

# La vinya

literatura ~ arte

Augusto Monterroso: la compleja  
profundidad de lo breve

CESAR LÓPEZ CUADRAS

La máscara y el actor

ALEXA ARMENTA Y FERNANDO SALAS

Rostro, de nadie

PASCAL GABELLONE



---

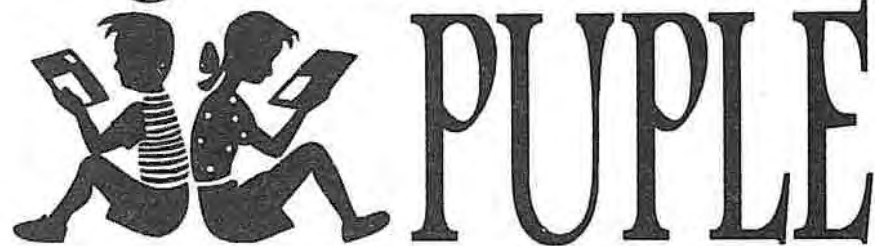
somos  
orgullosos herederos  
de Gutenberg: para nosotros  
**las imprentas son para hacer libros**

doble  
  
luna  
editores e  
impresores

hugo vázquez reyes 24, los belenes, zapopan, jalisco, méxico ☎ [3] 656 6218 y 656 6268

---

Programa Universitario



Promoción a la Lectura

los autores en tu  
escuela

los autores en tu  
escuela

los autores en tu  
escuela



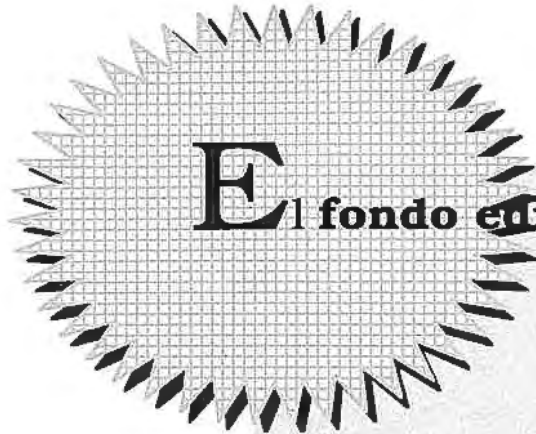
COORDINACIÓN  
GENERAL DE EXTENSIÓN

COORDINACIÓN DE PROMOCIÓN  
Y DIFUSIÓN CULTURAL

951512



FOMES · UdeG



**E**l fondo editorial de la Universidad de Guadalajara

**se vende** en el nuevo domicilio de la

Coordinación editorial

Francisco Rojas González 131  
entre Avenida México y Justo Sierra  
Colonia Ladrón de Guevara  
CP 44600, Guadalajara, Jalisco

También en los módulos de venta de libros y revistas de la Universidad y en las principales librerías de la zona metropolitana de Guadalajara

**Facsímil del acta de fundación  
de la Universidad de Guadalajara**



**Cartel edición especial**

impreso a todo color en papel couché de 135 g de 47,5 x 70 cm  
a la venta en Tesorería y el Archivo Histórico \$ 20,00

LINEAS DE

**Papel**

DE ALTA CALIDAD

<b>Magno Star</b> Couché dos caras brillante triple recubrimiento	<b>Magno Print</b> Couché dos caras brillante	<b>Magno Matt</b> Couché dos caras mate	<b>Magno Label</b> Couché una cara brillante
<b>Lignotop</b> <b>Lignoplus</b> Couché de peso ligero	<b>Stromcard</b> (Finlandia) <b>Everest</b> (U.S.A.) <b>Ensocoat</b> (Finlandia) Cartulinas sólidas blanqueadas al sulfato	<b>Bond, Enso Print</b> Finlandia	<b>Bond Alta Blancura</b> Brasil
<b>Europrint</b> Austria <b>Euromatt</b> Austria	<b>Bond Nacional</b> <b>Printers</b> Blanco y colores	<b>Opalina Blanca</b> y Colores Cartulina y Papel	<b>Papeles Texturizados</b> <b>Cross Pointe, Passport</b> y <b>Normandie</b> Cartulina y Papel



Representaciones y Asesorías Gráficas de Occidente, S.A. de C.V.  
Milano 1135, col. Morelos • Tels. 812 5034, 812 5126 y 812 5643

## novedades

Por demás la lluvia  
JORGE ORENDÁIN  
7

## de los creadores

La máscara y el actor  
ALEXA ARMENTA Y  
FERNANDO SALAS  
9

Rostro, de nadie  
PASCAL GABELLONE  
14

Duelo de miradas  
RAMIRO AGUIRRE  
15

Desvastamiento del  
multismo  
ALEXANDRO BUSTOS  
16

Y el abuelo qué...  
ARMANDO AGUILAR A.  
17

(Miniaturas)  
RICARDO SIGALA  
19

Dos poemas  
JAIME CASILLAS  
20

## del morral

Augusto Monterroso: la compleja  
profundidad de lo breve  
CESAR LÓPEZ CUADRAS  
21

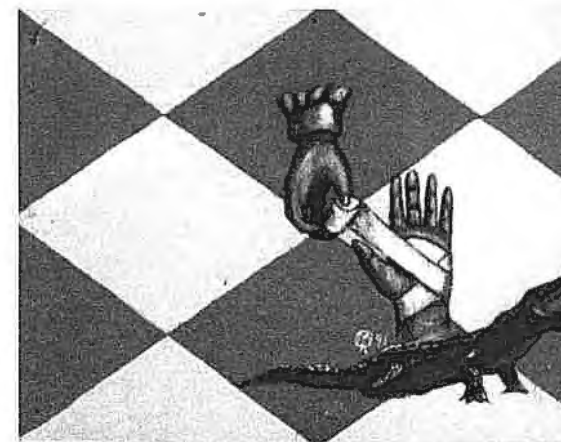
Fotos del álbum familiar de Augusto  
Monterroso  
28

Literatura, arquitectura y pintura  
WOLFGANG VOGT  
32

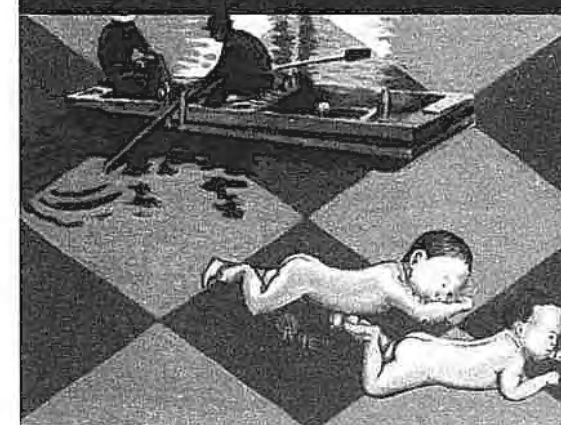
Una epopeya del origen a contraluz  
del pez: Armenta Malpica  
MIGUEL GARCÍA ASCENCIO  
36

La primera aparición del Ching en la  
narrativa mexicana  
JOUNG KWON TAE  
38

en taller: Rubén Méndez  
BAUDELIO LARA  
39



Rubén Méndez



## saltatexto

Hadas y estrellas  
IVANIA MAIRENA NAVARRO  
42

La vida en escalera  
GERARDO MONROY CASTILLERO  
43



Portada: Samuel Meléndez



**Universidad de Guadalajara:** Rector general, Víctor Manuel González Romero; Secretario general, José Trinidad Padilla López; Vicerrector ejecutivo, Misael Gradilla Damy; Coordinador general académico, Salvador Acosta Romero; Coordinador general administrativo, Adolfo Espinoza de los Monteros Cárdenas; Coordinador general de extensión, Roberto Castellán Rueda.

Luvina  
literatura ~ arte

Noviembre-diciembre  
de 1996

**Luvina:** Coordinador editorial, Cesar López Cuadras; Consejo editorial: Arturo Azuela, Martha Cerda, Efraín Franco, Baudelio Lara, Jorge Orendáin, Víctor Manuel Pazarín, Guadalupe Sánchez, Arnulfo Eduardo Velasco, Wolfgang Vogt; **Saltatexto,** Gilberto Domínguez.

**Se publica como parte del proyecto FOMES: Publicaciones periódicas universitarias (PUBLIPER):** Coordinación general, Carlos Ramiro Ruiz Moreno; Editor, Francisco Castellón Amaya; Asistente de edición, D. Marisa Martínez Moscoso; Cuidado de la edición, Brígida Botello Aceves; Oficinas: Vallarta 1668, Guadalajara, Jalisco. CP 44170. Tels. (913) 615 49 22, 615 49 30 y 615 49 80. Fax 615 50 18. Diseño: TmoContinuo, Enrique Díaz de León 514-2. Tel./fax 827 21 05. Preprensa, Color Digital, Justo Sierra 2387; Impresión, Doble Luna editores e impresores, s. a., Ing. Hugo Vázquez Reyes núm. 24, Los Belenes, Zapopan, Jal., Tel. 656 62 68.



El Fondo para la Modernización de la Educación Superior (951512) otorgó apoyo financiero para la edición de esta revista.

Acércate al  
*Arte*

DANZA

MÚSICA

TEATRO

Calzada Independencia Sur  
s/n, Núcleo agua azul  
Informes al tel: 6 19 37 70

Teatro Experimental

*de Jalisco*



El motivo es obvio: durante la décima edición de la Feria Internacional del Libro, Augusto Monterroso recibirá el Premio Juan Rulfo. Del lugar que su obra ocupa en las letras hispánicas habla no sólo esta distinción, sino, sobre todo, las múltiples ediciones de sus libros, en nuestra lengua y traducciones a otros idiomas –el latín incluido–, que han sido posibles gracias a la existencia de ese público suyo, tan diverso y extenso y, con frecuencia, a buena distancia de las modas, pero amante siempre del texto profundo, punzante y corrosivo, desde hace décadas reputada marca de la casa.

Una entrevista, la reproducción de algunas portadas –conocidas algunas, otras no tanto– de sus obras, así como de fotografías de su álbum personal –de escasa difusión pública la inmayor parte– conforman el homenaje que *Luvina* rinde al maestro del texto breve y dardo certero.

Con el número seis, *Luvina* cierra su primer año en circulación. Pese a las incertidumbres financieras que eternamente ensombrecen el panorama de las publicaciones literarias, nuestra revista aspira, en el año venidero, a consolidarse como el espacio abierto que la Universidad de Guadalajara, con el apoyo del Fondo para la Modernización de la Educación Superior (FOMES), ofrece a los hacedores de literatura de Jalisco y comarcas aledañas.

Vale.



Augusto Monterroso castigado en casa de su abuelo paterno, general Antonio Monterroso, Puerto Barrios, Guatemala, c. 1950

AUGUSTO MONTERROSO

*Viaje  
al centro  
de la fábula*





# Por demás la lluvia

JORGE ORENDÁIN

## Niña en trenza

*a Seira*

IMAGINO TENER una hija  
que pasa los días anudando el viento  
con su trenza.

La veo arremedando con sus ojos  
los colores del arco iris  
y trepándose en un columpio  
con la luna entre los brazos.

Ella es como una niña cualquiera:  
llora cuando la noche se inunda en su mirada,  
ríe cuando un sueño le rasca la imaginación,  
está sola como yo sin ella en este momento.

Imagino tener una hija  
que me cuenta de los días que no existen,  
de las tortugas que vuelan en el mar,  
de aquel poema que no puedo escribir.

Esa hija me invade la memoria,  
pasea por mi sangre,  
grita por la existencia.

## Siete noches de insomnio

ALGO DE LA sangre de Dios  
traigo en las venas

llevo trozos de montaña  
rios y Evas  
que no cesan de gritarme

En la mano guardo una estrella  
y amarrado tengo un cometa  
en su conciencia de papalote

Algo de Dios traigo en la sangre

Siete noches me esperan  
con su luna de insomnio

Dormiré en el sueño del sol

Cuando algo de mi sangre  
habe en las venas de Dios  
despertaré con la muerte



# Vuelta de hoja

*Hoy nos espían las palabras muertas,  
insectos disecados  
en la boca de todos los poetas.*

Ernesto Flores

CUANDO UN POETA escribe en algún rincón del mundo otro está muriendo sin ninguna palabra de aliento en una orilla olvidada por los habitantes de esta ración del cosmos.

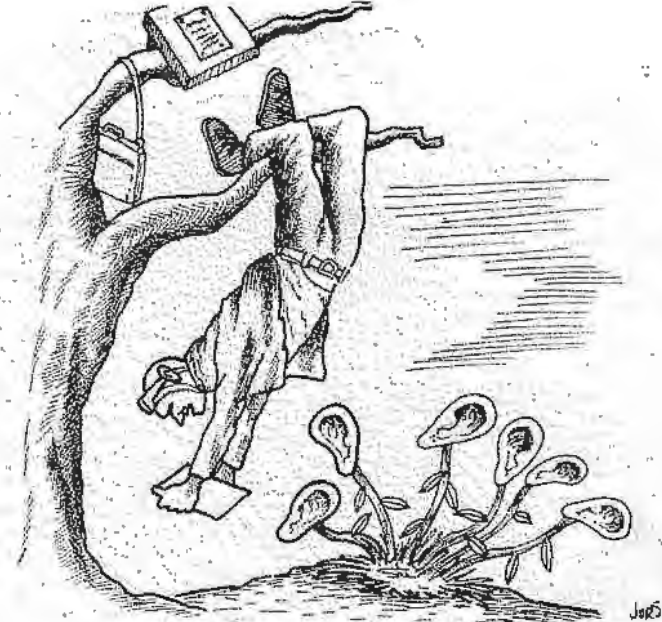
Cuando un poeta ríe sobre la espina de una rosa otro descalabra sus lágrimas en una vieja banqueta en espera de un verso que nunca llega, no habla, no existe.

Cuando un poeta se hunde en la balsa las sirenas inventan otros cantos, humectan sus cuerpos, deshilan su amor escondido.

Cuando un poeta dialoga con las aves otro interrumpe con su lanza los cantos de un gorrion que se aferra a no morir sin que el día registre en su memoria una última canción.

Cuando un poeta amanece dormido el mar puede danzar tranquilo sobre sus olas, amar a las nubes, enredarse entre las hojas del cielo sin importar que los marinos se ahoguen en otras aguas azules.

Cuando un poeta se enamora otro deja de escribir, uno de soñar, otro de viajar por países subterráneos; y uno más quema una hoja en blanco y se cobija con el humo immaculado para dormirse en otra vida, sin poetas y con nadie.



# Pasos fornicados

CUERPO EN PIEL deseo arrinconado en un fragmento de tiempo compañía para un olvido perpetuo del instante del perturbado acoso de la soledad tristeza.

Cuerpo en pasada manipulación engaño, geografía inútil disecada, mandamientos cáliz abandono.

Cuerpos en comunión precio caricias mediado por condón deseo indiferencia entre comerciantes de amor dinero cerveza.

Cuerpo mujer casi diosa en piedra cuidaudo en su hotel tiempo tarifa a un cuerpo hombre poeta mar casi río en juegos de amar negocio olvido entre muros de piel noche paraíso.

Cuerpos en soledad tiempo despedida como mares de concreto cielo callejero tratando de borrar pecado licor madrugada sobre calles de puerto testigo padre con pasos fornicados confesión inentira.

# La máscara y el actor

ALEXA ARMENTA Y FERNANDO SALAS

*Todo lo que espreciado de  
ser profundo ama la  
máscara.*  
Nietzsche

La máscara, ese otro rostro puente entre el mundo del deseo y el de lo sublime, vehículo para el encuentro con las fuerzas que rigen la vida y la muerte, medio de representar las deidades dueñas del enigma del destino humano.

En el mundo de los objetos utilizados por el teatro, es la máscara la que históricamente ha cobrado mayor importancia por sus características psicológicas y dramáticas. Ha tenido múltiples transformaciones en sus técnicas de elaboración y el significado de su uso. Desde su aparición como intermediaria entre las fuerzas divinas y el hombre, hasta ser adoptada por el teatro como su símbolo.

Hoy en día el estudio de la máscara no ha ocupado en el teatro mexicano un reconocimiento en la formación del actor. La ignorancia de su historia y sus técnicas de utilización ha hecho que el actor la aisle de todo un contexto social y cultural, y con frecuencia vemos deformaciones del uso de la máscara en la caracterización de personajes. El entrenamiento corporal con la máscara no es un método nuevo, pero sí es un método que el actor mexicano desconoce.

Este trabajo tiene como objetivo resaltar este hecho y brindar a los participantes una reseña histórica sobre la máscara, que, sin agotar el tema, nos permita encontrar una valoración más justa sobre la necesidad de incluirlo en las escuelas de actuación, no sólo como un taller extracurricular, de escaso alcance, sino como una materia dentro de los programas de estudio.

## MUNDO PRIMITIVO

Entre el niño actual y los niños de la humanidad u hombres primitivos existe una asombrosa similitud en el intento de recrear el rostro humano. Es éste el principio de la máscara.

El hombre primitivo daba a los objetos y elementos naturales que lo rodeaban una significación muy especial como residencia de vida y, por lo tanto, de espíritus y demonios. Las estatuas, amuletos y máscaras eran una forma de relación del hombre con este mundo de lo invisible.

Entre la gran cantidad de objetos que el mundo pone delante del hombre es el reino animal, del cual formamos parte, el que brindaba mayor número de experiencias. Las imágenes de animales eran las más utilizadas en sus representaciones.

En las fiestas de la fertilidad y las de caza, el hombre usaba como señal de triunfo máscaras vivientes con las cabezas de los animales.

La danza ha sido probablemente la forma de expresión del hombre primitivo más extensiva. Su cuerpo es un instrumento inmediato con el cual se articulan y expresan todas las complejidades de la vida. Él percibía el ritmo como una constante en la naturaleza y descubrió que estaba a su vez encerrado dentro de él, y lo dejaba fluir en todo tipo de oportunidades importantes de su vida. La danza es una acción intuitiva donde lo individual se entrelaza con el espíritu comunal, y acrecienta la comunicación.

En contraste con la danza, la creación de máscaras era un acto consciente ejecutado con el conocimiento complejo de principios estéticos. Fue el primer intento del hombre de darle

rasgos y significado a sus más profundas visualizaciones, para buscar más allá de lo ordinario de lo que estaba vagamente al tanto.

El primer actor fue, sin duda, el hombre que mató a un animal y quiso enseñar a sus compañeros la verdad de sus proezas con expresiones miméticas y sonidos imitativos y, jugando probablemente, se puso sobre su cabeza la piel de la bestia.

En la hora del triunfo, exagerando quizá la fuerza del animal y su propia gracia y destreza, aumentando a la acción la imaginación dramática, recreándola como él la había imaginado.

La máscara era la síntesis de la idea y el significado que en manos del mascarero asumían una forma artística.

La máscara emerge de la conciencia colectiva. Temía que ser reconocida e identificable por cada miembro de la comunidad.

La máscara es la más temprana creación humana y la más compleja realización visual de

su doble existencia: el día y la noche, la vida y la muerte, el rostro vivo y rígido, el aspecto inamovible y estático de la máscara, el rostro que vive sin vivir, indica que una de las connotaciones que el hombre primitivo sintió con más fuerza fue con la muerte. Para ellos ésta siempre estaba relacionada con causas sobrenaturales y era producto de fuerzas místicas.

El mundo está lleno de máscaras. Hemos aprendido a vivir con ellas en nuestros propios rostros y en los de nuestros congéneres. Lo que es más sorprendente es que nos inclinamos a considerarlos como rostros reales. Todos nosotros somos mascareros, creamos pseudomáscaras para vivir una realidad que tenemos que asumir a diario.

Jung llamó a la máscara humana la persona, y es el sistema que hemos creado para ajustarnos al mundo. El peligro radica en la total identificación con nuestra persona, que puede finalmente hacer a la gente lo que no es, pero que él y los otros creen que es. Evitar esta total identificación fue el móvil del hombre primitivo.

El hombre primitivo se enmascaraba para pacificar a la naturaleza, el rostro misterioso y tenebroso de lo desconocido.

La máscara es el comienzo, trauma y esencia de todas las metamorfosis. Es el puente trágico de la vida dentro de la muerte, es la ilusión de otra realidad, o el disfraz con que el hombre encuentra la realidad en un plano más alto, más fuerte en su conciencia y más claro y concreto en su expresión que la imagen ansiosa de la realidad por sí misma.

La máscara contiene la magia de la ilusión sin la cual el hombre no puede vivir.

#### PUEBLOS INDÍGENAS

Los pueblos indígenas relacionan el rostro con el espíritu. Los antiguos nahuatlacas creían que el rostro caracteriza la naturaleza intrínseca de cada individuo.

Para ellos cubrirse el rostro con una máscara es el equivalente a remover temporal-

mente la identidad y el alma del enmascarado del mundo cotidiano. Pero las máscaras hacen más que esconder las facciones: sustituyen un espíritu.

Descubrieron el significado mágico de transformarse asumiendo la identidad del Dios lo suficientemente poderoso para controlar la naturaleza y los elementos, y hacer la vida fértil y prolífica y de esta manera más llevadera.

Gran parte de este significado se ha perdido casi totalmente después de la colonización española.

Con el objeto de ganar control sobre la naturaleza (la dual, creadora y destructora de lo existente), el hombre trató de ser uno con los elementos y ser como su medio natural, sin principio ni final, se convirtió en el asesino y la víctima donde la fuerza vital de la sangre era dada y recibida. Nada es como parece ser, los hombres son animales y los animales dioses.

La función de una máscara no está limitada a la representación de un animal o una fuerza natural. Danzar una máscara es más que adoptar un disfraz. Es el equivalente a eliminar temporalmente la personalidad reemplazándola con un ser de otro mundo. Era una amplia y mágica transformación investida de un profundo misterio. La metamorfosis debe ser oculta a la vista y, por lo tanto, necesita de la máscara.

Las máscaras monstruosas representan el nahual de un hombre o Dios. El nahual es el espíritu guardián de un hombre y es adquirido por medio de un encuentro con un animal, o de la consulta del Tonalpohualli o calendario ritual. En esta última forma un niño toma como su nahual el espíritu que le tocó al nacer. Otro método para identificar al nahual es encontrar las huellas del animal en un anillo de cenizas o arena puestas alrededor de la casa al nacer el niño.

Como los indígenas utilizaban máscaras de nahual en los atrios de las iglesias, los frailes les agregaron dos cuernos y las renombraron como diablos. La idea cristiana donde el diablo tiene una naturaleza dual y además forma animal. Actualmente, el diablo es visto más como un payaso o bufón que como una figura demoníaca.

La mayoría de los motivos prehispánicos que han sobrevivido como parte de las tradiciones indígenas son las formas de animales, como el jaguar, dado que los animales eran menos reconocidos como dioses paganos que las figuras antropomórficas. Los agujeros en los ojos, si es que hubiere alguno, restringían

# AUGUSTO MONTERROSO A OVELHA NEGRA



E OUTRAS  
FÁBULAS



Tradução  
MILLÔR FERNANDES

Ilustrações  
JAGUAR

grandemente el campo de visión del enmascaramiento, que debe estar por entero concentrado en su mundo interior de imágenes. Él espera pasivamente a los espíritus que vienen. Uno puede estar mejor preparado a la experiencia interior con los ojos cerrados.

La fabricación de máscaras como objeto ritual implica una relación emotiva entre el artesano y aquellas fuerzas que hacen posible su obra. El poder de crear las cosas es un don y éste se recibe como favor especial de los dioses, por lo tanto el hombre que tiene ese privilegio debe ser siempre merecedor de él y agradecerlo cada vez que lo pone en práctica. Toda la obra es un ritual y el artesano se obliga al máximo rendimiento, a la consagración total. Sabe que una falla puede traer la disminución de sus capacidades creadoras y que el acierto las acrecentará.

El enmascarero es escogido por el sacerdote, y muchas veces es él mismo quien las realiza. Aun no siendo de la casta sacerdotal, son fácilmente aceptados en su círculo y gozan de gran prestigio social.

#### TEATRO GRIEGO

El teatro clásico griego del siglo V a.C. se representaba al aire libre, contaba con un coro que danzaba y cantaba alrededor de un altar. Había tres actores parlantes que portaban máscaras y doblaban papeles si era necesario. Se representaban tres tipos de obras: tragedias que trataban de las leyendas heroicas y que con frecuencia utilizaban a los dioses para el final; comedias satíricas que criticaban tales leyendas e incurrian en una mímica obscena iniciada por un coro de sátiros, y comedias con temas de la vida cotidiana y que se desarrollaban de modo bufo.

El teatro constituía para el ateniense el clímax del Dionisios. No era un hábito cotidiano y se presentaba durante las fiestas dionisiacas.

Las máscaras al principio estaban hechas de lino, arcilla y maquillajes, así como el corcho y la terracota en Roma. Fue Sófocles quien introdujo las máscaras de madera pintadas. Eran parte habitual del vestuario de los actores y el coro, y permitía a los primeros doblar papeles.

La máscara se colocaba sobre la cabeza del actor a manera de casco, era más larga que su cara original y los rasgos eran subrayados tanto en la forma como en el colorido. Podían verse con facilidad a largas distancias en teatros con hasta quince mil espectadores. El orificio que representaba la boca hacía las veces de megáfono.

Se utilizaban máscaras con doble carácter o expresión. Indicaban la edad, el estado anímico y hasta el rango social del personaje. El realismo de las máscaras que utilizaban los personajes de la vida real era tan grande que se cuenta que en la representación de *Las nubes* Sócrates hubo de ponerse en pie para constatarlo.

Para que el actor sobresaliera del coro y se equilibrara el tamaño de la máscara usaban un tocado exagerado, zancos y coturnos, y para que el actor no se viera demasiado flaco utilizaban almohadillas.

#### EDAD MEDIA

La gente en la Edad Media se movía y era movida por medio de contrastes. Se veían forzados a ver en la iglesia terrena el espíritu divino, y en el disfrute de la carne los trucos del diablo. Ellos giraban en torno al miedo a la condenación y la esperanza a la salvación. Vivían bajo el terror de la oscuridad y escapaban en el disfrute de las procesiones y los espectáculos de cremaciones y ejecuciones.

Los símbolos más comunes de los días medievales eran la muerte, el diablo y los bufones, y los tres, donde fuera que aparecieran, eran enmascarados realísticamente para estimular y proveer ciertas imágenes en la mente de la gente.

En las obras morales medievales la muerte y el diablo eran figuras alegóricas importantes. En especial, el diablo era fantásticamente disfrazado y casi siempre aparecía con una grotesca máscara, visualizado como un hombre salvaje como si surgiera directamente de los faunos y sátiros de la antigüedad.

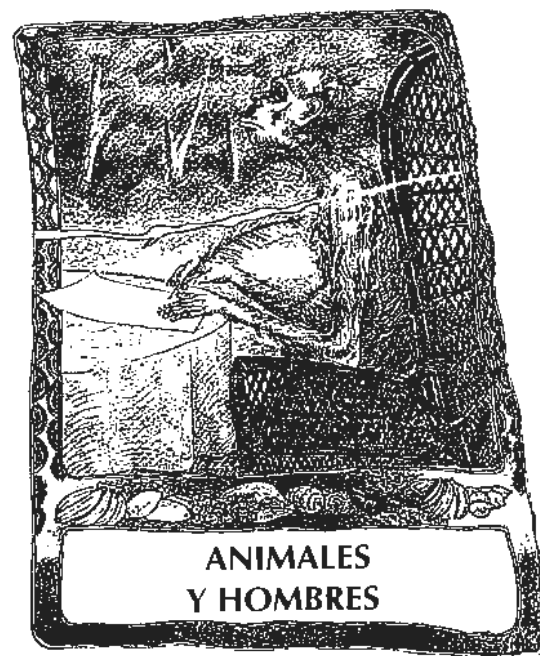
Todo esto muestra la increíble fantasía en que vivían los hombres medievales, la crueldad gótica que se inclinaba a la autoflagelación y a la quema de brujas y herejes y que hizo de las ejecuciones un espectáculo teatral.

#### RENACIMIENTO

Los humanistas dominaron el teatro cortesano durante el Renacimiento. Ellos eran poetas antes que dramaturgos, y humanistas antes que ambos. Tratando de revivir la antigüedad, rescataron el uso de la máscara en sus obras escolásticas, copias del teatro griego y romano en adaptaciones libres. Estas imitaciones forzadas eran las más de las veces basadas en versiones romanas de originales griegos. Usaban máscaras en una manera muy imitativa y superficial.

Las pesadas obras en las cortes difícilmente

## AUGUSTO MONTERROSO



educa

gustaban a algunos, pero unos cuantos pedantes sostenían la ilusión de haber revivido de manera correcta las obras antiguas. El pueblo estaba hambriento de entretenimiento y los actores estaban aburridos de recitar versos altisonantes.

Como una reacción a las declamaciones de estos ejercicios literarios dramáticos, vino la improvisada comedia italiana, que primero tonó las calles hasta que la clase pudiente reconoció su valor como entretenimiento e invitó a sus actores enmascarados a sus castillos, y finalmente construyó teatros. La comedia erudita había muerto. La comedia del arte vivió por más de doscientos años.

Después de un principio pujante, en la mitad del siglo XVI surgió la comedia De'Il arte al improviso. La importancia de la máscara fue más lejos que el enmascaramiento del rostro, aquélla implicaba la totalidad de una personalidad tipo y daba una ilusión de permanencia a un carácter favorito.

La máscara de la comedia claramente define la personalidad de un personaje sin expresar ninguna emoción, no lloraba ni reía como era en la antigüedad o en Oriente. Tipificaba un personaje. El público la reconocía



y la aceptaba por lo que era. Los actores tenían que proveerla de las emociones. Como todos ellos eran bailarines, juglares y mimos, sus gestos y movimientos corporales coordinados eran esenciales para expresar sus emociones. De hecho, la acción del cuerpo reemplazaba cualquier inensaje verbal.

Sus máscaras eran hechas de cuero y por dentro cubiertas con almohadillas. Medias máscaras o incluso pequeñas máscaras los ojos, la nariz y cachetes.

La mascarada de antifaces surge en esta época y es mantenida viva para fines de juego y carnavales. En la Europa feudal y renacentista el enmascaramiento tenía serias connotaciones. Si uno quería permanecer incógnito, utilizaba una máscara. Era parte de un juego social y la convención en que uno podía ser visto, pero no reconocido, cuando te escondías detrás de una máscara; utilizando tu incógnito, debías ser respetado. La celebración de carnaval ha sobrevivido desde la Edad Media como la oportunidad de desatar las inhibiciones y reírse con una inocente libertad de burla de sí mismo. El carnaval celebra la unidad de nuestra raza

humana como criaturas mortales que vienen a este mundo y se van sin su consentimiento, que deben comer, beber, defecar, eructar y romper el viento, para vivir y procrear si nuestra especie está para sobrevivir. Como individuos es causa de regocijo el saber que no estamos solos, que cada uno de nosotros, sin importar el sexo, el rango o talento, estamos en el mismo barco. Oscilamos entre desear ser animales irreflexivos y espíritus sin cuerpo. La solución del carnaval para esta ambigüedad es reír, pero la risa es al mismo tiempo una protesta y una aceptación. El escape de la personalidad social es simbolizada usando las máscaras.

#### TEATRO ORIENTAL

Uno de los pronunciamientos que mejor circunscribe la esencia del teatro oriental dice: "El arte es algo que se posa en el estrecho margen de lo real y lo irreal".

Todas las formas de expresión artística encuentran la cumbre de refinamiento en Japón. Aquí nosotros encontramos la más pura traslación posible de vida dentro del arte, una completa artificialidad y una absoluta y natural estilización.

En Japón los aspectos fantasmales, no humanos, son acentuados en un término muy efectivo. La actitud de los japoneses para con la máscara es muy diferente a la de otras culturas. Las máscaras japonesas provienen de la más alta tradición teatral. Sus orígenes están enraizados en los ritos y cultos del pasado prehistórico, pero ha roto con el estricto propósito religioso. El acento no está puesto más en la máscara como personificación de un espíritu, ancestro o demonio de la enfermedad. La máscara es en Japón primero y sobre todo un trabajo de arte.

El teatro Noh es quizás en el mundo la forma más antigua que se ha venido representando de manera ininterrumpida desde el siglo VII hasta nuestros días, bien sea por la poesía de sus textos y sus implicaciones casi rituales, la particular economía de sus movimientos, la belleza de sus máscaras y vestuarios.

Etimológicamente, el Noh significa talento o habilidad. La máscara es una de las peculiaridades de este teatro. En un principio fue usada para ocultar las deficiencias técnicas del actor, ayudándolo a representar el sexo, la edad y la condición extraterrenal del personaje; pero ante todo la máscara significa la presencia de los dioses, y el Noh es un drama de los dioses.

Estas máscaras difieren por completo de las griegas, que solían mostrar una expresión sumamente exagerada. Las máscaras Noh fueron perfeccionadas hasta el punto de adquirir una expresión intermedia o una inexpresiva merced a su técnica única en la historia universal de la máscara.

#### TEATRO CONTEMPORÁNEO

La máscara neutra es un rostro cuyos rasgos no indican ninguna expresión psicológica, marca simplemente un estado del ser, una presencia privada de tensión y pasión, un estado inicial de existencia, simple y abierto al mundo. La máscara neutra es de todos y de cada uno. Es el rostro de cada uno de nosotros.

La primera vez que un actor porta una máscara neutra se queda paralizado. Posteriormente, siente una libertad extraña y lo más profundo de él se devela. Su cuerpo se libera y modifica, la fantasía aparece. En vez de mirar con los ojos ve con el cuerpo, se siente liberado de su propia subjetividad y se despierta inmediata e irresistiblemente la conciencia del cuerpo. El hombre enmascarado se vuelve un ser biológico.

Si el actor es sensible a su significado, la máscara se llena de vida y respira, y aparecen infinitas posibilidades, expresiones y adquiere cualidades. En vez de decirle cómo tomar conciencia de su cuerpo, coloquemos simplemente una máscara neutra sobre su rostro y digámosle: mira ahora a tu alrededor. Él de

inmediato se vuelve consciente de lo que olvida habitualmente, pues toda su atención, que por lo general está concentrada en su mente, ha sido desconectada.

Una máscara siempre funciona en dos sentidos: una manda un mensaje hacia el interior y la otra proyecta un mensaje hacia afuera. Funciona según la ley del eco. Si el sonido es perfecto se vierte. Hay una extraordinaria relación entre el sonido y el eco: cuando el eco y el sonido no tienen relación, es como la imagen deformada en un espejo. Sin embargo, el actor lo sabe y esta es la gran magia de la máscara.

Un actor que no sabe nada de cómo portar una máscara, ejecuta algunos movimientos e ignora si la relación se establece o no, pero sabe que no puede imponerse a la máscara. Se acerca sin conocimiento racional, pero la sensibilidad existe de otra manera y se puede perfeccionar. El actor la toma en sus manos, la observa hasta que comienza a haber un reflejo del uno con el otro. Empieza a sentirla como su propio rostro, pero no totalmente, porque el actor tiene una vida independiente a la máscara, y poco a poco se va transformando a partir de la comunicación.

Cada máscara tiene una respiración diferente, pues cada una posee un cierto tipo, cuerpo y tiempo y un ritmo interior.

Un actor puede, a partir de su sensibilidad y conociendo los principios de la máscara, dejar caer sus propias máscaras de carne sobrepuestas. Este contacto epidérmico con un rostro que no es el suyo y con su capacidad de actuar, sin la cual no puede ser actor, le permite ser ese personaje en ese momento, asumir este papel y una vez hecho suyo, la máscara deja de ser rígida y se adapta a toda circunstancia.

Representar un personaje que requiere una máscara y no hacerlo es abocar al actor a un inútil trabajo intelectual, que sin la ayuda gestual de la máscara, su reflexión no tiene la posibilidad de transformar su rostro y cuerpo, y dejarlo a la imaginación del público no da el resultado inmediato que desde un principio debe estar dado.

La manera de representar un personaje tratando de imitarlo es un desastre. Es necesario buscar ayuda. En primer lugar con una máscara, receptáculo de fuerzas que puede evocar el actor para que el personaje adquiera carne y sangre. La máscara naturalista expresa los tipos humanos esenciales y la no naturalista personifica fuerzas.

Jacques Lecoq dice:

La máscara es un instrumento misterioso, terrible. Siempre me dio y me sigue dando un sentimiento de espanto. Con la máscara nos enfrentamos a un misterio medieval. Los demonios vuelven a aparecer con las caras inmutables, estáticas, que se encuentran en las raíces mismas del teatro. Uno se fija muy seguido, por ejemplo, que el actor no puede tocar la máscara en escena con un gesto normal (mano en la frente, dedos sobre los ojos y cubrirse la cara con las manos). El gesto llega a ser absurdo, inhumano, falso. Para volver a encontrar su expresión el actor debe hacer más exquisito el gesto de la mano, no puede terminar de una manera realista sobre la máscara. La máscara, en cierto modo, no soporta el carácter concreto del gesto real. La máscara es ritual.

Jacques Copeau habla del diálogo misterioso entre la máscara y el actor:

El actor que actúa dentro de una máscara recibe de este objeto de papel maché la realidad de su papel. Él es controlado por el objeto y tiene que obedecerlo sin reservas. Apenas se pone la máscara cuando siente un nuevo ser volando dentro de sí, un ser cuya existencia nunca había sospechado. No es solamente su rostro el que ha cambiado, es toda su personalidad. La naturaleza misma de sus reacciones. Entonces él experimentaba emociones que nunca pudo sentir o fingir sin su ayuda. Si es un bailarín, el estilo completo de su danza, si es un actor, el tono de su voz será dictado por la máscara [...] un ser sin vida hasta que él la adopta, que viene desde fuera para apoderarse de él y procede a substituirlo.

En el teatro nada es más obvio que el simbolismo cuando es pobre o hecho a la ligera. Esta es una de las trampas, sino la más peligrosa, encontradas en el uso de la máscara. En la escena la máscara puede solamente ser un medio para fomentar el peso simbólico del significado dramático del personaje, y la situación en la que él se encuentra a sí mismo. Si la máscara no adiciona otra dimensión supranatural y un aumentado sentimiento poético de lo que el dramaturgo desea comunicar, se convierte en pesado y falso. Usar máscaras sólo para subrayar el simbolismo es inútil. La máscara en su rigidez y sentido elusivo pone una gran demanda en el poder y visión poética del escritor.



# Desvastamiento del mutismo

ALEXANDRO BUSTOS

Aguardas en los círculos de una escalera  
las líneas que unen el pasado y el olvido,  
te miras envuelto en tu vientre,  
las esferas astrales rompen el llanto,  
te sabes perdido en esas lágrimas.  
Laberinto que refleja el agua que fluye.  
Los triángulos esparcidos por la noche,  
son quietud en tus oídos, hablas murmurando,  
velas junto a las palabras, callando entiendes,  
entretijas espacios y siglos,  
condensación de luz y eternidad: galaxias.  
Te miras internándote en el agua,  
las gotas en comunión con las sombras,  
la relación de tus lágrimas y el tiempo  
sed de morir en el vacío de las orillas,  
de tus dedos: orillas de un mundo en creación.  
Aguardas los reflejos de tu mente,  
infinito y silencio; mundo entre dos espejos.  
Te miras cayendo por debajo de tu cuerpo,  
tus pies aguardan encerrados en sus sombras.  
Caninas hacia tu espalda,  
aguardas, vuelves a mirarte, olvidas a tu cuerpo,  
el silencio de tu fragmentación,  
aguarda en los círculos de una escalera...

# Y el abuelo qué...

ARMANDO AGUILAR A.

Con la mirada puesta en la pared, fija en esa superficie plana, casi sin pestañear; con los labios cerrados, apretados con fuerza para evitar que salga algún sonido, alguna queja, algún sollozo o lamento; con los ojos vidriosos, deseando que las lágrimas no salgan, que se regresen por donde han venido.

Pensando sin entender, queriendo justificar el castigo, donde el orgullo lo hace injusto y el remordimiento que surge lo convierte en necesario.

Se mira pero la mirada está limitada por ese muro insensible; se piensa y los pensamientos chocan y rebotan contra mi rostro, contra mi cuerpo. Salen y retornan a su lugar de origen, no van más allá, recorren una escasa distancia de treinta centímetros; un constante fluir hasta llegar al agotamiento, al sin sentido, a la nada; porque después de un corto tiempo ya ni siquiera se siente.

Se aflojan los labios, escurren las lágrimas por las mejillas y caen hasta el piso. Después de unos minutos llega esa sensación de calma, ese silencio arrollador que confunde; es un sonido tenue, tan peculiar que sólo se percibe en la absoluta tranquilidad, y es tan insistente como el sonido que hacen las olas en la playa: inexorable, eterno.

Es como el lento fluir de nuestra sangre, y quizá sólo sea eso. Muy pocas veces lo percibimos, y cuando irrumpe nos arrulla de tal forma que entramos en un estado de ensoñación; entre la

vigilia y el sueño. Y se empieza a fantasear y la realidad se hace densa como la bruma en las mañanas de invierno, como cuando subimos algún cerro y alcanzamos las nubes. Y las piernas pierden sus fuerzas y todo el cuerpo se afloja, los párpados se hacen tan pesados que por momentos caen.

Hasta que un ruido estrepitoso interrumpe mi ensoñación, me regresa abruptamente a la realidad. Es un ruido que recorre todo mi cuerpo retumbando mis sentidos y me hace dar un salto. Es como cuando dormido se cae uno de la cama y por momentos no entiende nada, hasta que la conciencia vuelve después que el cuerpo termina de estremecerse; tal vez por el susto, por la sorpresa, por la rapidez con que el alma regresa al cuerpo, y lo sacude, y lo hace temblar.

Qué realidad tan cruel y cotidiana: yo de cara a la pared con los pies juntos y los brazos pegados al cuerpo; de pie, en posición firme, sin moverme, sin hablar, sin siquiera llorar, cumpliendo un castigo impuesto por mi padre.

Me quedé dormido por unos momentos, y él, al ver lo que sucedía, me regresó a la vigilia con un golpe seco. Un golpe dado en la cabeza con la mano cerrada; con el puño, como debe ser. Si el castigo es para que aprenda a portarme bien y no para dormirme.

-Qué casualidad que te castigo y te da sueño y en cuanto te levanto el castigo desaparece el sueño-

Y todo porque me porté mal; y me vuelvo a preguntar si realmente hice mal, si lo único que hice es actuar de acuerdo con mi sentido común. Pero tal vez ese sea el error, porque lo que yo considero que está bien para él es malo.

Entonces debo pensar y actuar como él para no caer en esta penosa situación. Qué fácil es pensarlo, pero qué difícil es hacerlo; será que los niños somos muy tontos y no comprendemos nada.

Y a decir verdad sí lo soy, él me lo ha dicho y me lo ha repetido muchas veces. Por ejemplo, cuando cometo el error de ponerme los zapatos al revés. Pero si yo no logro entender por qué tienen que ir exactamente como él dice. Quizá sea un capricho suyo, no lo sé, él manda y yo obedezco.

¡Ah! Como quisiera ser grande para poder castigar al niño imprudente, porque no hay niño que no se porte mal.

Aunque también hay personas mayores que hacen tonterías, como mi abuelo. El otro día tiró la leche en la mesa y ni siquiera lo reprendieron; no le dijeron nada, pero cuando yo lo hago, me pegan y me mandan a dormir sin cenar. Y eso que yo no la tiro porque sea malcriado como me dicen, sino que lo hago sin querer. Nada más díganme ¿a quién le gusta que le peguen y lo dejen sin cenar?, a nadie, por más tonto que sea. Y yo no soy la excepción.

Mi abuelo hace muchas cosas malas y nunca le pegan, ni siquiera le llaman la atención, tal vez de eso se valga para robarle a mi mamá los dulces que tiene escondidos en la alacena y

darme unos cuantos díque para que yo no lo delate, y después culparme a mí. Y así un montón de travesuras que hace, y se queda tan tranquilo, porque sabe que no corre peligro.

Y yo apenas digo una mentira y me pegan, rompo un vaso y me castigan, le escondo las pantuflas a mi abuelo y me regañan. Y él si puede esconderme los juguetes, robarse los dulces y hasta mentir, y lo peor de todo es que no le dicen nada.

Cómo quisiera estar grande como mi abuelo para poder hacer lo que me venga en gana, sin que me digan nada. Pero no señor, tengo que ser el chico de la casa y soportar todos los castigos que me impongan y sin poder justificarme, porque nunca me creen.

Los niños como yo deben ser buenos y educados y los abuelos deben portarse mal. Qué triste suerte la mía.

-Ya vete a tu cuarto, se terminó el castigo, pero si te vuelves a portar mal te va a ir peor-

Augusto Monterroso

## *La Oveja negra*

*y demás fábulas*

## *Ovis nigra*

*atque caeterae fabulae*



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

# (Miniaturas)

*RICARDO SIGALA*

Una noche ante el innumerable espectáculo de los seres celestes (hay dos grandes grupos de éstos: los oscuros y los luminosos. Los primeros hacen posible la noche y los otros son exiliados de los días) creí saber que el paraíso se extiende sin orillas ni confines, que no tiene fin ni principio y que por lo tanto está en ningún lado. Más de alguien en el camino ha preguntado por la región llanada Ningún sitio.

\*\*\*

Un hombre solo es más que un hombre solo, porque un hombre solo no es un hombre sin compañías sino uno de compañías ausentes, de descompañías, de grandes multitudes distantes. Un hombre solo es sólo un hombre sin libertad.

Hubo alguna vez un hombre solo, mas sin la conciencia del ser solo: no sabía de su naturaleza de solitario. Nadie que no conozca la compañía puede saber de la soledad. Y nuestro (nosotros) primer hombre no estaba solo por el hecho de no saber que se está solo. El hombre que hubo alguna vez no era nostalgia de presencia o de ausencia, era, tal vez, nostalgia, extrañeza de ocupar un lugar en el espacio fluir de un incipiente tiempo ni siquiera comenzado a contar, extrañeza de tener que cargar-lidiar con una sombra innadura de recientes ayeres que no tienen nombre cierto por no existir. Nostalgia es lo que ha de tener, nostalgia del no ser apenas perdido.

El hombre más solo del mundo sufre porque no lo dejan en paz y solo todos sus fantasmas.

El hombre más solo del mundo quisiera por no sé qué estar por un momento verdaderamente solo, solitaria y demasiadamente solo.

# Dos poemas

JAIME CASILLAS

I

La saliva de Dios  
es un anor tan fino  
como una cabellera bien cortada  
  
pero terrible como la navaja  
del ladrón que se oculta en las callejas  
  
es un cuerpo dulce  
dispuesto a refrescar  
agua en bocas aparejadas

VI

Nunca faltarán miradas que por ti se enciendan  
ni piedras ni árboles que se estremezcan a tu paso  
ni sordos ni ciegos que olfateen tus oxidosos sudores  
  
Mordidos por la serpiente de tu belleza  
somos muchos y faltan por ser más

Charla con el autor

# Augusto Monterroso: la compleja profundidad de lo breve

CESAR LÓPEZ CUADRAS

*La zarpa de Monterroso me recuerda el sutil alfanje del verdugo que con diestro, insensible tajo decapita.*

Luis Cardoza y Aragón

AUGUSTO MONTERROSO

## *La palabra mágica*



ANAGRAMA  
Narrativas hispánicas

Casi era ya la hora de la cita y yo no encontraba, entre las calles empedradas de Chimalistac, la de Rafael Checa. Húmedas y estrechas, me provocaban la sensación de estar en otro mundo, hartamente diferente al que por ahí, a escasas cuadras, se agitaba en Insurgentes. Caía una lluvia ligerita y desenfadada, de esas que invitan a caminar bajo el engaño de que nunca terminará por inojarnos, y ya se saben las consecuencias.

Por fin, Rafael Checa. Detrás del monumento a Obregón, me había indicado Monterroso por teléfono (aprovéchome aquí de su ausencia para nombrarlo sin el ceremonioso don Augusto que su presencia me imponía), y se me hizo fácil. Detrás del monumento de marras, no obstante, existe todo un mundo que siempre ignoré en mis tiempos de universitario. Y tan cerquita de cu.

Al fin encontré la calle, o callejón, según se vea, y me di en seguida a la tarea de buscar el número 53, que tampoco estaba como para dar con él a la primera. Me detuve frente a una puerta de madera clara, abierta en un muro de piedra, alto y oscuro. Me abrió la mujer que asiste a don Augusto y señora en los quehaceres de la casa. A través de un corredor umbrío, me condujo hasta el pie de una pequeña escalinata donde me esperaba Bárbara Jacobs, la compañera del escritor desde hace muchos años.

Ella me pasó a una acogedora salita de muebles sencillos, cuadros en las paredes y libreros atestados de volúmenes que evidenciaban a todas luces que me encontraba en la casa de un escritor. La afabilidad de los moradores aflojó de inmediato la tensión que me había dominado durante toda la mañana. Pásese, tome asiento, ¿desea tomar algo? Me acordé de cómo me habían tratado otros escritores desde su atalaya inexpugnable.

Y ahí estaba yo, ante Augusto Monterroso, intentando iniciar la primera entrevista de mi vida.

A pesar de que me había propuesto evitar lugares comunes, comencé con uno de los más frecuentes en las entrevistas a escritores: los tormentos a la hora de escribir. Me aproveché de Leopoldo, el personaje de mi entrevistado que siempre está queriendo escribir, se prepara acuciosamente para ello, pero nunca escribe una sola línea. Yo pensaba que, puesto que la literatura de Monterroso es alegre y llena de humor (no de humorismo, como él me aclararía más adelante), un escritor así no tendría mayores dificultades para armar sus textos. No, no crea -me respondió-. Los problemas que tengo para escribir supongo que son los que tiene la mayoría de los escritores. Creo que sólo alguien superdotado no los tiene a la hora de ponerse a hacer un cuento, una novela, un poema. El problema principal que afronto siempre es el de la forma, la adecuación de la forma a lo que quiero decir.

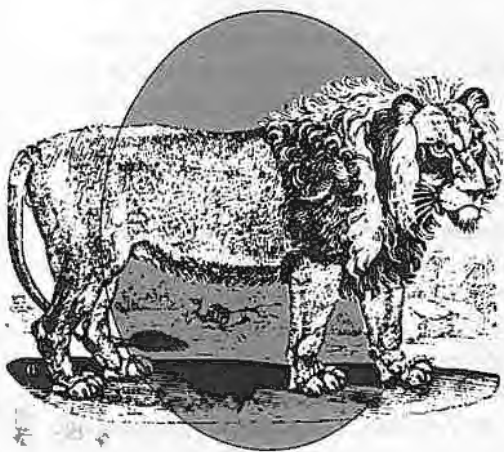
**HAY NOVELISTAS QUE SE HACEN UN PÚBLICO, QUE CREAN UN PÚBLICO Y A ESE PÚBLICO VAN A SATISFACER; ESO PARA MÍ NO TIENE NINGÚN INTERÉS**

**CUANDO ESCRIBO, SIEMPRE ME  
ACERCO A LA LITERATURA CON LA  
MAYOR HUMILDAD QUE PUEDO**

## **The Black Sheep And Other Fables**

*Augusto Monterroso*

Tales wry, sly, and truly fabulous



Sentí que su respuesta no le satisfizo del todo. La dijo dudando, deteniéndose. Buscar la forma justa, comenté.

Así es -asintió-. No la frase justa, sino la adecuación de lo que se está diciendo a lo que se está pensando. No siempre se logra esto porque las palabras a veces se resisten, y uno lucha contra ellas.

El tono de su voz, la pausa en su respuesta, me decían que él no aseguraba nada, que simplemente eso era lo que pensaba. Advertí por esto que no es muy partidario de respuestas categóricas, y no sé por qué pero ahora acudieron a mi mente los escritores que suben al púlpito para predicar su verdad literaria. Ese tono pausado, no obstante, me decía también que él me está midiendo los terrenos, pensando quizá que detrás de mi apariencia inofensiva bien podría esconderse un toro mañoso. No conocía el tamaño de mi desamparo.

Estando ya en el tema de las dificultades del escritor, pasé al también ya trillado sobre el miedo a la hoja en blanco. Su respuesta es contundente ahora: No, no tengo terror a la hoja en blanco porque por lo general pienso mucho las cosas que voy a escribir antes de hacerlo. Si tengo un tema para un ensayo, un cuento, un artículo o lo que sea, le doy muchas vueltas en la cabeza, así que cuando voy a tratar de escribirlo ya voy directamente a hacer lo que pueda.

Pues sí, me quedé pensando yo, y ahí están esos largos períodos entre cada libro que nos ha entregado, sabedores nosotros de que vale la pena esperar.

O sea que cuando se sienta a escribir es que ya va a escribir no a meditar sobre la máquina, comenté.

Así es, y entonces, el blanco de la hoja no me da tanto miedo. También eso es un asunto de aprendizaje. Cuando era muy joven no había descubierto todavía que existe lo que se llama la primera versión, un borrador. Yo era autodidacto, nadie me enseñó a escribir, aprendí solo. Y en esa época de mi vida yo pensaba que a la hora de escribir cada frase tenía que estar perfecta desde la primera vez; si no, sentía una terrible frustración y la abandonaba. Pasaron muchos años efectivamente antes de que descubriera esta cosa liberadora que se llama el borrador, la primera versión; entonces uno sabe que la va a volver a hacer una vez, veinte veces, todas las que sean necesarias.

Y lo constaté cuando me mostró una página escrita a mano en su primera versión, seguida,

en efecto, de una, dos, tres, no sé cuántas versiones revisadas, escritas a máquina, hasta que la última era ya una gema pulida. Viendo aquello le pregunté: ¿podríamos decir, entonces, que escribe desinhibido pero que revisa con rigor?

Así es. Ahora sé que lo que estoy escribiendo va a ser objeto de mucha revisión y mucho trabajo.

A estas alturas aquello ya no era una entrevista, sino una charla sobre el oficio de escritor entre dos personas que han dejado a un lado los reparos iniciales. O al menos de mi parte habían disminuido los temores primeros. Eché el cimiento para una nueva pregunta: Usted se considera un aprendiz de escritor, y a mí esto me mueve a pensar lo siguiente: en primer lugar, hay mucha gente que estaría dispuesta a defender el punto de vista de que usted es un maestro en el arte narrativo. ¿Qué hay entonces detrás de esta manifestación de modestia? No creo que sea un huarache que se antepone a la espina de la crítica; me parece, más bien, que es una alerta roja contra la autocomplacencia. ¿O me equivoco?

No, no se equivoca. Claro que aquí hay varias cosas envueltas. Sí puede ser una modestia o una humildad ante la literatura. Cuando escribo, siempre me acerco a la literatura con la mayor humildad que puedo (para abandonar la palabra modestia). Una parte de que está tratando de hacer una obra artística. Entonces, ¡bueno!, el artista se acerca con humildad a su trabajo. Usted preguntaba que por qué me considero un aprendiz de escritor. La respuesta es sí, porque ¿cuándo termina uno de aprender en esto? Lo digo en este sentido: siempre estoy aprendiendo y aprendiendo. Creo que esto es algo que debería sucederle a todos. No sólo en el arte, sino a un médico, a un arquitecto, a todo mundo. El que está dedicado a algo debe estar siempre aprendiendo. En el fondo no es que sea un aprendiz, que me considere un aprendiz como cuando tenía catorce, diecisiete años, no. Ahora ya he aprendido una cantidad de cosas, pero el aprendizaje como tal no termina nunca. También tengo una idea muy clara sobre esto, que es la siguiente: cuando ya sé hacer algo en literatura, ya no me interesa hacerlo. Nunca he querido aprender a hacer cuentos, yo hago los cuentos como puedo; no quiero saber cómo se hacen, pues me convertiría en una especie de repetidor de fórmulas o de mí mismo. Aquí iríamos al tema de la aventura en literatura y en el arte en general; eso es lo que lo hace interesante: la búsqueda.

Después de esta larga respuesta me quedo echado en el sillón, satisfecho, sintiendo que ahora sí he logrado algo sustantivo. Luego de una pausa volvimos sobre el tema. Parto ahora de que el lector, y sobre todo el que amenaza con convertirse en escritor, es también una preocupación constante de Monterroso. Mas parece que él no se hace demasiadas ilusiones sobre el particular. ¿Cómo piensa al lector? –le pregunté–, ¿qué le pide?, ¿qué le ofrece?

Déjeme ver –se detiene y medita; regresa sin que al parecer haya disipado todas sus dudas sobre el caso–. Nunca he tenido muy claro a qué clase de lectores me dirijo. Por lo mismo que anoté en la respuesta anterior, también esto es una aventura. Si estoy tratando de hacer algo nuevo o diferente, no sé que va a pasar con los lectores que ya tenía, ¿no? Ya existe esa relación con el lector, que también puede llegar a ser fascinante en el sentido que uno tampoco termina por conocerlos. Hay novelistas que se hacen un público, que crean un público y a ese público van a satisfacer; eso para mí no tiene ningún interés puesto que estoy en esta cosa que casi podríamos llamar experimental, buscando nuevas formas de expresión o temas quizá no muy trillados, entonces los lectores van a ser quien sabe quiénes.

Hice la pregunta –le dije– por la recurrencia del tema en su literatura.

¡Sí!, y es un tema que me interesa mucho, pero como yo no tengo respuestas, ¡no sé! A lo mejor en alguna otra entrevista he definido muy claramente al lector que quiero. Pero tome en cuenta que en el curso de la vida uno va cambiando su manera de ver las cosas. Lo que era un problema cuando yo tenía treinta años, ya era otro al llegar a los cincuenta; no que lo tuviera resuelto, sino que ya era otro, y entonces en alguna entrevista de hace treinta años probablemente yo haya tenido claro en ese momento lo que pensaba sobre determinada cosa. ¡Y ahora ya no está tan claro! –ríe, le divierten sus propias dudas–, y busco otra manera de ver las cosas, indagar si tenía razón o no, porque si tuviera todo definido para siempre, sería muy aburrida la cosa, ¿verdad?

Pues sí, me dije yo, comenzando a entender un poco la compleja sencillez de Augusto Monterroso. Esto me animó y procuré avanzar con una pregunta que no me podía aguantar, a pesar de ser también un tema recurrente en torno a la obra de mi entrevistado: la brevedad. Es –le dije– la virtud más aplaudida de su obra. Pero por ahí encontré en uno de sus textos, *La*

*brevedad*, precisamente, que usted la ve como una especie de dictadura cuasidivina y concluye que la odia. ¿De veras odia la brevedad?

Bueno –y ese bueno fue para decirme: uo vaya usted tan aprisa–. Eso también nos llevaría a la pregunta y respuesta anteriores. En ese trabajo terminé diciendo que sería feliz si pudiera escribir largos textos en que hubiera muchas aventuras y la gente se encontrara y se matara y se amara, etcétera, etcétera. Tal vez en ese momento así lo pensaba, porque trato de ser sincero y escribo lo que pienso y lo que siento en cada momento. Pero eso no quiere decir que me pase la vida añorando no escribir largos textos y largas novelas. Efectivamente, llegué a ver la brevedad, como dijo un crítico en cierta ocasión, casi como una condena. No puedo hacer otra cosa, no es mi vena ni mi disposición ni me propongo escribir novelas muy largas, porque no lo he sentido nunca. Uno debe darse cuenta de ello y saber en determinado momento cuál es su voz y su aliento. Por esta razón, sí me he concentrado, por condena o por lo que se quiera, en la brevedad. Mis lecturas comenzaron en buena parte por clásicos grecolatinos, sobre todo latinos, gentes de textos breves. Mi más graude maestro de literatura fue durante muchos años, y lo sigue siendo por supuesto, el poeta latino Horacio. Y a raíz de ello me aficioné mucho a la sátira, a través de este hombre. Luego seguí con autores de esta misma cuerda; es decir, aforistas. En seguida salté a la literatura española donde me atrajeron los que se parecían a ellos, Quevedo, Gracián, y así seguí. La brevedad, entonces, como condena, pero también como afición.

Y que también implica la densidad..., meti mi cuchara.


Naturalmente. Cuando se dice brevedad se está hablando de concisión, de concentración, de densidad, de intensidad, lo que pasa es que lo breve es engañoso; algún crítico dice también que esta brevedad es engañosa si uno se pone a pensar en lo que está ahí concentrado. Todos estos atributos de la brevedad siempre hay que considerarlos.

Como sentí que estaba dando en el clavo, se me hizo fácil ponérmelo al tú por tú: en cierta ocasión –dije–, un amigo me aconsejó: si quieres escribir no debes tener a nada a la hora de hacerlo. Usted ha tratado el asunto en la fábula *El mono que quiso ser escritor satírico*, en la que el personaje finalmente desiste de su propósito ante la posibilidad de que sus amigos se sintieran aludidos. Al leer sus textos, en

**NUNCA HE QUERIDO APRENDER  
A HACER CUENTOS, YO HAGO  
LOS CUENTOS COMO PUEDO**

## Augusto Monterroso Lo demás es silencio

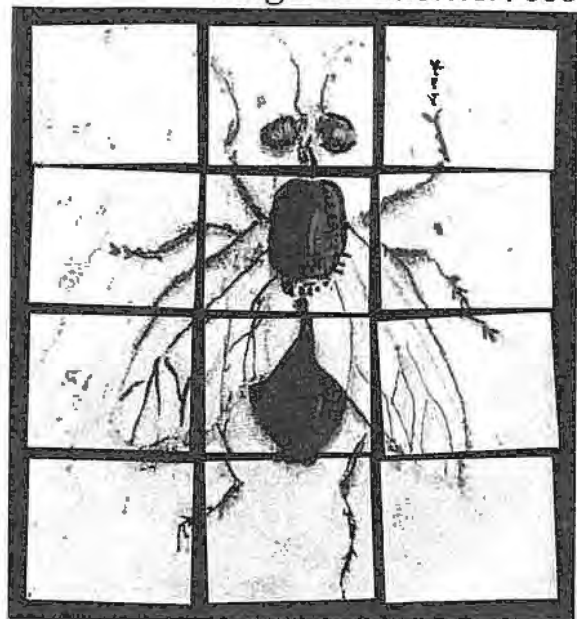


Seix Barral  Biblioteca Breve

NUNCA HE TENIDO MUY EN CLARO A  
QUÉ CLASE DE LECTORES ME DIRIJO

## Movimiento perpetuo

Augusto Monterroso



Joaquín Mortiz/Nueva Narrativa Hispánica

cambio, tengo la impresión de que usted no se ha impuesto freno alguno al utilizar la sátira como instrumento literario privilegiado.

No, no crea. En general cuando uno escribe está siendo autobiográfico, aunque no lo parezca o lo disimule o lo atribuya a otros. Lo que yo le atribuyo a ese mono que quiso ser escritor satírico y tuvo que renunciar a ello por temor a herir a mucha gente, en realidad me pasaba a mí y me sigue pasando. Hay cosas que no puedo decir porque, bueno, por lo que dice la fábula: alguien se va a ofender. Pero eso que puede ser un obstáculo o una cosa negativa también puede convertirse, ya literariamente hablando, en algo positivo, porque uno se enseña a buscar la manera de decir las cosas más terribles en la forma más aparentemente suave, es decir, con más sutileza, con más modo, a manera de que los aludidos no se den cuenta de que son ellos los que están siendo aludidos –ríe como lo hace un niño de sus travesuras–, y se lo atribuyen a otros. Entonces el autor se las arregla para decir lo que en realidad quiere, pero de una forma sutil, no grosera y revestido por algunos elementos del arte como son la ironía o el doble sentido o la forma oblicua.

Siento que la veta se ensancha, y digo: esto está estrechamente relacionado con lo que prescribe el décimo mandamiento del *Decálogo del escritor*, de Eduardo Torres, en el que se señala que la inteligencia del autor debe ser suficiente como para que el lector se sienta más inteligente que el autor, pero que el autor tiene que ser más inteligente para lograrlo.

¡Exactamente!, usted lo ha dicho.

Como puedes ver, paciente lector, por intentar parecer inteligente, cancelé el curso de la argumentación de mi entrevistado. Me rehago y procuro explorar el nuevo rumbo de la charla.

Y siguiendo con ese decálogo de doce mandamientos –dije–, a mí me llama mucho la atención el segundo, en el que se trata la cuestión de si se escribe para los contemporáneos o para la posteridad. ¿Usted escribe para la posteridad?

¿Lo tiene? –me pregunta. Se refiere al *Decálogo*. El tono de su voz es de incredulidad–. No me acuerdo...

Claro que sí –le dije mientras abría el libro–: segundo mandamiento (y yo que pensaba que los escritores recordaban todo lo que habían escrito)...

*Decálogo...*, a ver...

Aquí está. Dice: “no escribas nunca para tus

contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia”. Si se escribe para los contemporáneos –continué–, se corre el riesgo de hacerles concesiones, y escribir para la posteridad puede parecer muy pretencioso, aparte de que no podemos saber qué tanto caso nos hará la posteridad. ¿En qué piensa Augusto Monterroso cuando escribe?

Pues..., a ver, déjeme pensar, ¿sí?...

–Adopta un talante meditabundo; yo apago la grabadora. Luego de una buena pausa reanuda la conversaciou–. Pienso... pienso en el trabajo que estoy haciendo en ese momento. (Lo estoy francamente pensando, ¿eh? –me aclara–.) Ni en la posteridad ni en el presente, sino en que lo que estoy haciendo esté lo mejor hecho posible. Quizá también, consciente o inconscientemente, en que eso que estoy haciendo perdure. Entonces ahí ya nos estamos acercando a la idea de que puede ser para la posteridad. Pero no, en realidad cuando estoy haciendo algo pienso en que esté bien hecho, que no tenga debilidades o mentiras, artísticamente hablando por supuesto.

Mentiras en el sentido literario –comenté.

Sí. Quizá piense también en realizar una labor perfeccionista. Aunque la palabra perfeccionismo no me gusta mucho, más bien la rechazo porque el afán perfeccionista puede ser peligroso. Se pueden hacer objetos muy bien hechos pero fríos, inocuos, que finalmente no tengan nada adentro. Ese perfeccionismo yo lo rehuyo, pienso que hay que huir de él. Hay que hacer las cosas de la mejor manera que uno pueda pero sin pretender que aquello sea perfecto, porque ¿quién le dice a uno qué es lo perfecto? Además, algo puede estar bien acabado pero no tener nada adentro.

Insisti en continuar con el *Decálogo*, particularmente con el octavo mandamiento: “fórmate un público inteligente que se consigue más entre los ricos y los poderosos. De esta manera, no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emanan de estas dos únicas fuentes”. No creo –dije, ya dirigiéndome a mi entrevistado– que el parecer de Eduardo Torres en este punto coincida con el de Augusto Monterroso.

No, ni tampoco que sea el de Eduardo Torres. Este hombre decía cosas de doble sentido. Probablemente, él ahí esté diciendo lo contrario de lo que aparece, en una forma quizá sarcástica. No. No hay que creer mucho en lo que diga Eduardo Torres, y su decálogo puede

ser que esté lleno de trampas y sarcasmos, dobles sentidos o estar en contra de tópicos, de lugares comunes. Pero de todas maneras algo quiere decir en cada una de estas cosas -se divierte con esta otra travesura suya-. Eduardo Torres es un personaje muy querido mío, es un personaje muy complejo: en ocasiones aparece como un tonto, en otras como loco, y otras tantas bastante duro, realmente crítico...

Si, hablar de su personaje lo emociona, pero esa misma emoción obstaculiza el libre discurrir de su pensamiento. Intenta explayarse, mas se detiene pues no encuentra la manera justa para valorarlo.

El personaje Eduardo Torres me fascina -digo yo, procurando que su pensamiento encuentre el curso que él desea-, porque encierra todo esto que usted ha dicho, pero sobre todo representa también ciertas prácticas mezquinas de la vida de los intelectuales. ¿Qué tanto de sí puso Augusto Monterroso en este personaje? Lancé la pregunta a la manera como se lanza un petardo al interior de un templo: volví la cara y apreté los ojos. Él simplemente sonrió.

Eduardo Torres soy yo también en muchos de sus aspectos, porque es un personaje que quiero que sea muy humano en el sentido de que es todo eso que señalé: un ser inteligente, bromista, chocarrero y tonto y equivocado e iluso y se hace ilusiones de que puede cambiar la sociedad, cree que es un buen crítico, dice burradas, etcétera. Pero en medio de todas las tonterías que dice se deslizan a veces cosas de cierta profundidad... No puedo hablar mucho de eso. Yo creía que iba a poder hablar, pero no.

Sé que lo dice para prevenirse, pero ya lo veo venir con más sobre su personaje favorito.

Lo considero un ser vivo; él está vivo por ahí. Pero, en fin, Eduardo Torres es un sabio de provincia, y cuando digo de provincia no quiero decir de provincia nuestra. Puede ser de París, de Estocolmo, de donde sea. No me refiero a la provincia física, geográfica, sino a la mental. Ese provincianismo de Eduardo Torres se da en Italia, en Sudamérica o dondequiera. Ahora bien, es un personaje que estimo mucho porque, como un crítico señaló hace años, creí en él como en un Don Quijote, mas no en el *Quijote* escrito, sino en el personaje. Este hombre, Eduardo Torres, a determinada edad, o durante toda su vida más bien, quiere salir al mundo a arreglarlo, tanto la sociedad, como la literatura o lo que sea; él está dispuesto a dar su vida y efectivamente ha dedicado su vida entera a eso.

Pero la parte trágica es que no está preparado para la empresa, no tiene las armas para cambiar la sociedad, ni la literatura como la encuentra en su país. Se impone, sin embargo, esa tarea y entonces está siempre sufriendo enormes caídas, haciendo el ridículo como crítico y pensador; pero en medio de esas caídas y esas tonterías también suelta de vez en cuando grandes verdades. Ese es el personaje. Lo digo porque algunas veces se supone que yo pretendo hacer ahí una burla de la provincia o de alguien en particular, incluso se dicen nombres. Yo siempre lo he negado. El personaje quiere ser eso y nada más. Si lo logré o no, no lo sé. ¿Y qué pesa más en él?, si la tontería o su inteligencia, si su inocencia o sus sarcasmos, tampoco lo sé. O ¿cuándo las tonterías son tan tonterías? Cuando él trata de ser muy inteligente, dice tonterías; cuando no, dice cosas sabias. Pero, bueno, ya no sé si quiero seguir hablando de esto porque me voy a enredar mucho.

No sé si en realidad se enreda o no, lo único que me queda claro es que le emociona hablar de Eduardo Torres, y esa emoción me confirma que él es..., se siente Eduardo Torres.

Insisto con el *Decálogo*. Otra de las cosas que me llama mucho la atención -dije- es sobre la actitud del escritor ante su propia creación. En el noveno mandamiento, Eduardo Torres dice: "cuando creas, duda y cuando dudes, cree". Como que el autor necesita afianzarse en ambos lados, ¿no? Dudar y creer en su propia obra es una necesidad para el creador.

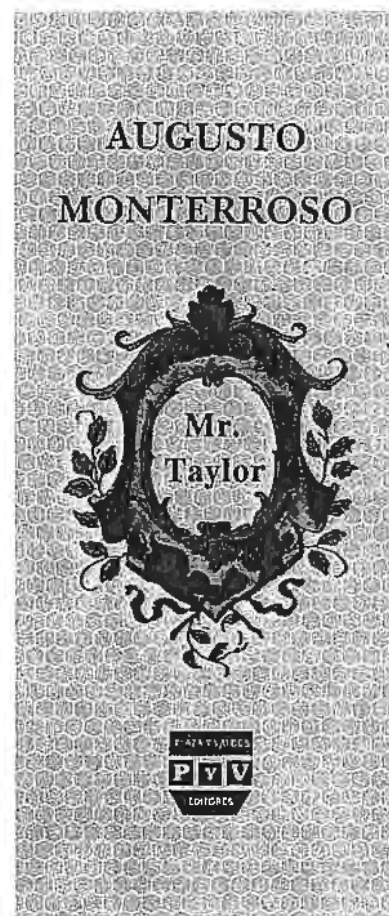
Eso es. De entre todas las barbaridades y tonterías que dice Eduardo Torres, ésta es una que es completamente tomable al pie de la letra: cuando dudes cree en ti mismo y cuando creas, duda, eso me parece que es un buen consejo para cualquier escritor.

¿Como una especie de garantía para la salud mental del escritor? -pregunto.

Sí, así es; cuando estés en la gran duda, pues no te hundas del todo, también tienes que creer un poco en ti mismo. Y cuando estés muy creído de ti mismo, pues más vale que dudes. Y ahora sí el tono de su voz me sonó un tanto mayestático. Pero ¿no es esta una gran verdad?, me pregunté casi de inmediato. Pasé a otra cosa.

En algunos pasajes de la obra de Augusto Monterroso se trasluce cierto pesimismo, o un optimismo no muy entusiasta sobre el ser humano. Un ejemplo de ello se presenta cuando dice que la mejor manera de matar las buenas ideas es poniéndolas en práctica. Intenté indagar su parecer sobre el asunto, pero sólo logré que,

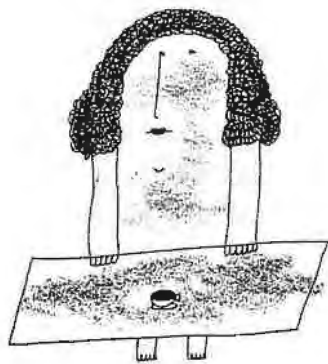
**LLEGUÉ A VER LA BREVEDAD, COMO DIJO UN CRÍTICO EN CIERTA OCA-SIÓN, CASI COMO UNA CONDENA**



CUANDO UNO ESCRIBE SIEMPRE  
ESTÁ SIENDO AUTOBIOGRÁFICO,  
AUNQUE NO LO PAREZCA O LO DISI-  
MULE O LO ATRIBUYA A OTROS

## Augusto Monterroso

Reif sein ist alles  
und der Rest  
ist Schweigen



R o m a n o



festivo, respondiera: ¡sí! ¡Bueno! ¡Una vez más, eso lo dice Eduardo Torres! –y rió de nuevo, divertido, eludiendo, de paso, la pregunta.

Ya en otro plano –le dije–, América Latina hoy, pese a las grandes injusticias que aún se cometen en su vasta geografía, no es ya para el escritor disidente la tierra del destierro, encierro o entierro. En el caso de su país de origen y, claro, sin olvidar que a usted los mexicanos lo hemos adoptado plenamente, ¿ya se ubica en Guatemala?

Sí. Siempre me ubiqué en Guatemala, para mal y para bien; pero entiendo que lo que me está diciendo es si en este momento me ubico. Efectivamente, estoy recuperando esta ubicación porque en Guatemala en los últimos meses se han dado cambios, se ha abierto un período como de esperanza; hay señales de una apertura muy grande después de varias décadas de oscuridad y cerrazón, de muchos intereses negativos para el país. Así, después de cuarenta y dos años de ausencia, estoy regresando a Guatemala. Ya fui este año a recibir el título de doctor *Honoris causa* por la Universidad de San Carlos, lo que me dio pie para volver. Pero no sólo esto, sino que veía señales de cambio desde hace meses, principalmente la referida al proceso de búsqueda de la paz entre la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca y el gobierno. Ha habido desde hace ya cinco o seis años estas pláticas que según parece desembocarán en la firma final de la paz, tal vez este mismo año. Y, claro, me ubico una vez más en el país donde yo comencé a escribir, a publicar mis cosas en 1941.

Y que lo vio nacer en 1921, digo yo, y que tuvo que abandonar a causa, según me cuenta él entre bromas y veras, de un óleo –que ahora preside la sala de su casa–, en el que el autor luce una juventud de apenas veintitaños años, en actitud de leer mi libro de Lenin (no registré el título), y teniendo al fondo un librero en el que destaca un lomo con el nombre de Kafka y otros con los de Julio César y Quevedo. El gobierno decía que éramos comunistas –me comentó mientras señalaba el retrato–, por eso nos perseguía.

Le formulé la pregunta en torno a la leyenda en el muro por aquello que Juan de Mairena dice (en el prólogo a la nueva edición de los cuentos y fábulas, junto con *Lo demás es silencio*, en Alfaguara) que cuando Monterroso partía al exilio, escribió en una barda de Comayagüela ¡NO ME UBICO!, siendo Jorge Ubico el dictador en turno de su país, con lo que daba

muestra en esa circunstancia crítica de su extraordinaria capacidad de manejo de la brevedad y el sarcasmo. La respuesta que me dio Monterroso fue bastante escéptica: bueno..., sí...; eso lo dice el prologuista del libro...

Yo, por supuesto, no quise quedarme con la duda. ¿Y qué tan cierto es?, casi lo acosé.

No... No recuerdo haber escrito esa barda, pero lo pude haber hecho. Fue un juego de palabras que hizo el prologuista, que me conoce de hace muchos años y probablemente alguna vez hicimos esa broma. El hecho es que la ha fijado ahí en el papel –concluyó, como queriendo significar que en los hechos de la palabra escrita se encierra una dosis de realidad tan poderosa como en los hechos en sí, si es que no más.

Ya como si se tratara de un test tradicional para escritores, le pedí que me dijera, un tanto a la manera de Italo Calvino y a sabiendas de que no es muy afecto a dar consejos a los jóvenes escritores, cuáles eran para él los valores literarios a los que deberían apostar las nuevas generaciones.

Creo que le deben apostar, como se dice ahora –capto el sutil regaño–, a dos valores fundamentales: la verdad y la belleza. Digamos que el escritor, si trabaja seriamente, debe pensar en lo que está haciendo con ese instrumento tan terrible y peligroso que es la palabra; la palabra en manos, en boca del escritor tiene que encaminarse forzosamente a establecer lo mejor posible la verdad de lo que ve, la verdad real de la vida.

¿La verdad como verosimilitud? –pregunté.

No, eso sería la verdad literaria. La verdad de lo que ve; reflejar la vida y no esconder nada de lo que ve. Claro, esa es una tarea terrible, no es un juego, pero es lo que le puede dar, ahí sí, perdurabilidad a lo que está haciendo. Si ve un personaje, tiene que trabajarlo y escribirlo tal como lo ve; no hacer concesiones ni adornarlo ni suavizarlo o ponerle velos. Esa verdad es terrible, no es un juego. Pero no basta decir la verdad. Como decíamos al principio, la literatura es un arte, entonces tiene que combinar la verdad con la belleza. Si nos limitamos a decir la verdad eso no es literatura, será un documento, sociológico, histórico o lo que quiera. Pero esto es tan complicado –se detiene, regresa sobre sus palabras–, que ahora que pronuncié la palabra histórico recordé que también la historia es un arte, el historiador, entonces, tiene que combinar la belleza de la expresión con la verdad que está escribiendo. Pero, sin salimos

de la literatura, esas son las dos cosas a las que se debe apostar.

La verdad y la belleza –repito.

La verdad y la belleza, sí; simultáneas.

Pero la verdad por sí misma puede ser bella –comenté–, o ¿sólo se refiere a la belleza de la forma literaria?

Se puede decir que la verdad es bella, si la vemos como algo platónico. Pero si se va a transmitir por medio de la palabra, en forma literaria, pues tiene que ser en una forma bella. Ahora bien, ¿qué es la belleza? Esto nos lleva precisamente a Platón otra vez. Y hay que discutir esas cosas; hay que hablar y hay que tratarlas porque son los temas de siempre. ¿Qué es verdad?, ¿qué es belleza?, ¿qué es esta cosa combinada? Eso está dicho y redicho y hecho, pero hay que seguirlo diciendo y hay que seguirlo buscando. En las últimas décadas esta se considera una posición solemne, y hay hasta cierto desprecio por el planteamiento serio de estas cosas; pero esto no debe ser así, la verdad y la belleza son solemnes de por sí, son cosas serias.

¿Lo refiere –le pregunto– porque en los últimos tiempos prolifera lo que por ahí se denomina *literatura light*?

No, no lo decía por eso, sino porque ha habido ciertas posiciones de rechazo a lo serio. Como que todo debería ser chacota, broma, humor, y la seriedad, no sé, está fuera de moda. Pero, digo, no es posible contestar estas cosas, pero sí plantearlas.

En todo caso –continué–, resulta extraño que lo diga Augusto Monterroso cuando él ha hecho del humor su arma literaria favorita para expresar las cosas más serias.

Así es; pero hay que recalcar que una cosa es el humor y otra el humorismo. El humor no tiene que ser no profundo. El humor puede ser un arma para exponer estas dos cosas que dijimos antes: la verdad y la belleza; es un elemento sin el cual no se puede dar la literatura en noventa por ciento. La buena literatura siempre ha estado asociada al humor.

Me di una pausa para tener ambos un respiro. Él había tocado un punto que le parecía medular en la literatura de nuestros días, y expresó su parecer convencido de que era necesario decirlo con fuerza y decididamente. Ya más tranquilos, regresé con un tópico un tanto alejado de la temática que habíamos estado tocando: el asunto de los premios.

Hay un tema inevitable –le dije–, usted va a recibir el Premio Juan Rulfo ahora en noviem-

bre en Guadalajara. ¿Cómo percibe usted la relación del literato con los premios?

La existencia de los premios –contestó, pensativo como en casi todas sus respuestas– es algo con lo que el escritor se encuentra ya ahí..., ya está ahí.

Como el dinosaurio –interrumpí.

Sí –rió de buena gana–. Todavía están ahí, ahí han estado los premios, como algo que a uno le puede tocar o no, forman parte de la realidad, y si un escritor a lo largo de su vida va encontrando alguno de esos premios o éstos lo van encontrando a él, pues bienvenidos. Lo malo, y de eso sí hay que cuidarse, es el afán de tener esos premios, la búsqueda de ellos como meta. Eso me parece que es una tontería y una preocupación más para el escritor, como si no tuviera ya tantas. Perseguir premios lo considero una cosa negativa que sólo va a traer malestar, envidias si se los dan a otros, frustración si uno no los recibe. En realidad existen pocos premios para la inmensa cantidad de escritores que hay. Ahora que si se van dando las circunstancias en que a uno, por suerte o por lo que sea, le toca, bienvenido. Pero yo sí he tenido siempre claro que no quiero ningún premio, ni estoy preocupado por si me lo van a dar o no, por sanidad mental. Pero yo estoy muy contento por el Premio Juan Rulfo.

¿Y alguna significación especial por tratarse de Rulfo? –pregunté.

¡Obviamente sí! Bueno, no tan obviamente para los que no lo saben –intuye que yo entre ellos y por eso hizo la aclaración–, pero yo fui muy amigo de Juan Rulfo. Desde que vine a México, allá por los cuarenta, fui amigo personal bastante íntimo suyo, de vernos con mucha frecuencia, de hablar muchísimo, de compartir experiencias, en fin, para mí tiene mucho significado, incluso afectivo. Viajé mucho con Rulfo, por la república mexicana y por Europa, llegamos a tener una amistad muy cercana desde aquel tiempo hasta que murió. Nos veíamos siempre, así que eso lo hace para mí más entrañable, es una cosa personal.

Se hizo el silencio y, como venido de Comala, un viento leve se coló a la habitación, y por un instante flotó en ella el espíritu de Rulfo.

La charla había terminado.

Don Augusto, ¿usted quisiera agregar algo? Muchas gracias.

**HE TENIDO SIEMPRE CLARO QUE NO QUIERO NINGÚN PREMIO, NI ESTOY PREOCUPADO POR SI ME LO VAN A DAR O NO, POR SANIDAD MENTAL.**

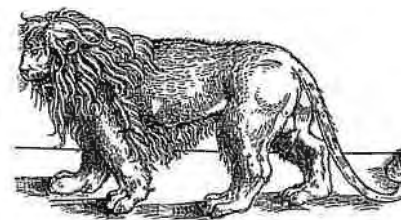
Augusto Monterroso

## *Ovis nigra*

*atque caeterae fabulae*

Latine vertit

Tharsicius Herrera Zapién



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad Nacional Autónoma de México

**f**otos del  
álbum  
personal  
**Augusto  
Monterroso**



Con Bud Flakoll, en Tlaxcala, 1950. Foto: Juan Rulfo



Con R. Bonifaz Nuño, Andrés Henestrosa y Ernesto Mejía Sánchez, 1960.  
Foto: Juan Rulfo



**R. Bonifaz Nuño, Augusto Monterroso, Eduardo Lizalde, Carlos Pellicer, M. A. Montes de Oca y Enrique Lizalde, México, D.F., junio de 1964**



**Congreso para la Creación de la Comunidad Latinoamericana de Escritores, con Efraín Huerta, R. Fernández Retamar en Guanajuato, 18 de marzo de 1967**

**f**otos del  
álbum  
personal  
**Augusto  
Monterroso**



En su estudio en Xicoténcatl, Coyoacán, 1975. Foto: Rogelio Cuéllar



En México, D.F., 1972. Foto: Ricardo Salazar



Con Gabriel García Márquez en casa de Patricia Jacobs, 1978



Rogelio Naranjo, Augusto Monterroso, Bárbara Jacobs y Carlos Monsiváis,  
en la exposición de Naranjo, México, D.F., 1973



Con Bárbara Jacobs, 1976. Foto: Meli Reyes



Con José Luis Cuevas (anfitrión), 1977. Foto: Daisy Ascher

# Literatura, arquitectura y pintura

WOLFGANG VOGT

Es difícil hablar de las relaciones entre la literatura y la arquitectura, porque la mayoría de los literatos son teólogos, abogados o médicos, si tienen estudios universitarios. En la Edad Media predominan los clérigos en la creación literaria. Pensemos solamente en las famosas *Carmina Burana*, canciones alegres compuestas por estudiantes de teología. Chrétien de Troyes, uno de los más destacados autores de novelas cortesanías, fue sacerdote. Todo eso no es extraño, porque las universidades de entonces eran fundaciones eclesiásticas y donde no había, existían conventos con grandes bibliotecas, donde los frailes traducían y copiaban a mano los libros porque aún no se había inventado la imprenta. Recordemos nada más la impresionante biblioteca que nos describe Umberto Eco en su novela *El nombre de la Rosa*. Las universidades medievales forman teólogos, abogados y médicos. Los oficios técnicos no se aprenden en las universidades. Todavía no existen las profesiones modernas de ingeniero o arquitecto. Los constructores de las catedrales eran maestros de obras llamados alarifes. Ellos, por supuesto, no tenían ningún prestigio académico y frecuentemente desconocemos los nombres de los constructores de las catedrales, porque las grandes obras artísticas de la Edad Media eran más bien colectivas y así muchas veces la labor del individuo se pierde con el anonimato. Todavía después de la Edad Media sigue la tradición de los alarifes. Un constructor de la catedral de Guadalajara fue el famoso alarife Martín Casillas.

Lo que une la cultura medieval es un profundo espíritu religioso. En este sentido hay estrechas relaciones entre literatura y arte. No debemos olvidar que los orígenes de nuestra cultura occidental, como los de cualquier otra, son religiosos. Gracias a la *Iliada* y la *Odisea*, de Homero, el poeta más antiguo del Occidente, conocemos la religión de los griegos. Las primeras literaturas de los pueblos son las leyendas, en las cuales se habla de sus dioses. Una primera relación entre literatura y arquitectura se nota en el teatro. El mundo religioso de los griegos se plasma también en las obras de teatro. Aún hoy día se conservan antiguos teatros griegos y romanos que son considerados grandes ejemplos de la arquitectura antigua.

La literatura, escultura y arquitectura de los griegos y romanos ha ejercido una gran influencia sobre la cultura moderna. Los modernos admiran sobre todo la armonía que marca la plástica y arquitectura de griegos y romanos. Pensemos solamente en la estructura equilibrada de los templos de Grecia.

Sobre todo en el siglo XVIII, cuando el neoclasicismo llega a su punto culminante, se aprecia la cultura de los griegos. En las historias de la literatura alemana figura el nombre de Joha Johaun Joachim Winckelmann, autor de *Historia del arte de la antigüedad* (1764), primera obra sistemática que se escribió sobre este tema en Alemania. Winckelmann define el arte de los griegos como “noble sencillez y serena grandeza”. Su obra deja profundas huellas en la literatura alemana del siglo XVIII y XIX.

En lo que se refiere a las artes plásticas, es de suma importancia una obra teórica del más grande escritor alemán del siglo XVIII. Con base en Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing escribe su estudio erudito *Laoconte o los límites entre la pintura y la poesía* (1769). Lessing comprueba que no puede haber pintura “poética” o poesía “pictórica”, porque cada arte tiene sus medios de expresión propia. Así por ejemplo, en el caso de la escultura de Laoconte, quien con su familia es estrangulado por una serpiente, el dolor no puede ser expresado con muy fuerte intensidad en su rostro, porque de otra manera éste sería desfigurado. La literatura sí tiene la posibilidad de describir con toda fuerza la intensidad del dolor que siente el sacerdote griego. Las afirmaciones de Lessing sobre artes plásticas y literatura siguen teniendo validez hoy día. Su libro está traducido al español y a veces figura en los planes de estudio de las carreras de letras.

Johann Wolfgang von Goethe, conocido como el príncipe de las letras alemanas y quien es para Alemania lo que Shakespeare es para Inglaterra, o Cervantes para los países de lengua española, es un autor marcado por la cultura clásica. Él no sólo admiró la obra de Winckelmann, sino que viajó a Italia para conocer los monumentos de la antigüedad clásica. Tenía la intención de extender su viaje hasta Grecia, pero en esta época los viajes eran lentos y pesados, y por ello tuvo que renunciar a su propósito. Alfonso Reyes nos cuenta el viaje por Italia de Goethe en su libro *Trayectoria de Goethe*. Para éste el encuentro con los monumentos de la antigüedad fue algo tan extraordinario que influyó de manera decisiva en su obra posterior. Admiraba la armonía de la escultura y arquitectura antigua. En los libros de texto de los colegios mexicanos, Goethe es presentado como romántico, porque como joven apasionado y fogoso escribió *Las cuitas del joven Werther*. Pero esta novela prerromántica no es decisiva para su obra posterior, en la cual predominan los elementos clasicistas. Para los alemanes es el máximo representante de su clasicismo. La influencia de la arquitectura y el arte antiguos se manifiesta en un cuadro de la época, realizado por el pintor neoclásico alemán Tischbein. Él representa a Goethe descansando en el paisaje italiano y en el fondo se ve una ruina antigua. En este cuadro se ilustra de manera ejemplar la relación entre la obra literaria de Goethe y la arquitectura antigua.

Podríamos dar más ejemplos de la relación entre la arquitectura clásica y la literatura. Tenemos por ejemplo el Teatro Degollado de Guadalajara, cuya fachada se inspira en la de un templo gregoriano. Las columnas de la entrada nos recuerdan automáticamente la literatura clásica. Alrededor de 1800, la antigüedad clásica estaba de moda en Europa. En esta época se construyó en París el famoso templo de la Magdalena, que es una imitación de un templo griego. También los literatos franceses de este tiempo imitaban a los autores antiguos, pero la mayor parte de su obra pasó al olvido. Entonces el neoclasicismo tenía también presencia en la arquitectura mexicana. En muchas iglesias se mezclan elementos barrocos con neoclásicos, aunque aquí es menos marcado que en Francia.

Así como hay cierto paralelismo entre el arte y la literatura neoclásica, hay también una estrecha relación entre el arte y la literatura del barroco. Se trata de dos corrientes artísticas opuestas. El barroco no se inspira en la sencillez y armonía de la antigüedad, deja rienda suelta a la fantasía de los artistas. Arnold Hauser en su *Historia social del arte y la literatura*, obra clásica consultada por muchas generaciones de estudiantes de letras, arte y arquitectura, nos



José Antonio Alcaraz y Augusto Monterroso en Bruselas, Bélgica, , mayo de 1980. Foto: Rogelio Cuéllar

señala claramente las semejanzas entre la arquitectura y la literatura del barroco.

El renacimiento, movimiento artístico anterior al barroco, se basa en la sencillez y armonía de la antigüedad clásica. En la literatura renacentista notamos un estilo claro y transparente. Como apenas se están formando las reglas gramaticales de las lenguas modernas, que cada vez más desplazan el latín como lengua escrita, la claridad de la expresión tiene gran importancia. En el lenguaje sencillo se expresan ideas claras. A los barrocos, sin embargo, no les interesa la claridad y sencillez. Les gustan figuras literarias complicadas que obligan al lector a adivinar el mensaje de los textos. No quieren cosas obvias, todo tiene que estar medio oculto. Pensemos en el carácter complejo de los poemas de Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz. El "Primer sueño", de la monja mexicana, es un largo poema lleno de erudición y palabras difíciles que sólo entendemos gracias a las explicaciones que nos dan las notas a pie de página. Sus versos no tienen nada de la claridad y sencillez de los poemas renacentistas o neoclásicos.

También en la novela *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais, encontramos típicos rasgos barrocos. Esta novela es una obra de transición del renacimiento al barroco. A Rabelais ya no le interesa la claridad de expresión, sino el empleo de términos populares, que más que claridad le dan color a su texto. No le gusta describirnos cosas claras y sencillas. Lo que le interesa son los gigantes o monstruos, productos de la fantasía popular de su tiempo. Un autor con gustos más clásicos hubiera hablado de dioses antiguos y no de estos gigantes estrañalarios. A Rabelais no le gusta lo clásico, sino lo exótico, que es típico para el barroco. Este movimiento artístico no busca la sencillez, sino la riqueza en la expresión.

Eso lo podemos afirmar con respecto a la literatura e igualmente encontramos esta riqueza de expresión en la arquitectura y pintura. Es realmente impresionante el contraste entre una iglesia renacentista o neoclásica y una barroca. En la primera encontramos sencillez y líneas claras que dividen los espacios. En la segunda nos impresionan los espacios recargados de adornos. En algunas iglesias del barroco tardío o estilo churrigueresco nos marea la enorme cantidad de adornos, porque nuestros ojos ya no saben en qué lugar pueden descansar. Abundan los colores y en América frecuentemente el oro. En general no se trata de oro macizo, sino de

madera dorada. En Europa cree uno admirar pesadas columnas de mármol y a veces por casualidad se da uno cuenta de que se trata de madera bruñida. Mucho del barroco es imitación o artificio. Los artistas de este período nos quieren deslumbrar. Encontramos artificios en todas partes, en la poseía, la escultura, la arquitectura. Uno admira los adornos de las bóvedas creyendo que se trata de sólidos trabajos de piedra, pero en realidad admiramos adornos de yeso. Sobre todo en México encontramos manifestaciones extraordinarias del barroco colonial, que se manifiesta en palacios, iglesias y en la extraordinaria obra literaria de Sor Juana Inés de la Cruz.

En el caso del renacimiento, barroco y neoclasicismo podemos encontrar cierto paralelismo en la historia del arte y la literatura. Se puede hablar de arquitectura y literatura barroca, pero no de literatura gótica o arquitectura romántica. No siempre hay una relación estrecha entre arte y literatura y sobre todo entre arquitectura y literatura.

Hay cuadros románticos, pero no edificios. Principalmente en el siglo XIX y XX nos resulta más difícil encontrar puntos de contacto entre arquitectura y literatura.

Donde se nota con claridad un paralelismo entre literatura y arquitectura es en el movimiento del modernismo literario, que surge durante las últimas dos décadas del siglo pasado y se extiende hasta principios de nuestro siglo. La literatura y arquitectura hispanoamericana de este período se caracterizan por el eclecticismo. En ciertas zonas elegantes de Guadalajara o de la ciudad de México encontramos palacios de principios de siglo que llevan adornos de diversos estilos arquitectónicos. En estos palacios pueden mezclarse elementos barrocos con góticos o árabes. Los arquitectos combinan lo que para ellos es lo más bello. Este estilo, que tiene varios nombres como "Belle époque", "Art déco" o simplemente porfiriano, viene de Francia y ha sido criticado por basarse en imitaciones. No es propio y auténtico, sino un estilo combinado. En el porfirato no se produjo un estilo arquitectónico original.

En la literatura observamos un fenómeno semejante. Los poetas modernistas, como Amado Nervo o Enrique Gouzález Martínez, escribían sus versos tomando como modelos poemas de todas las épocas de la historia de la literatura. Ellos no ven ninguna contradicción entre el barroco y el neoclasicismo, porque piensan que cualquier corriente artística enri-

quece la literatura de su tiempo. Así, se dejan influenciar por obras del siglo de oro, igual que por el parnaso o el simbolismo de Francia. Rubén Darío, incluso, recurre a las alteraciones de las viejas literaturas germánicas. Todo le sirve para embellecer sus versos.

En la actualidad hay tantas corrientes literarias y arquitectónicas que nos resulta difícil llegar a definiciones claras. Es prácticamente imposible hablar de paralelismos entre literatura, arquitectura y pintura. Hay a veces algunas semejanzas entre pintura y literatura, como lo muestra el caso del impresionismo literario y pictórico que surgió en Alemania después de la segunda guerra mundial. Pero a veces la pintura va por caminos independientes. Así puede haber pintura abstracta. Los pocos ejemplos experimentales de poemas compuestos por sonidos que no forman palabras, nos muestran que una literatura abstracta no tiene sentido.

Para concluir mi exposición quiero dar un ejemplo de cómo arquitectura y pintura se pueden reflejar en la narrativa. El novelista cubano Alejo Carpentier tiene formación de arquitecto y eso se nota a veces en su obra. En su novela histórica *El siglo de las luces* nos describe de manera plástica la arquitectura colonial de La Habana a finales del siglo XVIII. Su descripción de la ciudad se concentra más bien en aspectos de decadencia como muestra la siguiente cita:

Bien podrían presumir los palacios de tener columnas señeras y blasones tallados en la piedra, en estos meses se alzaban sobre un barro que les pegaba al cuerpo como un mal sin remedio. Pasaba un carruaje y eran salpicaduras [...]  
 Aunque se adomaran de mármoles preciosos y finas alforjas de rosáceas y mosaicos -de rejillas diluidas en volutas tan ajenas al barro que eran como claras vegetaciones de hierro prendidas de las ventanas- no se libraban las mansiones señoriales de un limo de marismos antiguos que les brotaba del suelo apenas empezaban los techos a gotear [...]

También la pintura tiene cierta importancia en esta novela, en cuyo primer capítulo no se describe solamente la ciudad, sino también una pequeña colección de cuadros. Hay pinturas de Berruguete y Rivera, pero más importancia para la obra tiene un cuadro de pintor anónimo: "Pero su cuadro predilecto era una gran tela venida de Nápoles, de autor desconocido que,

contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en la Catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos [...] antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas".

Este cuadro tiene un significado central para la novela, porque simboliza las sacudidas que causa la Revolución francesa en el Caribe. Indica que explota el antiguo régimen y cede su lugar a una nueva sociedad. Este cuadro es el símbolo de un estallido social. El título de la traducción alemana de esta novela es *Explosión en una catedral*. Eso nos muestra que las artes plásticas desempeñan un papel importante en esta obra. Sin embargo, no hay relación directa entre literatura y pintura en este caso. La ciudad colonial y los cuadros son nada más objetos de descripción del autor así como hay muchos otros objetos.

En muchas novelas aparecen cuadros y edificios. Eso no es nada excepcional. Casas y cuadros forman parte de nuestra vida cotidiana. Las descripciones de monumentos y obras de arte no nos permiten establecer una relación entre literatura, arquitectura y pintura. Cuadros y edificios son más bien elementos que pueden servir a un autor a ambientar mejor su novela. Y eso lo logra perfectamente Alejo Carpentier, uno de los más destacados representantes de la novela histórica de Hispanoamérica.



Con Lola Álvarez Bravo, en 1981

# Una epopeya del origen a contraluz del pez: Armenta Malpica

MIGUEL GARCÍA ASCENCIO



Bárbara Jacobs y Augusto Monterroso en su casa de Chimalistac, México, D.F., 1995. Foto: Barry Domínguez

Hay géneros poco frecuentados, porque su dificultad va más allá del poema suelto, del poemario amoroso, erótico o de fácil resolución.

Elegir uno de éstos y además lograr una mezcla afortunada con otros a su vez difíciles, rebasa las fórmulas asumidas por muchos que ejercen la escritura. El resultado no es, por obvias razones, un producto de fácil digestión.

*Voluntad de la luz* supera el uso común de la metáfora para constituirse en alegoría: porque recordarán, en ésta hay una doble intención constante. Qué, ¿dije búsqueda alegórica? Sí, pero además epopéyica.

Las acciones, episodios, personajes, protagonistas y antagonismos peculiares en la epopeya están resueltos de una forma actual, sin caer en el esquema antiguo de este género: ahí radica su mérito y dificultad. Además, no decae su emoción lírica, faceta no siempre a nivel de altura en la alegoría y la epopeya, que sugieren no transponer la objetividad de la narración a través del poema.

En *Voluntad de la luz*, de Luis Armenta Malpica, no requerimos espectacularidad para armar la importancia del poemario: un cuaderno, pero sobre todo una pequeña hoguera, bastan para escribir la historia del origen (¿del

pez, del hombre, de otros peces?), la biografía personal entrecruzada con otras. Si en algunos la reconstruye una ceiba, un bosque, la margen de un río y en varios el silencio, cuál es la diferencia: lo que somos hoy viene del pasado.

Armenta Malpica nos remite al moho, a lo unicelular y a la transfiguración de la primera célula en helecho, guijarro, charca, pistilo, abeja o todo a la vez por ciclos, turno y evolución. Esta poesía toca un vientre como si fuera un océano o va al mar para observarse feto o cardumen en el parto del pez.

De esta resaca de linos entremezclados con luz surge el hombre, mitad sombra, inmensidad y fuego, mitad cenizas y rescoldos, aunque siempre lumbre rediviva, gen y relámpago de la aventura que “culmina con un pez ensartado en la luz / asándose en una hoguera de agua / encima de la arena”.

Bacteria con un porvenir triunfante e incierto, el hombre sabrá de sí antes y después del diluvio, del universal por todos asumido y el particular llevado en las faltriqueras o en el convencimiento de que la nostalgia no será pregón, sino eco subterráneo que se filtra del paleolítico al año dos mil.

*Voluntad de la luz* asume el sigilo, porque antes del habla o de la confesión podemos intuir la vivencia o el impulso. De esta forma, sabemos que “el pez viajó del protozooario a la ballena / siempre dentro del agua”, y que el salmón, el tiburón, la tilapia, los cetáceos y la enorme variedad de especies marinas, serán el

**Monterroso y Bárbara  
Jacobs en Monterroso,  
Galicia, 1985**



pez, con atributos y simbología, con denuedos para entretrejer la historia del pez-hombre, del hombre-animal, del animal de escamas que las quiere suyas o de otros aspirantes a la desnudez para nadar sin estorbos por los múltiples aires de la tierra.

Aquí el pez amalgama al ave, al bosque (ceiba que estalla en pájaros), al sur que es rumbo de poesía, al hombre que busca lavar su limo, hallarse con dios, porque la naturaleza orilla a la oración y a beber cada raíz del gozo, cada rocío dispuesto a pulirnos. Porque dentro y afuera del pez hay muchos mares con-su-mar propio, bastantes océanos en las vertientes de cualquier río.

Este río lo es por extensión y propiedades físicas. Y a la vez reflejo y entorno. Su muerte no está en que agonice el pez, sino también la ceiba, más centenaria que los pocos años individuales del cetáceo, del hombre o de la lluvia de temporal, que no alcanzan a desbordar su cauce.

Dicho pez, como todos, tuvo una abuela de carne y parentesco. También una casa, niñez, adolescencia y juventudes, una pecera que ya adulto usa para jugar con el niño que jamás lo abandona. Poseyó burbujas y hasta compró metros de luz cuando la encontró en oferta, para en un futuro utilizarla a borbotones.

Pero la abuela, toda la familia, son pretexto o circunstancia para referirse a la madre común, al origen, a los indicios que ayudan a rastrear la procedencia, las señales cifradas que indiquen a dónde iremos, cuál es nuestra función troncal por encima de las otras funciones.

Conclusión: Ulises-poema recicla el discurso, Ulises-pez retorna al hombre, vagabundo de un océano a otro, de la Itaca marina de sus padres, por no aceptar el ciclo prometido.

Luego de referirnos con amplitud el origen, los embates y trastornos del medio, relata la angustia existencial, no sabemos si del hombre antes de ser pez o de éste a punto de ser hombre: su enfrentamiento con la muerte, la trascendencia de ésta.

La expulsión de quién sabe qué paraíso que no es el terrenal, los aventó a las calles, a los empedrados y avenidas, pero esta ciudad continuará siendo playa aunque no tenga puerto: "La ciudad no comienza ni termina con uno", porque de la Atlántida bien se puede amarizar a ciudades terrestres con nombres en el mapa: Colima, Guanajuato, Guadalajara, Jalapa o cualquier otra. Mejor dicho, la Itaca-Atlántida no es una ciudad en sí. Está constituida por una territorialidad telúrica o marina, por universalizar toda querencia, erigida en el concreto, los adobes, muros, cristales o avenidas en el cielo, en la tierra y en todo lugar puede que exista lluvia para un jardín o haya un jardinero que platique con las flores, para soñar su lugar de origen: el mar.

*Voluntad de la luz*, epopeya, facilita leer este poemario como el anverso de las branquias: burbuja antes de reventar en ola, escama para olvidar un cuerpo sin escamas, la cultura para indigestarnos y despistar los objetivos de trascendencia: el hombre extraviado en sí mismo, que requiere encontrarse en su templo, en esta ocasión, en el océano infinito del futuro del profeta, de los mesías en genérico, o al contrario, de los que jamás intentarán salvar al otro antes de buscar la salvación propia.

# La primera aparición del I Ching en la narrativa mexicana

JOUNG KWON TAE

El *Libro de los cambios* influyó de una u otra manera a filósofos y pensadores, después de su traducción a los idiomas europeos, y esta influencia logró extenderse a las obras artísticas y literarias. En la historia de la literatura contemporánea europea la influencia de este libro no se agota en el pensamiento y la terminología de la creación. Fue un cambio significativo el que aparece el mundo del Chou I en vez de la mitología griega y de la Biblia en la obra literaria europea. Los autores europeos han usado la metodología y el pensamiento del Chou I en sus obras literarias, y éste ha aparecido en la obra literaria como tema principal. No fue excepción dicho fenómeno en la historia de la literatura contemporánea hispanoamericana y mexicana. En este estudio nos limitaremos al uso del Chou I como tema o referencia principal en las obras de los autores mexicanos.

Ahora presentaremos un breve panorama de quiénes han mostrado una relación con el *Libro de los cambios* en la literatura occidental. Sin duda alguna, Goethe es uno de los escritores que hizo una interpretación del Lü Kua/El Porte (La Pisada) en el *Fausto*, donde se manifiesta la sabiduría profunda del autor:

No hay que oponerse al destino  
como tampoco huir de él;  
si sales a su encuentro  
te llevará, amable, consigo.

En un breve comentario a esta obra, Richard Wilhelm nos revela que “aquí se trata simplemente de dar con la actitud correcta, de tomar la decisión justa. La gravedad del momento no puede ser ignorada. Quien lo intente, quien trate de eludir este monstruo, caerá víctima de su venganza y será aniquilado”.<sup>1</sup>

Hermann Hesse fue el primer escritor occidental que hizo una gran aportación al éxito del Chou I en Estados Unidos, con su libro *El juego de los abalorios* (1934), que se convirtió en la biblia de los hippies a fines de los años sesenta. Ese libro fue la primera obra en la historia de la literatura occidental en que el *Libro de los cambios* aparece como tema principal. Hesse hace que los protagonistas de *El juego de los abalorios* consulten el Chou I para saber su futuro a la manera muy tradicional de China, y buscan la perfección del espíritu en el texto como lo hicieron los antiguos sabios.

Por su parte, al interés de Bertolt Brecht por la filosofía de China contribuyó en los años veinte a la traducción al alemán de la obra del filósofo chino Mo-di. La doctrina de Mo-di sirve de inspiración a *Madre coraje* para llevar a cabo un análisis de los fenómenos políticos más significativos de su época. También Brecht encontraba modelos o equivalencias de sus propias teorías teatrales<sup>2</sup> en el teatro chino y las obras Noh japonesas. Y así la sabiduría china influyó en sus obras principales. El *Mo-di/Libro de los cambios* (1934) se refiere al Chou I. El

protagonista sabe describir el dibujo de los más sutiles hexagramas, que establece el principio de la dualidad natural del mundo. El teatro de Brecht interpreta –o mejor dicho “reflexiona”– en la filosofía del *Libro de las mutaciones* frecuentemente en las siguientes piezas: *Hombre por el hombre* (1921-1925), *El alma buena de Se-Chouan* y *El Señor Puntilla y su criado Matti*.

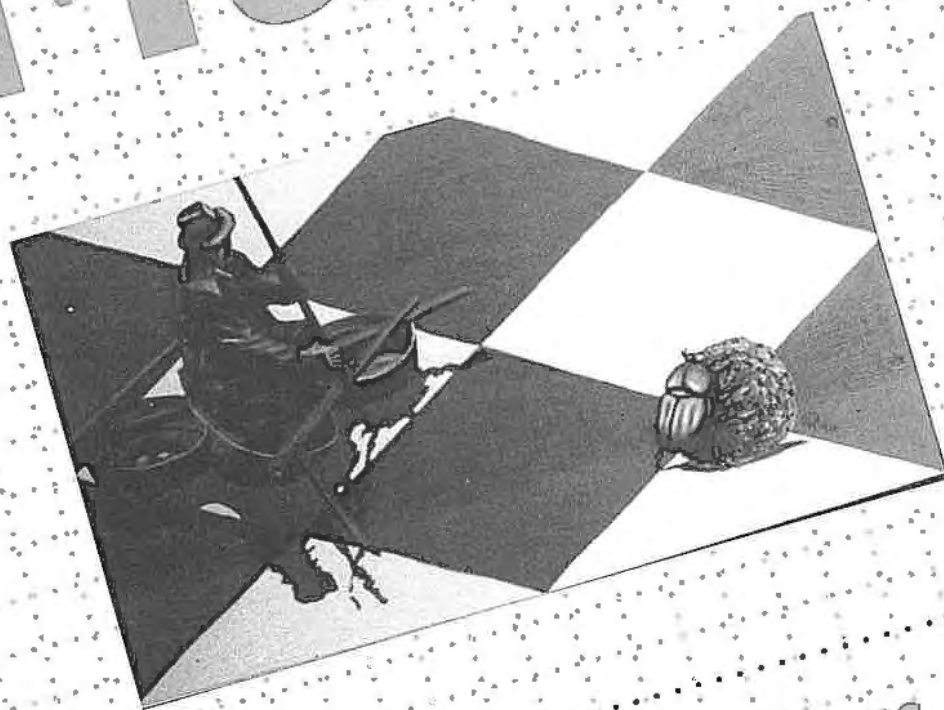
Octavio Paz fue el primer introductor y mejor conocedor del método del Chou I en la historia de la literatura hispanoamericana, junto con Jorge Luis Borges. Aunque *Discos visuales* (1968) tiene relación directa con el *Libro de las mutaciones*, en realidad no fue la obra maestra de toda su vida literaria. Nos parece que sólo fue una obra experimentada para desarrollar su sentido poético. Sin embargo, Paz inventa su propio laberinto a través del lenguaje, cómo describir en el aire algunos hexagramas.

Al descubrir la sabiduría oriental, la literatura mexicana de las últimas tres o cuatro décadas toma la doctrina del Chou I y aparece en la narrativa principalmente. Salvador Elizondo es autor de la novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), en la cual se reflexiona sobre un signo incomprensible de los hexagramas y relaciona los Kua y los Yao con la acumulación de palabras. En 1969, Elizondo escribió una introducción del *Yi Ching* para la edición castellana de Malke Podlipsky.

<sup>1</sup> Richard Wilhelm, *La sabiduría del I Ching*, p. 111.

<sup>2</sup> La teoría teatral de B. Brecht es del distanciamiento voluntario entre el universo y el espectador.

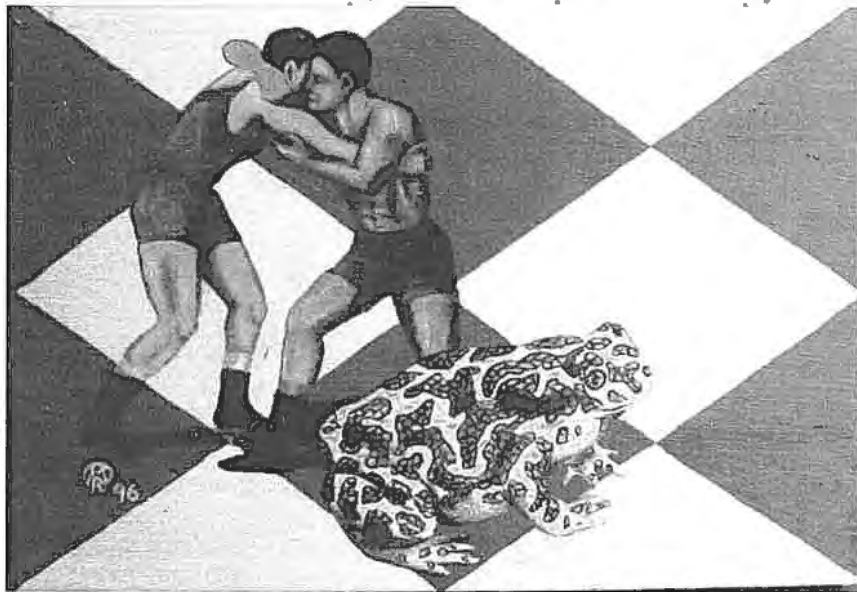
# Rubén Méndez



BAUDELIO LARA

## Cuadro por cuadro

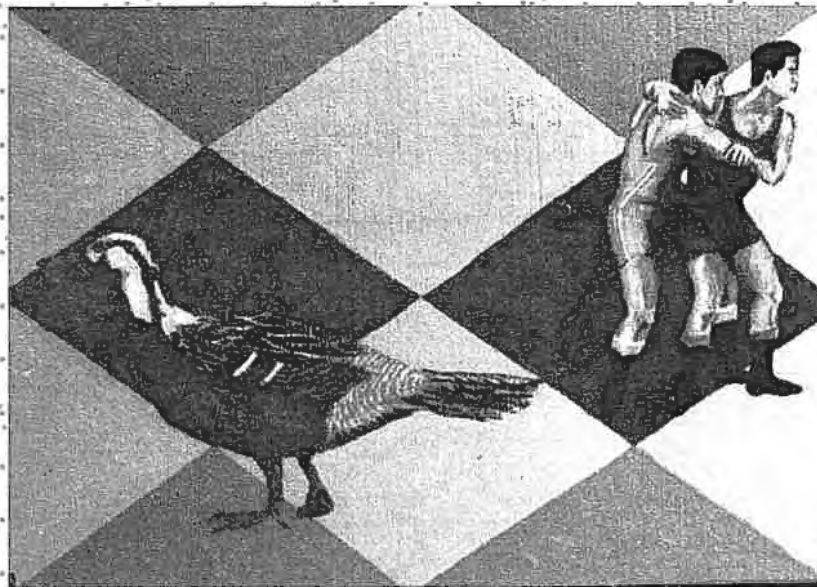
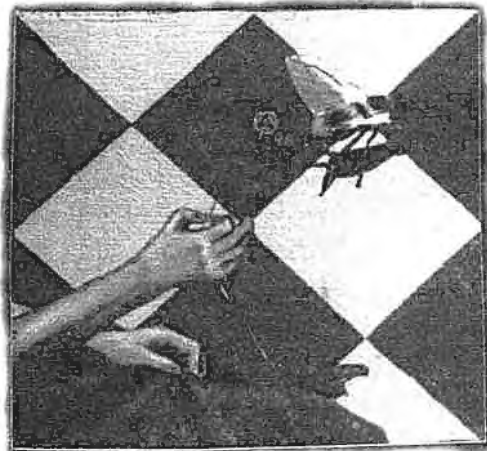
# Rubén Méndez



En el marco de la Feria Internacional de Galerías de Arte Contemporáneo, Expoarte 96, se realizó en el Museo regional la exposición colectiva Cuadro por cuadro. La exhibición convocó a varios artistas, entre los que se encontraban Marco Arce, Ray Smith, Martha Pacheco, Francis Alÿs y Eduardo Cervantes; se integró exclusivamente por cuadros pequeños y mediano formato, que tienen en común una actitud irónica respecto a las convenciones de propia pintura. La exposición fue curada por Carlos Ashida y Rubén Méndez, este último participó también como artista. Presentamos algunas de sus obras.

“La gente está acostumbrada a atribuir a la pintura un significado trascendente, a mirar los cuadros con una actitud de reverencia y solemnidad que, generalmente, se traduce en una barrera psicológica, en una cierta distancia que se impone entre el artista y el espectador.

# Rubén Méndez



Siempre me ha parecido que los formatos pequeños actúan contra esa solemnidad. Tendemos a asociar lo pequeño con cualidades afectivas y entrañables: lo colocamos en espacios privados, lo acercamos a nuestras orillas hasta volverlos íntimos, les permitimos ser parte del paisaje familiar. Lo pequeño es amable, transportable, insignificante, no nos atemoriza, no parece ser capaz de esconder pretensión alguna.

En la serie, intento jugar con esta idea. La inclusión de un fondo de rombos y la elección de las figuras pretendí volverlos objetos agradables a la vista y crear un efecto perceptual de 'cuadro dentro del cuadro' que pareciera volver más pequeño el formato:

Las figuras que utilizo no tienen una intención narrativa. En algunas ocasiones, puede haber un rasgo que las enlace (la textura, el color, alguna oscura afinidad interior), pero; en principio, los nexos que las puedan conectar dependen enteramente del espectador: es él quien, después de la sensación de extrañeza, está en completa libertad de atribuirles nuevos significados".



# Hadas y estrellas

**HACE MUCHO TIEMPO SE CREÍA QUE EN EL CIELO HABÍA UNA GRAN RED DE DONDE ESTABAN PEGADAS LAS ESTRELLAS, POR ESO EN EL JARDÍN DE LAS HADAS ESTABA PROHIBIDO VOLAR TAN ALTO, PORQUE PODÍAN QUEDAR ATRAPADAS EN LA RED Y CONVERTIRSE EN ESTRELLAS.**

**LAS HADAS SIEMPRE ESTABAN MUY OCUPADAS, TODOS LOS DÍAS MUY TEMPRANO EN LA MAÑANA TENÍAN QUE PONERLE A TODAS LAS PLANTAS Y A CADA UNA DE LAS HOJAS PEQUEÑAS GOTTITAS DE ROCÍO QUE ELAS MISMAS FABRICABAN.**

**EN LA PRIMAVERA: PONÍAN LAS FLORES EN LAS PLANTAS Y LAS FRUTAS EN LOS ÁRBOLES.**

**EN VERANO: ELAS SE ENCARGABAN DE QUE TODO ESTUVIERA VERDE Y DISFRUTABAN SUS VACACIONES JUNTO A LOS RAYOS DEL SOL.**

**EN OTOÑO: TODO ERA DIFERENTE, TENÍAN QUE CAMBIAR LA PINTURA VERDE DE LAS HOJAS POR OTRA CAFÉ Y AMARILLO.**

**Y EN INVIERNO: DESDE SUS CASAS, TIRABAN BOLITAS DE NIEVE PARA QUE DESPUÉS DE UN RATO TODO QUEDARA BLANCO.**

**LAS HADAS ERAN DE DIFERENTES COLORES, HABÍA ROJAS, AMARILLAS, VERDES, AZULES, MORADAS, ROSAS Y ANARANJADAS.**

**UN DÍA LAS HADAS FUERON A INVESTIGAR CÓMO ERA ESA GRAN RED DEL CIELO, CUANDO EL HADA MAYOR SE DIO CUENTA, YA ERA DEMASIADO TARDE...**

**CUENTAN POR AHÍ QUE LAS HADAS NO SE CONVIRTIERON EN ESTRELLAS, DICEN QUE SE QUEDARON EN FORMA DE ARCOIRIS Y QUE DE VEZ EN CUANDO SALE A VISITAR A SU AMIGA LA NATURALEZA.**

**Ivania Mairena Navarro  
12 años**

# La vida en escalera

UNA PERSONA QUE VIVÍA EN LA POBREZA Y NUNCA HACÍA NADA, SÓLO PEDIR LIMOSNAS Y QUEDARSE SENTADO DURANTE TODO EL DÍA. DORMÍA EN UN BASURERO, PERO NO ERA UN BASURERO COMÚN Y CORRIENTE, SINO QUE EN ÉL SÓLO TIRABAN COSAS DE MADERA (RECICLABLE). UNA MAÑANA DE VIERNES TRECE LE ECHARON UNA ESCALERA.

EL DIJO: ¿DE DÓNDE VIENE ESTA COSA? Y ALGO O ALGUIEN, QUE NUNCA SE SUPO QUÉ O QUIÉN FUE, LE RESPONDIÓ: DEL CIELO. BUENO NUESTRO JOVEN, PERDÓN, TENÍA 47 AÑOS, AMIGO (TODOS USTEDES SE HAN ESTADO PREGUNTANDO CÓMO SE LLAMA, PERO NO PUEDO DECIRLES, PUESTO QUE NO ME ACUERDO) SE QUEDÓ CON LA ESCALERA. AL DÍA SIGUIENTE AL SALIR DE LA CALLE DONDE PEDÍA LIMOSNA, SE ENCONTRÓ UN BILLETE DE 50, PERO COMO ÉL ERA MUY AMBICIOSO LOS APOSTÓ Y LOS PERDIÓ TODOS.

EL OTRO DÍA LE EMPEZÓ A COQUETEAR UNA MUCHACHA MUY BONITA Y AL CABO DEL TIEMPO SE VOLVIERON NOVIOS, CONSIGUIÓ TRABAJO Y EMPEZÓ A GANAR MUCHO DINERO Y COMO SEGUÍA APOSTANDO Y A VECES PERDÍA Y GANABA, Y UNA VEZ LO APOSTÓ TODO Y LO PERDIÓ (APOSTÓ SU CASA, TODO SU DINERO Y HASTA A SU NOVIA), Y ASÍ VIVIÓ TODA LA VIDA, GANANDO Y PERDIENDO, SUBIENDO Y BAJANDO, Y TODO EMPEZÓ DESDE QUE SE ENCONTRÓ LA ESCALERA.

LA VIDA ES UNA ESCALERA, NO SIEMPRE EN LA VIDA SÓLO SE SUBE, SINO QUE TAMBIÉN SE TIENE QUE BAJAR PARA APRENDER DE LOS ERRORES QUE SE TUVIERON AL SUBIR Y LOS CUALES, CONFORME PASA EL TIEMPO, NOS AYUDARÁN.

NOTA: LO DIGO POR EXPERIENCIA.



Que vano maten a los animalitos. Ana

Gerardo Monroy Castillero  
13 años

Revista

# Universidad de Guadalajara



Universidad de Guadalajara  
Coordinación General de Extensión

## FOTOSEPTIEMBRE '96

### Segundo Salón de la Fotografía

De venta en principales librerías y puestos de periódicos

#### Cupon de suscripciones

Anual (6 números)  
\$90.00 en el país  
\$20.00 u.s. dlls. en el extranjero

Suscripción a partir del bimestre: \_\_\_\_\_

Nombre: \_\_\_\_\_

Institución: \_\_\_\_\_

Calle \_\_\_\_\_ núm. \_\_\_\_\_

Colonia: \_\_\_\_\_ Ciudad: \_\_\_\_\_

Estado: \_\_\_\_\_ CP \_\_\_\_\_ País \_\_\_\_\_

Teléfono (s): \_\_\_\_\_

Enviar adjunto cheque o giro postal a nombre de  
Universidad de Guadalajara, Av. Vallarta 1668, CP 44140.  
Más informes al teléfono 827-21-05

70

años de publicar  
el conocimiento  
académico

EN INTERNET:

<http://www.udg.mx/notypub/RUG>  
<http://www.udg.mx/notypub/luvinas>

*Ballet Folclórico*  
de la Universidad de Guadalajara



Teatro Degollado  
domingos, 10:00 a.m.

Mientras a algunos les gusta  
ser espectadores...

...a otros les gusta  
ser protagonistas

**ANUNCIESE !**



Revista

*Carvina*  
literatura - arte

Informes y Ventas:

**CONEXION**

Promotora Publicitaria Occidental, S.A. de C.V.

SIMON BOLIVAR # 339-4 TEL/FAX 616 4403 C.P. 44180  
GUADALAJARA, JALISCO, MEXICO.