arbenz en 1954, la mayoría de los miembros del grupo tienen que exiliarse. Monterroso se establece definitivamente en México.¹⁶

Monterroso mantiene sus simpatías políticas, pero rechaza la militancia literaria. En una entrevista con Marco Antonio Campos, rechaza aun la moraleja de sus

fábulas. Completamente convencido de "la insondable tontería humana", concluye que

Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. . . . A la gente le encanta dar consejos, e incluso recibirlos, pero le gusta más no hacerles caso. (Viaje 80)

Monterroso opina que el compromiso del escritor no es más que el del carpintero o del médico. El compromiso es con la profesión y la calidad del resultado de los esfuerzos realizados. Esto no quiere decir, comenta, que el escritor no tenga compromiso con la sociedad sino que todos lo tienen. Los acontecimientos políticos son parte del mundo en derredor del artista y por lo tanto les corresponde la misma atención que a otros incidentes que pasan a formar parte del material con que se conforma la obra artística. Más adelante, en la misma entrevista, Monterroso añade:

La responsabilidad social es de todos. Quizá en países analfabetos, en que al escritor se le exige algo que él no se había propuesto, toda vez que no es político, ni sociólogo, ni dirigente de masas, en esos países pienso que se está exagerando esto. El escritor es un artista, no un reformador. Los Versos sencillos de Martí son la obra de un escritor. Cuando Martí quiso actuar como político agarró un fusil, atravesó el Caribe, se montó en un caballo y murió bellamente en el primer combate. Siempre supo qué cosa estaba haciendo.

En la mayor parte de los países latinoamericanos la política ha terminado por convertirse simplemente en esto: en matar o ser muerto, en hablar o estar preso, en oponerse o estar desterrado.

La policía no persigue esas ideas, no le importan ni las entiende: persigue sus testículos y hará todo lo posible por arrancárselos. (90-91)

A pesar de estas declaraciones de principios, la obra de Monterroso es a veces política. Un buen ejemplo es "Mr. Taylor", relato largo que abre Obras completas (y otros cuentos), escrito en reacción al derrocamiento de Arbenz. "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", comenta el autor en su entrevista con Ruffinelli (Viaje 21).¹⁷ "La oveja negra", micro-relato que da título a su segundo libro, tiene también tema político.

Básicamente, al parecer existe una disyunción insalvable entre el compromiso literario y el humorismo. Son pocas las excepciones. Monterroso, como todo buen humorista, parte de una actitud algo cínica y misógina, característica común a todos los otros escritores adeptos al micro-relato. El autor aclara este punto:

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 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. Depende 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. (Viaje 18)

Cuando Ruffinelli le pregunta se cree que vamos a la destrucción, Monterroso responde que no hay esperanza, pero que no vamos a la destrucción, estamos en ella: "Es fácil darse cuenta de que todo es la misma repetición, la misma estupidez" (Viaje 19).

El humorismo y la sátira es a veces la única arma del débil, del desaventajado, del impotente ante sus circunstancias, a más de ser una reacción inteligente que en algo ordena el caos del mundo y que expresa una insumisión, un descontento ante el estado de las cosas y de la condición humana misma. El humorista es un moralista.

Monterroso confirma estas ideas. En su entrevista con José Miguel Oviedo, el escritor comenta: "Para asombro de mis compañeros de bar, Angel Rama sostiene que soy un moralista". Y añade, "encuentro que la mayor parte de lo poco que he publicado es más bien triste o, por lo menos, que carece de intención humorística. Intimamente, yo no me considero un humorista y hasta en ocasiones me molesta que lo pueda ser sin darme cuenta".¹⁸

La ambivalencia es para Monterroso más que un recurso narrativo. Según observa Juan Antonio Masoliver, "lo único que [él] acepta ser expresado axiomáticamente es la duda. Pues Monterroso es, por naturaleza o (valga la paradoja) por convicción, un escéptico".¹⁹

Como cualquier persona inteligente, Monterroso se contradice. En ocasión de su entrevista con José Miguel

Oviedo, observa, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia, "Humorismo es 'el estilo literario en que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste'. . . . En todo caso, el humor no es un género sino un ingrediente. Cuando el ingrediente se vuelve el fin, todo el guiso se echa a perder" (Viaje 54).

Parte del humor monterroseano reside en cierta incongruencia entre asunto y tono, al igual que una alternancia de actitudes entre ingenua y traviesa, ignorante y erudita, como en un juego de máscaras. Puede ser entrañable o tierno, pero es un maestro de la ironía y la sátira: fluctúa entre "la sonrisa y la estocada", para usar el certero enfoque de Rolando Camozzi.²⁰

Sin que sus declaraciones dejen de ser ciertas, es también cierto que el escritor se deleita en poner trampas al lector. Movimiento perpetuo, por ejemplo, es un libro desconcertante. Está lleno de alusiones y frases fraudulentas en un estilo que pudiéramos llamar borgesiano. Como apunta José Miguel Oviedo, "el libro adopta formas, niveles, géneros que no caben en ningún casillero. El libro constituye ya una burla de lo que es un libro".²¹

Lo mismo sucede con Lo demás es silencio. A pesar de la sencillez y concisión de su lenguaje, la estructura llega a alcanzar el diseño de un arabesco barroco en su desmesura. En una de sus páginas comenta: "Otra vez el juego de espejos. Cómo me regodeo pensando en las dudas

del lector. Pero díganme, si quien escribe no se regodea con las dudas del lector, ¿con qué se regodea? ¿Con las propias? Absurdo". ("Análisis de la composición 'El burro de San Blas [pero siempre hay alguien más]'", Lo demás 164.) En el mismo libro incluye otra sátira dirigida al crítico literario (hay que recordar que escribe para los amigos), titulada "El pájaro y la cítara (Una octava olvidada de Góngora)" (Obras 100-104). Otra "estrofa reacia" de Góngora le inspira un ensayo humorístico, "Los juegos eruditos", publicado en la revista Quimera en 1983, donde confiesa, "De la erudición, lo que más me atrae es el juego" (20).

Monterroso tiene un concepto de la literatura como si ésta fuera un artículo de lujo. Una de sus bromas favoritas es decir que el artista no debería ser pagado por su trabajo, ya que no produce cosas necesarias: "ninguna obra maestra desconocida constituye una pérdida para la humanidad, que siempre puede pasarse sin ellas" (Viaje 69).

Se debe escribir por juego, por diversión, aunque hay quien escribe por necesidad neurótica, comenta el escritor guatemalteco. Y se puede ser embajador o estar en la cárcel, y escribir bien o mal; no hay relación entre una y otra cosa. El único problema es escribir bien. Para él, escribir es una locura o chifladura que habrá de

disfrutar como tal para que los demás puedan recibir parte de ese goce.²²

Con Jorge Luis Borges comparte la idea de que si ya todo está escrito, la labor del escritor consiste en la originalidad de la forma y en la fidelidad a la buena prosa. Cumple así dos características del escritor de micro-relatos, según hemos estado viendo: el afán de originalidad y la preocupación por el lenguaje. En "Leopoldo (sus trabajos)", Monterroso comenta irónicamente:

El estilo, cierta gracia para hacer resaltar los detalles, lo era todo. La obra superaba a la materia. No cabía duda, el mejor escritor era el que de un asunto baladí hacía una obra maestra, un objeto perdurable. (Obras 82)

Movimiento perpetuo comienza con dos epígrafes, uno del autor y otro atribuido a Lope de Vega. Este último dice así: "Quiero mudar de estilo y de razones". El del autor es explicativo de su poética, de su estilo y de su concepto de género y, en tan breves palabras, hasta de su visión del mundo:

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; eso es, un movimiento perpetuo. (7)

En el breve párrafo anterior, Monterroso utiliza la repetición como recurso literario, en perfecta armonía con su tema. Sin embargo, en una constante búsqueda de originalidad en su estilo, evita repetirse. Como indica Masoliver, Monterroso es un "escritor obsesionado por no

crear un modelo de escritura".²³ Cada uno de sus micro-relatos trata de apoyarse en un recurso distinto, una fórmula nueva. En su deseo de no caer en formas ya gastadas o en géneros cuyas delimitaciones ya han sido estipuladas, demuestra el mismo anarquismo intelectual que anima a otros escritores de micro-relatos, la misma aspiración a ver el mundo desde nuevas perspectivas. La originalidad es lo que distingue a un escritor de otro. Hallar un estilo es, a fin de cuentas, "ser uno mismo", comenta. Y añade, en su entrevista con Graciella Carmi-natti:

la cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir, sin adornos ni frases notorias. En cuanto la prosa 'se ve', es mala. . . . [L]a función de cada frase es tan sólo la de llevar a la siguiente. (Viaje 100-01)

La buena prosa es la buena literatura y en muchas ocasiones Monterroso ha expresado su deseo de que lo que él escriba sea literario. A Humberto Moreno-Durán le confiesa:

Yo he hecho mis cuentos como he podido y la verdad es que creo que ellos han tomado la forma que les convenía. . . . En cuanto a las definiciones, no me importan mucho. . . . No quiero adoptar una forma que me sirva siempre, ni un estilo, ni un modo. Lo único que me interesa es dar yo por bueno lo que escribo. (Viaje 145-46)

Para Monterroso todo arte es poesía o no es arte. Para lograr lo verdaderamente poético, no se puede tratar de ser poético. No está en la superficie sino en el origen

mismo de la concepción. Opina que la prosa rimada es abominable, pero para escribir buena prosa se necesita haber leído antes muchos buenos versos: "El buen ritmo de la prosa procede casi siempre de la lectura de los poetas" (Viaje 84).

De todo lo anterior se desprende que, en su experiencia de gran lector y en su afán de lograr una prosa cincelada, la preocupación por el lenguaje mismo no le permite obras extensas. Resulta natural en tales circunstancias que se dedique al texto breve. En algunas ocasiones se refiere a éste como 'cuento'; en otras como 'fragmento'. Una sección de Lo demás es silencio que titula "Aforismos, dichos, etc." es casi una parodia de sí mismo, de sus otros textos breves. "Fragmentos (1)" dice así:

Un fragmento es a veces más pensamiento que todo un libro moderno. En su afán de síntesis, la Antigüedad llegó a cultivar mucho el fragmento. El autor antiguo que escribió los mejores fragmentos, ya fuera por disciplina o porque así lo había dispuesto, fue Heráclito. Es fama que todas las noches, antes de acostarse, escribía el correspondiente a esa noche. Algunos le salieron tan pequeños que se han perdido. (138)

"Fragmentos (2)", que le sigue, nos cuenta traviesamente que los mejores fragmentos en Europa se han dado en la arquitectura y en la escultura, mientras que en nuestras culturas autóctonas, en la cerámica (138-38).²⁴

Monterroso se halla más a gusto cuando escribe ensayos breves, que incluyen detalles narrativos claramente ficticios, y cuyo lenguaje es tan escogido y sugerente como en

un poema. Gran parte de su obra cae, por tanto, dentro de las limitaciones que se han estipulado para el micro-relato en este estudio. El único libro hasta ahora que tiene uniformidad genérica es La oveja negra y otras fábulas. Descubre la fábula como contexto dado que le permite la diversidad deseada de recursos narrativos en un espacio muy limitado. Había encontrado el subgénero en que podía expresarse sin usar fórmulas. Logra en la fábula un estilo híbrido de lenguaje polisémico gracias al aprovechamiento de la ironía y la sátira. A diferencia de otros adeptos al micro-relato, esta duplicidad semántica característica incluye a veces en Monterroso un nivel secreto y humorístico de double entendre. Otro nivel solapado es la parodia del estilo personal o la temática de escritores famosos. Esto le permite un gran juego de alusiones literarias y citas inventadas o epígrafes apócrifos. Como producto de escritores que son grandes lectores, se cumple así otra de las características observables en el micro-relato: la intertextualidad.

Aunque se burla del lector, la actitud social de Monterroso carece de la misantropía desplegada por Torri y Arreola:

Si a veces en lo que hago hay sobreentendidos o referencias literarias ocultas es porque siempre parto de que todo el mundo ha leído lo mismo que yo, y me sorprendería mucho que no fuera así porque mi cultura literaria es más bien deficiente. (Viaje 57-58)

Quedan en evidencia otras dos características de los autores de micro-relatos, el afán de universalidad y una actitud elitista, aun a pesar suyo.

En Lo demás es silencio, como se ha dicho, se parodia a sí mismo y a otros escritores. Un buen ejemplo es este breve ensayo o anotación de diario titulado "Heraclitana":

Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién) veces en el mismo río. (138)

La alusión traviesa a Jorge Luis Borges, a quien admira mucho, será evidente para un buen número de sus lectores. En la interesante entrevista con Ruffinelli, ya mencionada, el autor confiesa que imita a veces el estilo de Tolstoi, de Víctor Hugo, de la novela histórica del siglo diecinueve, del ambiente kafkiano, además de hacer alusiones a múltiples escritores de todos los tiempos. Muchos de sus micro-relatos se basan en la alusión como recurso narrativo. En este punto ha encontrado alguna resistencia de parte de la crítica. Aprovecha la ocasión en que le toca a él hacer la reseña de un libro de cuentos para aclarar su posición, después de comentar algunas de las alusiones del autor:

Parece ser que en este mundo cuando surge algún escritor que de pronto se sale de lo común, no tardan en saltar sus detractores a acusarlo de las más horribles atrocidades, entre las que el plagio no se cuenta como la menos reprobable.²⁵

Un ejemplo es Fedro, otro fabulista de la antigüedad.

Al entrar Monterroso en la fábula, adquiere categoría literaria sin someterse a los convencionalismos genéricos. Cada fábula exige del autor un tratamiento diferente. Sus fábulas no imitan el estilo de las fábulas antiguas, más bien se enmascaran. Tampoco imita a los fabulistas modernos, aunque confiesa haber leído a James Thurber y a Ambrose Bierce. Evita igualmente el mecanismo de la moraleja:

está en su derecho y puede hacerlo. Corregir las malas costumbres de la gente es una tarea demasiado fácil que hay que dejar a las autoridades. El escritor debe ocuparse de lo verdaderamente arduo: el buen uso del gerundio, por ejemplo, o de la proposición a, que se acostumbra emplear mal. Yo me gano la vida corrigiendo esta mala costumbre. (Viaje 45)

Queda bien establecido el característico interés por el lenguaje del grupo de escritores estudiados, todos correctores de estilo en un momento dado. Es inútil preguntarse si la extremada preocupación por la expresión lingüística es causa o consecuencia de estos quehaceres. En uno de sus ensayos, cuenta Monterroso cómo durante unos años se reunía con otros escritores y, como entretenimiento, hacían juegos de palabras. El título de esta pieza es un palíndromo, "Onís es asesino" (Movimiento 69-75). La idea anarquista de volver las cosas al revés resultaba inevitablemente atractiva para estos escritores, entre los que se encontraban Juan José Arreola (autor de Palindroma), Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre y

Rubén Bonifaz Nuño. Monterroso incluye en el ensayo un buen número de palíndromos (y atribuye a Illescas el que da nombre a la pieza). Comenta también otras agudezas de ingenio al combinar palabras en su aspecto físico en escritores tan variados como Horacio, Joyce, Shakespeare, Villaurrutia, Villamediana, Calderón, Arniches, Cervantes, Proust y Darío.

Sería conveniente señalar que su estilo es ajeno a toda pomposidad, pedantería o preciosismo modernista. Su lenguaje es escogido, pero sencillo. Está muy atento al uso preciso de la palabra y a su musicalidad. Y sin embargo, puede atreverse a hacer la siguiente declaración: "Jamás he escrito una frase 'bella', ni me propongo hacerlo" (Viaje 58).

En cuanto a la necesidad de una clasificación genérica, los escritores de micro-relatos la consideran una aberración de los críticos. En general, estos escritores se han fijado una poética interna que no ha logrado una expresión teórica definida, pero que está bien conceptualizada. Dice Monterroso:

Entre mis alumnos de ninguna manera recomiendo que escriban cosas breves, las cuales, desgraciadamente, en ocasiones resultan sólo meros ejercicios, melosos textos de los llamados poemas en prosa, o simples boutades sin justificación si antes no se ha intentado, en el terreno del cuento, algo más serio, algo que respete las reglas del género, hoy sin fronteras precisas para bien de unos pocos, pero para mal de muchos. (Viaje 59)

La brevedad ha sido más necesidad que elección para Monterroso. Varias veces ha comentado que le gustaría escribir obras extensas. Movimiento perpetuo recoge un ensayo cuyo tema es precisamente la brevedad. Confiesa el autor que reconoce los méritos de lo bueno, que "si breve, dos veces bueno", según el famoso aforismo de Baltasar Gracián. Pero lo cierto es que desearía escribir textos largos y la necesidad de terminar una pieza apenas empezada se le impone sin remedio, algo que es "más fuerte que yo, que respeto y que odio" (149).

Quizás parta esta actitud de su gran admiración por la buena literatura. Como Jorge Luis Borges, opina que la literatura se hace de la literatura, y que no se puede ser verdaderamente original: "Sólo la ignorancia nos hace sentir que somos capaces de decir algo que valga la pena que no haya sido dicho antes mucho mejor" (Viaje 90). En otra entrevista añade, "me aterroriza la idea de que la tontería acecha siempre a cualquier autor después de cuatro páginas" (Viaje 142).²⁶ Ante el temor de aburrir a sus amigos con lo que él publica, confiesa, procura "ser siempre lo más breve posible. Muchas veces casi sólo les doy el tema, ellos ponen lo demás y estoy seguro de que me lo agradecen" (Viaje 59).

Esta es una característica del micró-relato. Ofrece el germen para una historia larga; ya sea un ambiente, una situación, un personaje, una idea. Sería muy difícil de

comprobar, pero en algunas ocasiones el micro-relato de un autor parece servir como argumento o guión para un micro-relato de otro autor. El germen está ahí, lleno de posibilidades.

Desde luego, la brevedad no consiste en escribir unas pocas líneas y detenerse. El mayor problema que el escritor de prosas breves ha de resolver es cómo poner fin a cada pieza sin que parezca que había escasez de espacio o que ha de continuar en otra parte. Mucho depende de la habilidad lingüística de su autor y, como en el chiste o el cuento, todo gira muchas veces a beneficio de un chispazo final sorpresivo o ingenioso, ya dependa éste de la trama (lo concreto) o lo que es más frecuente, de la línea de pensamiento (lo abstracto). Igual que al cuento, no debe faltarle ni sobrarle nada y tener una estructura circular en la que de modo secreto la primera palabra ya preconice la última.

En cuanto al método de trabajo, Monterroso comenta que hay para él dos etapas importantes. La primera es tachar: "Tres renglones tachados valen más que uno añadido"; y la segunda es saber cuándo la prosa suena bien, sin afectación. Las cualidades que busca son "la precisión, la viveza, la variedad, la rapidez, la adecuación a cada asunto, a cada intención" (Viaje 98-99). Es curioso señalar, como el escritor mismo recuerda, que estas actividades son comunes a su oficio primordial de corrector

de estilo, y al de creador. Significativamente, al publicar su Antología personal, la prologa de esta manera:

Como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a ésta me fue fácil; y si de ésta se hace inteligentemente otra, y de esta otra, otra más, hasta convertir aquéllos en dos líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector. (7)

Desarrollo del micro-relato en la obra
de Augusto Monterroso

Para este estudio manejamos la sexta edición de Obras completas (y otros cuentos). Que un libro de relatos fuera de serie como éste llegue a tal número de ediciones, cuatro de ellas en el período de 1970 a 1980, es significativo, aunque no puede negarse que las tiradas no alcanzan las cinco cifras como algunas de las novelas del llamado boom. El hecho demuestra que un escritor marginal puede llegar a ser un éxito de librería. Esto sin duda incrementará la atención crítica, ya de por sí interesada por ser Monterroso un estilista de excelente prosa, favorecido por otros escritores por su ingenio y su humor, y también por ser el ejercicio literario su tema más frecuente.

Este primer libro contiene las cuatro plaquettes antes publicadas, su famoso "El dinosaurio" y algunos otros relatos variados. Se destacan ya la presencia de algunos animales. "Leopoldo (sus trabajos)" es una larga sátira de un escritor que prefigura a Eduardo Torres en Lo demás

es silencio. Es un anti-héroe que escribe sobre fábulas e intenta inútilmente un cuento sobre su perro. El comportamiento humano le recuerda el de los animales. Su personaje mira fijamente "como una gallina hipnotizada" y, si se enfermaba, "hacía como los perros: dejaba de comer" (Obras 93-94). Un personaje no puede escapar "la percepción felina" de otro (134). En un relato, "El centenario", satiriza a un escritor sólo movido por el dinero. Es el hombre más alto del mundo y los periodistas lo llaman "el hombre jirafa" (113). Otro escritor, justificadamente inédito, es una "vaca muerta muertita" (127).

Si cada obra es un punto medio entre el pasado y el futuro, es fácil recordar aquel otro personaje-escritor de Arévalo Martínez que parecía un caballo, y las subsiguientes fábulas que el mismo Monterroso escribiría más tarde. Esta es quizás la mayor importancia de este volumen para el estudio del desarrollo del micro-relato en la obra de Monterroso.

Hay que destacar otros dos puntos. Primero, el libro es una guerra declarada contra la banalidad, contra la gente que habla y escribe mal y sin sustancia. Por eso, muchos de sus personajes son escritores. A este respecto resulta interesante el comentario anónimo en la contraportada. Este nos informa que de inicio este libro fue recibido con entusiasmo por la crítica y los círculos literarios, "los cuales querían ver en estos cuentos,

siempre sorprendentes de forma y fondo, acerbas alusiones a debilidades y defectos de gente relacionada con el mundo artístico e intelectual".

El segundo punto que nos interesa particularmente es que Monterroso adquirió notoriedad debido a esa "novela", como él la llama, de una sola línea ya mencionada, "El dinosaurio". Se le considera quizás su relato más breve:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (Obras 75)

Cabe la posibilidad de que a este éxito inicial, que quizás sobrepasa su mérito, se debiera la dedicación de Monterroso al relato muy breve y conceptuoso, el cual combinó tan cómodamente con su interés por los animales en las fábulas de su siguiente libro. Obras completas contiene dos micro-relatos más. "Vaca" ya coloca al yo narrativo en "dos patas", además de presentar a un escritor en metáfora de vaca, como quizás lo hubiera titulado Góngora o sus contrapartidas americanas, Bernardo de Balbuena o Domínguez Camargo. Es de notar la posición de importancia que ocupa esta pieza, justamente antes de "Obras completas", relato largo que cierra el libro y le da título. Es significativo porque hace gala del sarcasmo característico de Monterroso hacia su propia profesión:

No podían imaginar que yo acababa de ver alejarse lentamente a la orilla del camino una vaca muerta muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que

había sido y por todos los chorritos de humeante
leche con que contribuyó a la vida en general.
(129)

Muy significativo también en este libro resulta el último micro-relato que comentaremos: "El eclipse", porque formó parte de la primera plaquette publicada por Monterroso en los inicios de su carrera literaria en 1947. Se destaca ese micro-relato por utilizar ya la ironía que hace al lector partícipe al verse obligado a completar el significado. Es notable también que tiene como tema la defensa de la cultura autóctona de Guatemala y México, la más antigua de América, cuya sabiduría era superior a la de sus conquistadores occidentales. Cuando un fraile es capturado por unos indios mayas, recuerda, gracias a sus vastos conocimientos, que ese día ocurriría un eclipse de sol. Se le ocurre amenazarlos entonces con la oscuridad del cielo. Los indios reciben su amenaza con desdén:

mientras uno de los indígenas recitaba sin
ninguna inflexión de voz, sin prisa, una
por una, las infinitas fechas en que se produ-
cirían eclipses solares y lunares, que los
astrónomos de la comunidad habían previsto y
anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de
Aristóteles. (56)²⁷

Monterroso y la fábula

Después de "El dinosaurio" y "Vaca" Monterroso descubrió que si prescindía de las viejas formas de la fábula (versos rimados de cinco u ocho sílabas), había posibilidades de hacer algo diferente. La fábula le

ofrecía un contexto ilimitado pues podía agregar fábulas indefinidamente. Podía escribir prosas breves, pulidas y concentradas, sin ocupar mucho tiempo. No exigían continuidad ni desarrollo, ya que forman unidades autocontenidas, como un soneto. Sólo tenía que buscar los temas, el humor, la ironía, la frase ingeniosa o polivalente. Hablando de un mundo concreto, podía usar un lenguaje sencillo y al mismo tiempo, utilizar el perspectivismo, la paradoja, la alusión literaria a veces fraudulenta, e inclusive la alusión a personajes conocidos o la sátira político-social.

El volver, en cierta manera, a modalidades de escribir del mundo antiguo resultaba natural para Monterroso, que es un pesimista respecto al progreso. No necesitaba añadir moralejas, ya que para él todo en el mundo es la misma repetición, la misma estupidez.

Cuando llevó hechas unas diez fábulas, se dio cuenta de que podía completar un libro de esa forma. Como cada una no requería un esfuerzo sostenido, podía divertirse variando los estilos e imitando a escritores famosos. O quizás parodiando, en la mayoría de los casos. No tenía necesidad de imitar las fábulas de Esopo, ni las de Iriarte, ni tampoco las fábulas modernas de James Thurber o el bestiario fantástico de Borges. Protegido detrás de los animales, como con una máscara, podía también expresar sus vivencias impunemente. "Me di cuenta que había

encontrado el género que necesitaba", confiesa a Ruffinelli (Viaje 24). En otra entrevista aclara su propósito:

Combatir el aburrimiento e irritar a los lectores, principio este último irrenunciable. Aunque por momentos he logrado lo primero, siempre fracaso en lo segundo, pues desde Horacio sabemos que en este género de obras todo lector ve siempre retratados a los demás y nunca a sí mismo. Ni modo. (Viaje 34-35)

Y a la pregunta lógica en cuanto a la relación de su obra con la tradición del bestiario, que incluye a Plinio, Fournival, Llull y en tiempos modernos a Juan José Arreola, Monterroso responde que no hay tal relación:

Mis animales son puros pretextos para hablar de la gente y sus aspiraciones y derrotas. Nunca describo un animal, pues todos los que aparecen en mis fábulas son enteramente familiares. En los bestiarios . . . la descripción del animal es fundamental y, sobre todo, lo que tiene de edificante y de raro y de ominoso o maligno. En cambio, mis animales son todos como mi vecino, buenas gentes. (Viaje 147)

En este último punto, Monterroso es evidentemente irónico. Aunque su sátira intenta ser suave, y el escritor subraya esto con frecuencia en sus conversaciones públicas, puede ser muy mordaz y maliciosa. Esto no implica, necesariamente, una mala intención de su parte, sino un reto a su sutileza e ingenio, un llegar hasta la boutade, el épaté del intelectual y la provocación al lector. En la fábula puede hacer todo eso en un marco intemporal, clásico y, sin embargo, realizar la hazaña de ser original.

Según iba añadiendo apuntes a los ya existentes en su mesa de trabajo, se dio cuenta de que podía de este modo esconder su erudición, o quizás compensar por su falta de una educación formal, lo que viene a ser lo mismo. El autor comenta:

en un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a un animal, digamos una pulga, los lectores sí lo aceptan, porque entonces creen que se trata de una broma y se ríen. . . . Yo no pretendo que en mis fábulas haya cosas elevadas; lo que sí puedo decirle es que si las hay, están dichas en forma tan subterránea que de elevadas no les ha quedado nada. (Viaje 33-34)

Sólo habría que añadir que, a diferencia del bestiario de Arreola, las sátiras de Monterroso comentan la condición social más que la condición humana. La intencionalidad de la fábula se ha convertido en instrumento de crítica social, mientras que antes la fábula se desplegaba contra los vicios humanos y los pecados capitales.

Como puede bien comprenderse por todo lo anterior, estas fábulas se desplazan dentro de los parámetros que este estudio ha destacado, provisionalmente, para el micro-relato. La oveja negra es la obra de Monterroso que contiene el mayor número de ellas.

Hemos observado algunos puntos de contacto con la obra del autor de micro-relatos estudiado en el capítulo anterior, Juan José Arreola, aunque Monterroso no es muy expansivo al respecto. Quedaba por verificar su actitud

ante la obra de Julio Torri, que precedió a ambos en México en su afición por las prosas breves. Hablando de cómo los que compran libros parecen que acaban de descubrir a Borges, comenta: "Julio Torri era un lujo mexicano que muy pocos gozaron y siguen sin gozar" (Viaje 47).

Los relatos de La oveja negra y demás fábulas comienzan frecuentemente con frases formulaicas como corresponde a leyendas y fábulas (o a apólogos y enxiemplos, según comenta en su "reseña" de La oveja negra Eduardo Torres, personaje principal de Lo demás es silencio (123). Se imparte así a un texto moderno el tono clásico de códigos antiguos: Había una vez, Hace muchos años vivía en Grecia, Allá en tiempos remotos, En un lejano país existió, etc. Acto seguido de acatar esta tradición literaria, procede a cometer todo tipo de inversión, reversión, subversión de mitos populares e ideas anquilosadas o aceptadas mecánicamente.

En "El conejo y el león", la primera fábula del libro, si descontamos el fraudulento párrafo de "agradecimientos" y el epígrafe atribuido a un autor africano probablemente de su invención, comienza con una advertencia solapada al lector, que va a encontrar en esas páginas nuevas perspectivas y debe, por tanto, desconfiar de la narrativa al nivel superficial. Con el pretexto de una absurda perspectiva psicoanalista, propone que el león es el animal más

infantil y cobarde de la selva; y el conejo, el más valiente y maduro.

En "La tela de Penélope, o quién engaña a quién" Monterroso revierte la historia de Penélope y Ulises, íconos de la cultura occidental: cuando a pesar de las prohibiciones de Ulises, Penélope sentía la urgencia de hacer otro de sus interminables tejidos, él pulía sus botas y preparaba una buena barca. Termina con una traviesa referencia a la ceguera de Homero, que "a veces dormía y no se daba cuenta de nada" (21).

"La oveja negra", que da título a este volumen, aprovecha la concisión para crear una ambigüedad que permite la pluralidad de significados. Primero, transforma a los hombres en ovejas. Las rebeldes, las ovejas negras, son sacrificadas por el rebaño primero y, en un cambio de perspectiva, honradas con una estatua más tarde, en un ciclo interminable. Como esto es descabellado, ofrece una razón paralela: el rebaño necesita practicarse en la escultura. El resultado es una sátira política de múltiples implicaciones (23).

Como todo escritor de micro-relatos, Monterroso parte de un sentimiento básicamente anarquista en su crítica del poder establecido, equivalente a su rebelión ante las tradiciones literarias. Esta actitud se complementa con un escepticismo inveterado. Todo cambia y todo es lo mismo. De este modo en "El sabio que tomó el poder", el

mono, apoyado en la cualidad intelectual de su descendencia, conmina al león a cederle la primacía de la selva. Ocupa el león entonces la posición crítica al poder. Pero el león es el león y acaba por despedazar con su pluma al mono, quien le ruega volver al anterior estado de cosas. El relato termina diciendo: "y desde entonces el Mono conserva la pluma y el León la corona" (25-27).

Monterroso se complace en ofrecer nuevas perspectivas, desenmascarando los engaños de la lógica aparente y del pensamiento enmohecido, particularmente si esto sucede entre "eruditos". Para los propósitos de este trabajo pasaremos por alto lo que Wayne Booth denomina ironía local, esto es, las referencias posibles a personas o asuntos puramente mexicanos que tienen significado sólo en un contexto específico y entre un número limitado de personas, aunque sabemos que está presente en estas fábulas.²⁸ Los relatos mantienen su vigencia en varios niveles y no es necesario para su disfrute ser conocedor de todo el alcance de la sátira monterroseana.

En "Las dos colas o El filósofo ecléctico" se satiriza la fácil interpretación del mundo por medio de la lógica simplista o las rebuscadas entelequias. Cuenta Monterroso que en el populoso mercado de una antigua ciudad, el sabio local observaba la naturaleza y pontificaba. Cuando el Perro daba vueltas mordiéndose la cola, le preguntaron al filósofo si no habría en ello algún presagio, al lo que él

contestó que sin duda el Perro trataba de quitarse las pulgas. Esto satisfizo la curiosidad general, y cuando vieron a una serpiente también mordiéndose la cola, volvieron a preguntarle. El filósofo explicó que eso significaba el Infinito y el Eterno Retorno. Y la gente se retiró igualmente satisfecha (61).

Desde luego, esta sátira aplica al género humano en general, pero posiblemente el ambiente de mercado oriental le sirve al autor para encubrir una sátira local, ya que la serpiente que se muerde la cola es un tópico de la poesía mexicana y la crítica literaria. De todos modos, queda en ridículo cualquier interpretación intelectualizada del mundo. El autor además se divierte ante las reacciones inversas de la gente ante el hecho inicial (cuando los niños se ríen, los mercaderes se preocupan, y viceversa) y ante la tranquilidad general al aceptar la Verdad del filósofo. Como la mayoría de los micro-relatos, la prosa es tan sugerente que para explicar algunas de las posibilidades son necesarias más palabras de las que necesitó el autor para hacer su relato.

En "La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo", mientras el autor ilustra cómo el punto de vista o la actitud colorea el pensamiento, aprovecha para satirizar el patriotismo nacionalista (41).

El perspectivismo para los autores de micro-relatos se ha convertido casi en un recurso narrativo obligado.

La originalidad del pensamiento vivo se basa en no caer en los lugares comunes, en ver el mundo por vez primera sin prejuicios. "Caballo imaginando a Dios" dice así:

A pesar de lo que digan, la idea de un cielo habitado por Caballos y presidido por un Dios con figura equina repugna al buen gusto y a la lógica más elemental, razonaba los otros días el Caballo.

Todo el mundo sabe--continuaba en su razonamiento--que si los Caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios lo imaginaríamos en forma de Jinete. (69)

Como es difícil sacar a las gentes de sus moldes mentales (47), es eso precisamente lo que Monterroso se propone con su visión humorística en "El origen de los ancianos". Aquí un niño de cinco años le explica a uno de cuatro (nótese la ironía traviesa desde la primera línea de la fábula) que si "se dejan llevar por la pasión y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita". En este mundo al revés, añade más tarde que "quizá esa creencia obedecía a que los niños nunca ven jóvenes a sus abuelos y a que nadie les explica cómo nacen éstos o de dónde vienen" (La oveja 91).

En "Pígalión" Monterroso despliega una visión misógina, muy común al micro-relato. Después de combinar mitos, sabiduría popular y una variedad de alusiones clásicas cuyos detalles metamorfosea a su gusto, sorprende al lector con una palabra soez, culminación hacia la cual se dirigía todo el relato (55).

Como otros escritores de micro-relatos, Monterroso se apoya en el lenguaje mismo para estructurar algunas de sus prosas breves. Como de costumbre, el autor varía tanto los recursos que utiliza que se imposibilita la categorización. Ofrecer varios relatos en este grupo resulta, como en otros casos, en un muestrario de su ingenio. Más aun, cada breve relato es en sí un collage o mosaico de imágenes míticas, literatura clásica y contemporánea, alusiones a la sabiduría popular de dichos y frases hechas que ofrecen la ilusión de verosimilitud en lo vagamente recordado o familiar. Todos estos elementos no son arbitrarios u oscuros, sino obedecen a una idea o propuesta central que va desde el concepto más elemental hasta ideas filosóficas complejas, degradadas por la irreverencia del tratamiento. Puede asumirse que únicamente así el autor considera que pueden presentarse al hombre actual. Sean humorísticas o puramente ingeniosas, estas prosas breves celebran el disfrute y ejercicio de las virtudes del intelecto.

La razón de ser de algunos de estos micro-relatos puede también partir del más simple de los juegos de palabras. En "El paraíso imperfecto", por ejemplo, Monterroso coloca al yo narrativo en un contexto que pudiera ser decimonónico o burgués moderno (sentado al lado del fuego de la chimenea en una noche de invierno) para después sorprender al lector con la siguiente

meditación: "lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve" (79).

Conviene señalar que en su atención al lenguaje, Monterroso logra con frecuencia la musicalidad de la frase popular moldeada por siglos de uso. Aunque sea de una manera subliminal pero no del todo inocente, esta musicalidad mesurada hace más aceptable la desmesura o absurdo que propone.

Un recurso más comunal entre los micro-relatores es concretar la imagen o metáfora de una frase hecha. En "La fe y las montañas" se juega elaboradamente con la manida frase:

Al principio la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios.

Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía.

La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.

Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe. (19)

Aquí Monterroso personifica lo abstracto y lo hace objeto de su fábula con la ayuda gráfica de la mayúscula. El centro de la fábula no ha de ser siempre una figura zoomorfa. Nótese la precisión borgesiana del lenguaje.

La función sintetizante del micro-relato en su red de alusiones puede verse en "El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse". El autor combina el acto biológico que modifica el color del sujeto con el acto intelectual o emocional que cambia el color del mundo exterior. Para lograr esto, utiliza la conocida frase, cuya gastada base conceptual imaginamos no menos entrañable para Monterroso: "todo Camaleón es según el color del cristal con que se mira" (36).

Muchas de las fábulas subrayan la ignorancia inocente del ser humano ante la complejidad del universo. En "Monólogo del Bien" el autor comienza y termina con la misma frase: "Las cosas no son tan simples". Seguidamente pasa a una de las inversiones, reversiones, subversiones más frecuentadas por autores que practican el micro-relato: la historia de Caín y Abel. Aquí "Abel se hizo matar por su hermano Caín para que éste quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás" (59).

El recurso de utilizar personajes bíblicos, históricos o literarios permite al autor revestir una idea sencilla en la forma de relato. El contexto conocido por el lector hace posible la brevedad. En "Sansón y los filisteos" la idea es muy contemporánea: "Si quieres triunfar sobre Sansón, únete a los filisteos. Si quieres triunfar sobre Dalila, únete a los filisteos. Unete siempre a los filisteos" (65).

El recurso de re-verter, invertir y subvertir alcanza también a la fábula misma. Si bien "El burro y la flauta" es más bien poética y sutil, en "Gallvs avreorvm ovorvm" convierte la famosa fábula de la gallina de los huevos de oro en una anécdota "tan vulgar que necesitaba estar revestida de un tono absolutamente severo", confiesa en una entrevista. Por ese motivo la titula en latín, cabe especular. Para hacer más interesante su alarde de dominio lingüístico, explica que intentó escribirla en el estilo que lo hubiera hecho Tácito (según la traducción de Coloma, añade traviesamente para hacer más complejo el asunto), "e incluso hay en ella referencias al propio Tácito y hasta al poeta Estacio" (Viaje 26).

Conviene recordar aquí que nada en Monterroso debe tomarse al pie de la letra. Desconfía de la palabra aparentemente lógica, de la sabiduría repetida y mal aplicada, de la frase hecha. En "Los cuervos bien criados" éstos no sacaban los ojos a quien los crió sino "a los mirones que sin falta y dando muestras del peor gusto repetían delante de ellos la vulgaridad de que no había que criar Cuervos porque le sacaban a uno los ojos" (La oveja 89). En otro micro-relato que incluye en Lo demás es silencio, ataca una frase similar, sugiriendo que el hombre es el lobo del hombre, pero también es el hombre del lobo (108).

Entre las paradojas que los autores de micro-relatos coleccionan y utilizan como estructura base, hay una en Monterroso que toma diversas formas. Se trata de la incongruencia entre las aspiraciones y la realidad. Los títulos de los relatos son suficientes: "El Mono que quiso ser escritor satírico", "La Mosca que soñaba que era un Aguila", "El Búho que quería salvar a la humanidad", "El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse", "La Rana que quería ser una Rana auténtica" y "El Perro que deseaba ser un ser humano".

De estos relatos, el primero se pasa un poco en extensión a los parámetros que hemos establecido, pues alcanza algo más de dos páginas.

El relato de la Rana en este grupo recuerda el tema de otro micro-relato de Julio Torri. Esta Rana depende tanto de la opinión pública que ejercita sus piernas porque la opinión pública se las celebra. Cuando se las deja arrancar, "todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo" (53).

Otro relato de título similar, "La cucaracha soñadora", merece comentario aparte. El relato dice así:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha. (49)

Cuando el autor discurre acerca de cómo encontrar la forma adecuada para cada fábula, comenta que se deja llevar

un poco de su instinto hasta que el tema tome sus propias dimensiones y su propio lenguaje. Mientras que en "La parte del León" empieza exactamente con las mismas palabras que una fábula de Fedro, cuando hizo una de Kafka tuvo necesidad de "un lenguaje moderno, con una concepción diferente, circular, que diera una idea del infinito, tal como salió, espero" (Viaje 26).

La literatura, como ha dicho el mismo Monterroso repetidamente, se hace de literatura. Maravilla la urdimbre cultural, y lo poco que podemos saber de ella. En este caso particular, reconocemos una referencia reciente y otra que se remonta al mundo de la antigüedad. El poeta chino Chuang Tzu, "hace unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre". Así re-vierte la realidad Jorge Luis Borges en la Argentina en 1952.²⁹ Es interesante notar que precisamente en esta década Jorge Luis Borges escribe sus más conocidos micro-relatos, como "Borges y yo", "Dreamtigers" y "Argumentum ornithologicum", que aparecerían después en El hacedor (1960). Tres momentos muy distantes en la literatura (Chuang Tzu, Borges y Monterroso) que se reúnen en las breves líneas de "La cucaracha soñadora", donde no podemos olvidar tampoco a Kafka, y al famoso personaje de Metamorfosis. Es un homenaje, desde luego, a escritores que Monterroso admira.

Inventiva y provocación

En su siguiente libro, Movimiento perpetuo, dedica una "inquisición" (extensa para su costumbre) a la inescapable influencia del escritor argentino en "Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges". Comienza por decir que, buscando a Kafka, encontró el prólogo de Borges:

y por primera vez me enfrenté a su mundo de laberintos metafísicos, de infinitos, de eternidades, de trivialidades trágicas. . . . Pasar de aquel prólogo a todo lo que viniera de Borges ha constituido para mí (y para tantos otros) algo tan necesario como respirar, al mismo tiempo que tan peligroso como acercarse más de lo prudente a un abismo. (53)

La vena es humorística, y la lista de cosas que pueden suceder ante tal encuentro (que recuerda vagamente el estilo de las heterotopias borgesianas que fascinaron a Michel Foucault y le inspiraron The Order of Things siguiendo la cadena infinita de textos), tienen un fundamento serio. En su entrevista con Ruffinelli, éste le pregunta si "La cucaracha soñadora" es un homenaje a Borges. Monterroso responde que no se le había ocurrido, "pero me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges" (Viaje 28).

A la hora de compilar su Antología personal, Monterroso escoge ocho prosas de Obras completas, catorce de La oveja negra y nueve de Movimiento perpetuo. Como sus fábulas ocupan menos espacio, este dato no es realmente significativo. Sólo puede asegurarse que, a pesar de que

el autor se va alejando del micro-relato en sus dos obras siguientes, todavía lo considera una parte muy principal en su obra. Este alejamiento posterior no puede predecirse a partir del breve prólogo que conviene repetir aquí, en sí manifiesto en favor de la mayor brevedad:

Como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a ésta me fue fácil: y si de ésta se hace inteligentemente otra, y de esta otra, otra más, hasta convertir aquéllos en dos líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector.
(Antología 7)

Por originalidad, necesidad o capricho Monterroso hace que Eduardo Torres, el personaje de su libro novelístico, escriba una "reseña" de La oveja negra titulada "De animales y hombres" que aparece junto con otras prosas selectas en la segunda parte del libro. En esta reseña se llama a sí mismo "intermitente autor de amenos ensayos y relatos" (Lo demás 120). La pieza es humorística, pero sigue el estilo del personaje, entre inocente y erudito pero poco dotado de inteligencia. Ante una pregunta retórica, contesta "Sí y no, según se desee", defendiendo la ambigüedad que Monterroso tanto favorece. Se refiere a su falta de prolijidad y la poética que rige el libro cuando comenta sobre el

sosegado ritmo con que trabaja y exprime (como se dice en francés) sus textos, para extraerles inmisericorde ese dulzor amargo propio de ciertos cítricos con que clava el aguijón de su sátira en las costumbres o mores más inveteradas para castigarlas ridendo (Juvenal), y que tan positivo resultado ha dado en todos los tiempos. . . .
(121)

Añade que todos leen fábulas por ser éste un género "con el sabor de la fruta del cercado ajeno (Garcilaso)" (122). Convencido de que los seres humanos no valen nada y de que sus problemas a más de tontos son insolubles, comenta:

el autor de este libro singular en su misma pluralidad ha preferido buscar refugio en el vasto mundo de los animales y otros seres mitológicos igualmente despreciados, como quien se sale por la tangente o por el reverso de una áurea moneda gastada ya por el incesante tráfico a que la somete la codicia del hombre. (123)

Justifica así el género que ha escogido y su afán de originalidad. Entre bromas y verdades, la pieza satiriza al mal crítico, y más aun, al falso intelectual y mal pensador. Después de advertir al lector que el autor es "ya conocido por su falsa ambigüedad", pasa a aludir a un encuentro o mejor dicho, una despedida entre Dante y Virgilio a las puertas del Paraíso (125), entrapando al lector.

Movimiento perpetuo, según informa su autor, se escribió al mismo tiempo que Lo demás es silencio. Cabría pues la misma advertencia. Como vimos anteriormente, Monterroso se aleja del micro-relato después de La oveja negra, si bien no de la prosa breve.

Movimiento perpetuo consiste en ensayos, aforismos y epígrafes de atribución más o menos fraudulenta relacionados con las moscas, lo cual ofrece al libro alguna unidad

temática. Los ensayos varían de extensión y carecen del elemento narrativo característico del micro-relato.

Algunos son muy breves, como éste:

El humor y la timidez generalmente se dan juntos. TÚ no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quiten las dos al mismo tiempo. (51)

Hacia el final del volumen parece que se despiden del micro-relato en una pieza corta que titula sin ambages "La brevedad". Comienza con una breve confesión seguida de unos datos narrativos (o sea, posiblemente ficticios, factor que ha dejado de ser importante). Continúa con una confesión más elaborada y termina con un párrafo muy corto, pero significativo y conceptuoso, de visos poéticos. Por la importancia que tiene con respecto a su posición en el volumen y a la actitud del autor hacia la brevedad en esta etapa de su obra, que iba a ser confirmada en sus dos libros siguientes, aquí transcribimos nudo y desenlace:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.

A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio. (149)

Escribir micro-relatos es hacer literatura fuera de serie, marginada por las tradiciones literarias. Falsamente se considera que una pieza de envergadura ha de tener

una extensión considerable, criterio que sin justificación se aplica a la prosa y no a la poesía. Hay la creencia de que no puede tomarse muy en serio a un escritor que escribe relatos de una línea, como "El dinosaurio" o "Fecundidad".

Es curioso notar que el apartamiento de Monterroso del micro-relato asoma ya en su antología, quizás subrepticamente, cuando decide omitir precisamente este mismo relato al que debe su notoriedad primera.

Sólo podemos conjeturar que en su afán de originalidad, Monterroso encontrará nuevas maneras de verter, revertir, invertir, subvertir sus sabias observaciones enhebradas al pensamiento universal en prosas breves y cinceladas.

Y que al igual que hicieron Monterroso y los otros escritores que hemos estudiado en este trabajo, los numerosos adeptos al micro-relato dentro y fuera de México seguirán regalándonos con estas pequeñas joyas que adornan nuestras literaturas con el ejercicio de la inteligencia y el puro placer de la palabra bien escrita.

Notas

¹Para los datos biográficos de Augusto Monterroso me baso principalmente en la presentación de Jorge Ruffinelli y "Ficha: Augusto Monterroso Bonilla", en el Anejo 1976 de la revista Texto crítico, al cual nos referiremos bajo el título de Augusto Monterroso. Se aprovechan también las numerosas entrevistas concedidas por el autor.

²Monterroso recoge esta entrevista en Viaje al centro de la fábula (14). Es curioso notar que en Augusto Monterroso aparece con el título de "Monterroso por él mismo" y en este libro se titula "La audacia cautelosa". Para facilitar la lectura, se incluyen dentro de paréntesis en el texto los títulos abreviados y/o números de páginas de las citas correspondientes a los libros del autor. La información bibliográfica completa aparece en la lista de obras citadas al final del capítulo.

³Cuando esta entrevista apareció en Quimera, tenía por título "El lector como animal de presa". Al recogerla Monterroso, el título cambia: "La insondable tontería humana" (Viaje 150). Para facilitar la lectura de las notas, la información bibliográfica completa aparece en la lista de obras citadas al final del capítulo.

⁴Según un estudio de Wilfrido H. Corral que apareció en la primera edición de Viaje (128), omitido en la segunda edición, que es la que se maneja en este trabajo.

⁵Véase José Durand (68).

⁶El subrayado es mío. Véase, por ejemplo, el epígrafe que comienza Viaje (3) y la entrevista con García Flores (Viaje 39). Teniendo en cuenta la atención que Monterroso presta al lenguaje, y las pistas que el escritor irónico ha de ofrecer al lector, cabe la posibilidad de que el autor, transgrediendo la costumbre por puro placer travieso, decidiera no utilizar la abreviatura común del nombre de la ciudad de St. Louis.

⁷Borges (Obras completas 808). Otras referencias al micro-relato en la obra de Borges pueden verse en Koch (9).

⁸New Voices of Hispanic America (New York, 1962); Le piú belle novelle di tutti paesi (Milán, 1963); Panorama del cuento centroamericano (Lima, s/f). Estos datos están tomados de "Ficha", Augusto Monterroso (6).

⁹Die Sonnenfinsternis und andere Erzählungen aus Mittelamerika (Alemania, 1969); El libro de la imaginación (México, 1970); Parnaso (Finlandia, 1970).

¹⁰Véase "El cuento guatemalteco (1950-1970)", de Marcelle Miquel (50).

¹¹Véase Angel Rama (24).

¹²Según observa Ermilo Abreu Gómez en su prólogo a Las leyendas del Popol Vuh (10).

¹³Estos relatos fueron traducidos al español por Rodríguez Macal, según informa Miquel (53).

¹⁴Para más comentarios al respecto, véase el estudio de María A. Salgado sobre Rafael Arévalo Martínez (96).

¹⁵Véase el trabajo de Arturo Arias, "La literatura guatemalteca" (525).

¹⁶Según informa Arias (528-29).

¹⁷Para éste y otros aspectos de la obra de Monterroso, véanse Saúl Sosnowski (53-57) y Leonardo Padura (162-65).

¹⁸Respectivamente, 51 y 52-53. Rama comenta: "Por esta serie de asuntos, por esta percepción irreverente de los seres humanos, la parva obra de Monterroso se emparenta, a la distancia, con la literatura de los moralistas y nos evoca un importante sector del pensamiento dieciochesco europeo, de Vauvenargues o Voltaire a Diderot o Swift" (26). Es interesante notar el título de la entrevista con García Flores: "Fábulas inmoralistas" (Viaje 27+).

¹⁹"Augusto Monterroso o la tradición subversiva" (152).

²⁰Véase su reseña a la edición española de La oveja negra para la revista Quimera julio-agosto 1981: 90.

²¹"Lo bueno, si breve...", Augusto Monterroso (37).

²²Véase "El escritor contra la sociedad", entrevista con René Avilés Fabila, escritor mexicano de micro-relatos (Viaje 61+).

²³Masoliver (147).

²⁴ Cuando Monterroso fue presentado en un programa más bien informal de preguntas y respuestas por el Center for Inter-American Relations de Nueva York (12 de febrero de 1981), le pregunté qué nombre daba a sus pequeñas prosas. Me aseguró que no tenían nombre. Cuando insistí en cómo decía "Hoy escribí dos . . ."? , contestó que las llamaría "prosas de varia invención", la misma nomenclatura que les ha dado Juan José Arreola. Fue un interesante contrapunto: el estudioso tratando de encasillar la obra del escritor, y éste, desde su posición de tratar de romper moldes, tratando de rehuir cualquier clasificación o rótulo como reacción primera.

²⁵ "Alvaro Menén Desleal", reseña de Cuentos breves y maravillosos (El Salvador, Ministerio de Educación, 1963).

²⁶ Por ese motivo no es lector de novelas. No logran mantener su atención, se distrae ante las demandas de su curiosidad por una gran diversidad de asuntos. El Quijote, en cambio, lo relee constantemente y tiene ejemplares en varias habitaciones de su casa y hasta en la oficina (Viaje 58).

²⁷ Resulta interesante notar que cuando Irving Howe y Ilana Wiener Howe perciben que el relato breve internacional posee cualidades algo distintas del cuento, realizan una antología. Sin embargo, los relatos que incluyen son de varias páginas, con excepción de "El eclipse" de Monterroso, que es el más breve (236-37).

²⁸ Véase Wayne Booth, A Rhetoric of Irony, especialmente el capítulo ocho.

²⁹ Obras completas (768).

Obras citadas

- Abreu Gómez, Ermilo. Prólogo a Las leyendas del Popol Vuh. Buenos Aires/México: Austral, s/f.
- Arias, Arturo. "La literatura guatemalteca". En Literaturas ibéricas y latinoamericanas contemporáneas. Ed. Olver Gilberto de León. París: Ophrys, 1981, 523-29.
- Booth, Wayne. A Rhetoric of Irony. Illinois: U of Chicago P, 1974.
- Borges, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Camozzi, Rolando. Reseña a la edición española de La oveja negra. Quimera julio-agosto de 1981: 90.
- Corral, Wilfrido H. "Monterroso: El escritor como actor y observador de sus cuentos, fábulas, ensayos, viñetas y biografías". En Augusto Monterroso, Viaje al centro de la fábula. México: UNAM, 1981, 123-58.
- Durand, José. "Nota al pie de Monterroso". En Augusto Monterroso. Ed. Jorge Ruffinelli. Xalapa: U Veracruzana, 1976, 64-69.
- Howe, Irving, y Ilana Wiener Howe, eds. Short Shorts. Boston: David R. Godine, 1982.
- Koch, Dolores M. "El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar, Denevi". Enlace 5-6 (1985): 9-13.
- Masoliver, Juan Antonio. "Augusto Monterroso o la tradición subversiva". Cuadernos hispanoamericanos 408 (junio de 1984): 146-54.
- Miquel, Marcelle. "El cuento guatemalteco (1950-1970)". En Ibérica: Les Cahiers. París: Conseil scientifique de l'Institut d'études ibériques et latino-américaines (Sorbona): 1983, 41-54.
- Monterroso, Augusto. El Concierto y el Eclipse. México: Los Epígrafes, 1947.
- . Uno de cada tres y El centenario. México: Los Presentes, 1952.
- . Obras completas (y otros cuentos). México: Joaquín Mortiz, 1972. Publicado anteriormente por Imprenta Universitaria, 1959 y 1960.

- . La oveja negra y demás fábulas. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . Movimiento perpetuo. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . Antología personal. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- . Lo demás es silencio: La vida y la obra de Eduardo Torres. México: Joaquín Mortiz, 1978.
- . Viaje al centro de la fábula. México: Martín Casillas, 1982. Publicado originalmente por UNAM, 1981.
- . "Los juegos eruditos". Quimera 31 (1983): 20-21.
- . "Alvaro Menén Desleal". [Reseña de Cuentos breves y maravillosos. El Salvador: Ministerio de Educación, 1963.] La Cultura en México 115 (24 de abril de 1964): XIX.
- Oviedo, José Miguel. "Monterroso: lo bueno, si breve...". En Augusto Monterroso. Ed. Jorge Ruffinelli. Xalapa: U Veracruzana, 1976, 34-38. Publicado anteriormente en El Comercio (Lima) 8 de abril de 1973.
- Padura, Leonardo. "Sinfonía inconclusa de Augusto Monterroso". Casa de las Américas 24.139 (julio-agosto de 1983): 162-65.
- Rama, Angel. "Augusto Monterroso: Un fabulista para nuestro tiempo". En Augusto Monterroso. Ed. Jorge Ruffinelli. Xalapa: U Veracruzana, 1976, 23-27. Publicado anteriormente en Eco (Bogotá) 1974.
- Ruffinelli, Jorge. "Presentación. Ficha: Augusto Monterroso Bonilla". En Augusto Monterroso. Anejo 1 de la revista Texto crítico del Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias. Ed. Ruffinelli. Xalapa: U Veracruzana, 1976, 3-8.
- Salgado, María A. Rafael Arévalo Martínez. Boston: Twayne, 1979, 96.
- Sosnowski, Saúl. "Augusto Monterroso: La sátira del poder". Zona franca 3.19 (julio-agosto de 1980): 53-57.

Bibliografía adicional

- Bryce Echenique, Alfredo. "Augusto Monterroso o nuestra imagen ante un espejo". Oiga (Lima) 7 de junio de 1974.
- Chumacero, Alf. "Augusto Monterroso contra el lugar común". México en la Cultura 7 de diciembre de 1959.
- Durand, José. "Julio Cortázar habla de los narradores mexicanos". Diorama de la Cultura, Excelsior 18 de junio de 1961.
- Elizondo, Salvador. "Veintena de libros para conservar". Excelsior (México) 4 de diciembre de 1972.
- Galindo, Carmen. "Monterroso y la crítica de las debilidades del hombre". Novedades (México) 24 de agosto de 1972.
- González Salas, Carlos. "Premio Magda Donato 1970. La Oveja Negra y demás fábulas". El Día (México) 17 de enero de 1971.
- Huerta, Efraín. "Pesadillas y cuentos de hadas". Suplemento de El Heraldo (México) 7 de febrero de 1971.
- . "El gran Tito". Diario de México 18 de noviembre de 1972.
- Koch, Dolores M. "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila". Hispanamérica 30 (1981): 123-30.
- Leal, Luis. El cuento hispanoamericano. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Monsiváis, Carlos. "Monterroso y demás fábulas". Prólogo al disco Voz Viva de América Latina. México: UNAM, s/f.
- Ortega González, Mariano A. "Movimiento perpetuo". Chasqui 3.2 (febrero de 1974): 96-98.
- Ruffinelli, Jorge. [Bibliografía en] Augusto Monterroso. Ed. Ruffinelli. Xalapa: U Veracruzana, 1976, 70-75.
- Schultze-Kraft, Peter. "Homenaje a Augusto Monterroso". Revista Mexicana de Cultura (Suplemento de El Nacional [México]) 3 de octubre de 1971.

Conclusión

Todo discurso es una reformulación, como apuntara Vico, y aun las formas de arte que se perciben como nuevas son meras canonizaciones de géneros considerados hasta ahora inferiores. Hemos sobrepasado, además, las formas comúnmente válidas. El micro-relato no es nuevo. Si su práctica ha aumentado en los últimos años, es que quizás le ha llegado el momento de ser reconocido como género menor de cierta resonancia. Casi puede decirse que ha comenzado a degenerar, y por tanto nos vemos en la necesidad de definirlo. En conversación con Augusto Monterroso en su estancia en Nueva York en 1981, se lamentaba de que en México se estaba escribiendo una clase de cuento brevísimo que se diferencia de la "varia invención", como él lo denomina, en que ésta "tiene algo detrás". La brevedad es la única cualidad que se ha hecho a todos evidente. El micro-relato, como hemos visto en este estudio, es mucho más complejo. Aunque el capítulo anterior resulte claramente explicativo del objeto de este estudio, es conveniente concretar las características que comparten si bien no siempre, los micro-relatos de Torri, Arreola y Monterroso.

Afán de brevedad. La extensión ideal del micro-relato es de unas 350 palabras o, al menos, no más de dos cuartillas. El autor de micro-relatos admira el texto primoroso y conciso. Muestra una incapacidad ingénita para escribir

novelas con personajes bien desarrollados. Si logra algún libro de extensión, éste resulta fragmentado, compuesto como un mosaico, de muchas pequeñas piezas.

Preocupación por el lenguaje. El micro-relato ofrece una prosa sencilla pero ingeniosa, poética y a la vez precisa. Su poder de sugerencia permite más de una interpretación. Su disfrute depende, por lo tanto, de la competencia del lector. Con frecuencia la frase es pulida como un aforismo y goza de la musicalidad de un proverbio o dicho popular. Es requisito indispensable para el autor de micro-relatos tener un gran dominio del idioma. La pasión por la palabra bien dicha, sea causa o efecto, ha llevado a estos escritores a ejercerse como correctores de estilo de casas editoriales.

Afán de universalidad. El micro-relato debe su impulso vital a las grandes lecturas y a ellas responde. Es un diálogo de libros entre dos polos: la metaliteratura y la intertextualidad. Su asunto es a veces simbólico o emblemático y de carácter ucrónico. Participa a veces de la sabiduría universal del adagio, el aforismo y la parábola. El autor de micro-relatos se ahoga un poco en su ambiente local y establece la comunicación con la inteligencia mundial de todos los tiempos.

Afán lúdico. El micro-relato está regido por el humor, a veces escéptico o irreverente. Su autor se siente superior al ocupar la posición del homo ludens de Johan

Huizinga, o del homo ridens aristotélico. Al fin y al cabo, el placer que proporciona al ser humano satisfacer esa necesidad de juego por medio de palabras, lo ha llevado a quererlas preservar por escrito cuando estos juegos se multiplicaron y se hicieron tan extensos o complejos que era imposible ya repetirlos de memoria. El micro-relato recupera ese sentido de juego en un movimiento que pudiéramos llamar erasmita, si creyéramos en el desarrollo cíclico del pensamiento. Primeramente, juega con las tradiciones establecidas por la preceptiva al escaparse de la clasificación genérica. Juega con la literatura misma en sus alusiones y reversiones. Juega con actitudes aceptadas mecánicamente ofreciendo o redescubriendo perspectivas. Juega con el concepto de la realidad y la paradoja. Juega, en fin, con la razón y la intuición, y, ante todo, juega con la capacidad expresiva del lenguaje. Como recursos narrativos aprovecha la ironía y la sátira, incurriendo en algunas ocasiones en la misantropía o la misoginia mordaz.

Afán de originalidad. El micro-relato demuestra ciertos elementos de anarquismo intelectual y espiritual. Su autor se complace en emplear variados recursos narrativos y sorprender al lector con la paradoja o el punto de vista insospechado. Este afán de novedad le lleva, no sólo a rescatar fórmulas de escritura antiguas como son la fábula y el bestiario, sino también a insertar formatos

nuevos, no literarios, procedentes de la tecnología y de los medios modernos de comunicación. El autor de micro-relatos se siente parte de una élite universal en un doble movimiento de aislamiento y solidaridad.

En fin, el mérito de estos textos mínimos, que ya poseen una tradición en las letras mexicanas, es que rompen con la mecanización del lenguaje y retornan a la buena prosa. Sus monstruos son el utilitarismo, la solemnidad, el falso progreso, la degradación de las ilusiones, la cotidianidad, la pedantería, la tecnología moderna, el pensamiento anquilosado. Su moneda de cambio es el humor, y su verdadera médula es la presentación del hombre como súbdito insumiso.

Bibliografía general

- Baquero Goyanes, Mariano. ¿Qué es el cuento? Buenos Aires: Columba, 1967.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- Bremond, Claude. "La logique des possibles narratifs". Communications 8 (1966): 60-76.
- . Logique du récit. París: Seuil, 1973.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". Casa de las Américas 15-16 (1962-1963): 3-14. Reedición en Casa de las Américas 31 (1968): 178-86.
- . "Del cuento breve y sus alrededores". En El último round. 4a ed. México: Siglo XXI, 1974, 59-82.
- Culler, Jonathan. Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Derrida, Jacques. De la gramatología. Traducido por Oscar del Barco y Conrado Ceretti. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Doležel, Lubomir. "Truth and Authenticity in Narrative". Poetics Today 1.3 (Spring 1980): 7-31.
- Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa". Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Preparada por Tzvetan Todorov, traducida del francés por Ana María Nethol. Buenos Aires: Signos, 1970, 147-57.
- Foster, David William. Studies in the Contemporary Spanish-American Short Story. Columbia: U of Missouri P, 1979.
- Genette, Gérard. Figures, III. París: Éditions du Seuil, 1972.
- Greimas, Algirdas Julien. "Elements of a Narrative Grammar". Diacritics March 1977: 23-40.
- Lotman, Iouri. La structure du texte artistique. Traduit du russe par Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Yong. París: Gallimard, 1973.

- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. Traducción del francés de María Lourdes Ortiz (de la 2a ed. rusa). Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.
- Rojas, Mario. "Tipología del personaje en el texto narrativo". Dispositio 5-6.15-16 (Otoño de 1980-Invierno de 1981): 19-55.
- Scholes, Robert. Structuralism in Literature: An Introduction. New Haven: Yale UP, 1974.
- Serra, Edelweis. Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos. Madrid: CUPSA, 1978.
- Wellek, René and Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace, World, 1956.