

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**TRES CUENTISTAS
GUATEMALTECOS:**

**RAFAEL AREVALO MARTINEZ,
MARIO MONTEFORTE TOLEDO Y
AUGUSTO MONTERROSO**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS ESPAÑOLAS
P R E S E N T A
MARIA ISABEL SERRANO LIMON

MEXICO, D. F.

1967



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

S U M A R I O

	Pag.
<u>Introducción.</u>	1
<u>Capítulo I.</u>	3
Algunos aspectos del cuento en América.	3
El cuento en Guatemala.	6
<u>Capítulo II. Rafael Arévalo Martínez.</u>	14
Una personalidad sensible y atormentada.	14
Una obra situada fuera de la realidad.	17
La prosa de Arévalo Martínez.	20
Los animales en la obra de Arévalo Martínez.	24
Algunos puntos de contacto con otros autores.	26
Arévalo Martínez, cuentista.	29
<u>Capítulo III. Mario Monteforte Toledo.</u>	36
El indio en la obra de Mario Monteforte.	36
Personajes ricamente matizados.	45
Fantasía y realidad.	57
Agua y sonido, elementos primordiales.	63
La prosa de Monteforte.	66
<u>Capítulo IV. Augusto Monterroso.</u>	71
Un mundo cotidiano y extraño a la vez.	71
El absurdo en los cuentos de Monterroso.	73
Intervención del lector.	77
Los personajes de Augusto Monterroso.	79
El comentario irónico.	85
La crítica en los cuentos de Monterroso.	87
La prosa de Augusto Monterroso.	93
<u>Conclusiones.</u>	100
<u>Bibliografía.</u>	102

"Un cuento es para alguien pretexto de hermosas frases, estudio para otros; para aquéllos un medio de conciliar el sueño" (1).

INTRODUCCION

El cuento ha tenido un gran desarrollo en América, en donde ha encontrado propicio terreno para su desenvolvimiento. Considerado como el género literario que capta en rápido trazo un momento determinado, sintetizando en corto período los más diversos acontecimientos, las más variadas emociones, el cuento siempre ha sido acogido con entusiasmo por los escritores hispanoamericanos.

Hemos observado al iniciar el estudio del cuento en Hispanoamérica que en muchos estudios críticos y antológicos algunos países han sido estudiados exhaustivamente, mientras que otros han sido pasados por alto inexplicablemente. Si bien es cierto que el criterio de selección seguido por algunos antologistas obedece a la calidad de los cuentos escogidos, se ha visto también que, en ocasiones, ese descuido resulta imperdonable. Tal es el caso del cuento guatemalteco, pues diversos factores sociales, políticos y económicos han impedido que la literatura guatemalteca sea más conocida. En general la novela ha tenido una difusión más amplia que el cuento. Son pocos los cuentistas guatemaltecos que han sido extensamente estudiados, la mayoría de ellos permanece fuera del alcance del público.

Ha sido Guatemala precisamente el país al que se le dedica este estudio porque, además de la calidad de sus cuentistas, ese país centroamericano tiene muchos rasgos que le acercan a México. La vecindad de sus territorios, el desarrollo de una de las culturas más florecientes de la América precolombina y la situación actual del indígena, son factores que unen estrechamente a México y a Guatemala.

Para este estudio han sido seleccionados tres cuentistas que representan una época determinada en el desarrollo del cuento moderno en Guatemala. Rafael Arévalo Martínez ha sido estudiado en varias ocasiones como poeta y, aunque ha alcanzado fama su cuento "El hombre que parecía un caballo", son escasamente -

(1) Ricardo Güiraldes, "El rescoldo", en Cuentos americanos, p. 10.

conocidas otras obras suyas, que marcan una transición entre el modernismo y el cuento psicológico. Mario Monteforte Toledo destaca principalmente como uno de los cultivadores del cuento social, mostrando una auténtica preocupación por la situación del indígena y por penetrar en la psicología de sus personajes. Auguto Monterroso es uno de los representantes de la nueva generación de escritores guatemaltecos que, en busca de la universalidad, tratan de alejarse de corrientes regionalistas, dando una proyección más amplia a la literatura de su país.

CAPITULO I

ALGUNOS ASPECTOS DEL CUENTO EN AMERICA

El cuento nace de la necesidad del hombre de explicarse los fenómenos incomprendibles para él. Tuvo un amplio desarrollo en América precolombina, como lo muestran algunos cuentos aztecas, mayas e incas que se conocen. Estas obras revelan cierta técnica que, aunque ingenua en algunos casos, contiene una preocupación estética, enfatizada entre otras cosas por el ritmo. En su mayor parte conservan mucho del sabor moralizante del cuento primitivo. En el Popol Vuh y el Chilam Balam de Chumayel encontramos explicaciones teológicas y míticas - que pueden ser consideradas como pequeños cuentos insertados dentro del marco general de las obras.

El cuento como tal no se desarrolló en América sino hasta el romanticismo. Tenemos toda una época de silencio durante la Colonia que resulta prácticamente inexplicable. Luis Leal ha hecho estudios al respecto (1) y refuta como falsas cada una de las razones que con frecuencia se aluden para explicar este fenómeno, tales como la falta de libertad y movimiento social, el auge de la vida religiosa, la incapacidad de los pueblos jóvenes para cultivar el cuento, así como la falta de antecedentes cuentísticos en América. Ninguna de estas causas resulta lo suficientemente importante para dificultar el desarrollo del género.

El cronista, que en un principio se limita a narrar fríamente acontecimientos cotidianos, va agregando el componente mágico de la vida colonial, que tan propicia resultaba para el desarrollo de profecías, supersticiones y encantamientos. El misterio que nace de la fusión de dos culturas, resultaba extraordinariamente fecundo para la creación de fantasías que paulatinamente van formando parte de las crónicas y narraciones, integrándose así una curiosa combinación de elementos mágicos que contrastan fuertemente con la realidad.

A partir del siglo XVIII en el que la crónica había sido abandonada, empieza a nacer un género que será muy favorable para el desarrollo del cuento, el periodismo con él, el cuadro de costumbres, antecedente directo del cuento.

(1) Luis Leal, Historia del cuento hispanoamericano, pp. 7-8.

El costumbrismo, que había empezado por pintar fielmente cuadros reales y tipos populares, va pasando de la simple descripción a la crítica mordaz y aguda. De este modo algunos escritores crean personajes que actúan como censores a las costumbres de su tiempo e, imperceptiblemente, los tipos reales se convierten en invención del autor. El rico material que el escritor tiene ante sí, es moldeado paulatinamente agregándole elementos ficticios, e integrándolos con aquellos que le brinda la realidad.

Como se dijo, el cuento no se cultiva en América sino hasta comienzos del romanticismo. A mediados del siglo XIX el cuento inicia un ascenso constante debido a la rebelión que contra las normas predicaba el romanticismo. El cuento que aparece en este período romántico no ha sido uno de los más brillantes en la literatura hispanoamericana, aunque sí prepara el camino para corrientes que serán de gran significación. El romanticismo, más que por las obras que produjo, es importante porque revela uno de los primeros intentos de nacionalizar la literatura americana.

Los escritores sienten nuevas inquietudes y buscan otros medios de expresión que se adapten mejor a sus afanes literarios. Empiezan a llegar a América corrientes como el parnasianismo y el naturalismo. Hay un gran interés por la búsqueda de formas nuevas, provocativas y audaces. El modernismo nacido de una reacción contra los excesos enfermizos del romanticismo, ensancha el horizonte del escritor con nuevos giros lingüísticos, con nuevos temas, con nuevas proyecciones.

Así como el romanticismo se había dirigido al pasado para inspirarse en las fuentes indígenas, el modernismo busca en el pasado clásico los temas que desarrollará en elegantes moldes. Al mismo tiempo, se percibe un afán cosmopolita que hace volver los ojos al mundo oriental y a Francia, que es tomada como modelo. Rubén Darío es uno de los primeros escritores que se preocupan por resolver los problemas que atañen directamente a la literatura e incita a los jóvenes de su tiempo a inquietarse por ellos. Se deja sentir en las letras americanas la influencia de Darío.

Después del modernismo son muchas las corrientes que han penetrado o surgido en América. El cuento se ha lanzado por los más increíbles derroteros para tratar de alcanzar una personalidad propia en las letras universales.

En general, los cuentistas americanos han seguido otros lineamientos muy distintos a los que han llevado los cuentistas europeos. La principal diferencia estriba en el punto de partida. En el Viejo Continente el cuento se desarrolla dejando que se desborde la fantasía en torno a hechos generalmente inexplicables, en donde la imaginación tiene un lugar preponderante; los temas

abordados por lo general son más ligeros. En cambio, en América, el cuento parte de la realidad, presentando pocas veces un ambiente puramente fantástico. - El cuento americano se ha situado siempre en lugares más áridos, sirviendo de reflejo a problemas vitales con los que el hombre se enfrenta diariamente. Se ha convertido en un instrumento de crítica y protesta social. El cuento prerrevolucionario ruso tiene cierta semejanza con el cuento americano, por haber sido usado para despertar la conciencia social de la clase media y, como muchos americanos, los cuentos rusos de esa época son amargos e irónicos en ocasiones

Es decisivo el desarrollo del cuento en América como una de las principales manifestaciones del sentir y de la expresión de la realidad. La tierra y la tragedia de sus hombres, situados generalmente en un panorama agreste, aparecen con frecuencia en el cuento americano. Aún en el modernismo que se distingue entre otras cosas, por la evasión de la realidad, el escritor no se entrega totalmente a la fantasía.

En los últimos tiempos el cuentista de América ha penetrado más profundamente en la psicología de los personajes y ha tratado de elaborar ambientes metafísicos, pero todavía no ha sido capaz de forjar mundos fantásticos, en donde la angustia no aparezca constantemente. Posiblemente, la ausencia casi total de cuento fantástico en la literatura hispanoamericana se deba a la brusca interrupción de la cultura indígena con la llegada de otra cultura ajena. Si existen cuentos fantásticos americanos, pueden encontrarse en cierta medida en textos indígenas como el Popol Vuh, pero casi no hay muestra de ellos en la cultura que resultó de la fusión de esos dos pueblos. El escritor hispanoamericano ha estado siempre demasiado ocupado en encontrarse y en situarse a sí mismo como para dejar volar libremente la fantasía. Unicamente en estos últimos años han aparecido algunos ejemplos de cuento fantástico, como una muestra de la madurez que paulatinamente va alcanzando el cuento americano.

Así como el cuentista y el escritor en general, todavía no han podido romper las ligaduras que lo atan al suelo americano, tampoco han logrado captar el aspecto amable de la vida. En general, dentro de la literatura universal -- hay relativamente poco cuento humorístico, pero se podría afirmar que en América hay una ausencia casi total de él. El hombre hispanoamericano no se distingue especialmente por su sentido del humor. En las pocas ocasiones que el cuento toma un carácter humorístico, generalmente va persiguiendo una escondida crítica o una velada protesta, en donde destacan rasgos amargamente irónicos. El hombre americano todavía no ha aprendido a reír sanamente, no ha alcanzado la flexibilidad suficiente para poder reírse de sí mismo.

EL CUENTO EN GUATEMALA

ANTECEDENTES LITERARIOS, POLITICOS Y SOCIALES

Remontándonos a los orígenes del cuento en Guatemala, las fuentes más antiguas que se conocen son el Popol Vuh, el Chilam Balam de Chumayel y el Memo-rial de Tecpán Atitlán, que contienen las tradiciones orales de los pueblos ma-ya y quiché, mostrando la concepción cosmogónica y mitológica de estas cultu-ras. El Popol Vuh presenta una gran semejanza con el Libro del Génesis, sobre todo en la descripción de la creación.

"Y moliendo entonces las mazorcas amarillas y las mazorcas blancas, hizo Imucané nueve bebidas, y de este alimento provinieron la fuerza y la gordura y con él crearon los músculos y el vigor del hombre. Esto hicieron los progeni-tores, Tepeu y Gucumatz, así llamados.

A continuación entraron en pláticas acerca de la creación y la formación de nuestra primera madre y padre. De maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Unica-mente masa de maíz entró en la carne de nuestros padres, los cuatro hombres -- que fueron creados" (1).

Estos textos indígenas fueron recogidos a mediados del siglo XVI. En el Popol Vuh, principalmente, aparece el hombre moviéndose en un mundo mágico. Al-gunos de sus pasajes pueden ser considerados como verdaderos cuentos, en los - que alterna la realidad y la fantasía. Presenta mitos y leyendas, donde se en-cuentran numerosas metáforas que encierran una sencilla poesía.

En conjunto, los textos indígenas son de un gran hieratismo y destacan so-bre todo por su sobriedad. De los tres libros mencionados, el que ha tenido ma-yores repercusiones en la literatura guatemalteca ha sido el Popol Vuh, tanto por la belleza y la poesía de sus narraciones, como por sus mitos y leyendas, algunos de los cuales han sido aprovechados o transformados por escritores pos-teriores.

"En mi saliva y mi baba te he dado mi descendencia (dijo la voz en el ár-bol). Ahora mi cabeza ya no tiene nada encima, no es más que una calavera des-pojada de la carne. Así es la cabeza de los grandes príncipes, la carne es lo único que les da una hermosa apariencia. Y cuando mueren espántanse los hom-bres a causa de los huesos. Así es también la naturaleza de los hijos, que son como la saliva y la baba, ya sean hijos de un Señor, de un hombre sabio o de - un orador" (2).

No es sino hasta mediados del siglo XVII cuando aparecen las primeras ---

(1) Popol Vuh. Las antiguas Historias del Quiché, p. 104.

(2) Ibidem, p. 59.

preocupaciones del escritor guatemalteco por describir tierra americana. Rafael Landívar y Caballero hace una comparación de las bellezas naturales de América con las del mundo helénico en su Rusticatio Mexicana. Es uno de los primeros escritores que se ocupan del indio, aunque lo presenta en forma superficial y un tanto pintoresca.

A principios del siglo XIX, José Batres Montúfar hace una aguda sátira de la sociedad colonial. A pesar de que su obra Tradiciones de Guatemala está escrita en verso, es importante señalarla porque empieza a abrir el camino de la crónica costumbrista que se desarrollaría más tarde. Batres presenta aspectos de la vida de su tiempo narrados con deliciosa soltura. Asfixiado por el ambiente que reinaba en Guatemala en esa época, que se destacaba por una moral rígida en extremo, Batres tiene que refugiarse en la sonrisa para no caer en un escepticismo doliente que, a pesar de sus esfuerzos por ocultarlo, se deja entrever de vez en cuando. Se burló de todo, empezando por sí mismo. A veces su sonrisa parece forzada a ser alegre, a ser el paliativo para el dolor que esconde. "Vitriolo mezclado con miel", lo llama Cardoza y Aragón.

El costumbrismo guatemalteco está representado principalmente por José Milla, conocido actualmente como el pintor de su tiempo. Fué el prosista más destacado del siglo XIX y hasta la fecha, es uno de los escritores guatemaltecos más leídos. Sus obras reflejan un gran amor por su país. La crónica costumbrista, tantas veces intrascendente, sólo perdura cuando se captan los rasgos esenciales de la sociedad que describe. Los Cuadros de costumbres de Milla permanecen como muestra de magníficas narraciones de este género. Algunos de sus Cuadros pueden ser considerados como verdaderos cuentos, en donde aparece la crítica a la sociedad del siglo XIX, presentada en forma bonachona y amable. En vez de mostrar un espíritu mordaz o satírico, usa la caricatura para señalar vicios y defectos en crítica sana. Su risa, siempre calmada, persigue una finalidad moralista, ya que sus intenciones eran las de "contribuir, aunque en mínima parte a la mejora de nuestras costumbres". Entre otros, se destacan sus cuentos "El Guanaco", "El Chapín", "Un hombre feliz", "Tata Nacho Cucuxque". Una de sus más grandes creaciones ha sido el famoso personaje Juan Chapín, que aparece en Un viaje al otro mundo pasando por todas partes, en donde encarna a un tipo popular típicamente guatemalteco, que revela la preocupación del autor por encontrar una definición de la personalidad nacional.

El costumbrismo se va transformando poco a poco en una literatura más realista, aunque, puede afirmarse que, en general, la tradición narrativa de

Guatemala ha sido siempre realista. El realismo se ha presentado constantemente, ya sea satírico, costumbrista, crítico, el escritor guatemalteco parte esencialmente de la realidad.

El romanticismo no ha tenido grandes representantes en Guatemala. Por una parte, era una corriente que no encontró en este país estímulos fuertes contra los cuales reaccionar. En otros países americanos el romanticismo alcanzó más auge que en Guatemala, por ser una corriente que invitaba a la rebelión y a la evasión de la realidad, lo que se adaptaba bien al movimiento independiente que sacudió a América. En cambio, la separación de Guatemala y España no presentó aspectos violentos, ya que la Capitanía General de Guatemala se independizó mediante un tratado. Por otra parte tampoco hubo movimiento de reacción contra los moldes literarios españoles. Las letras guatemaltecas han sido fieles admiradoras de la literatura española. Las letras de los Siglos de Oro --- especialmente Don Quijote han dejado profunda huella en la literatura guatemalteca.

Entre los primeros escritores que trabajan el cuento propiamente dicho a fines del siglo pasado, se encuentran Francisco Lafnfiesta, con el famoso --- cuento fantástico "A vista de pájaro", y Enrique Gómez Carrillo, quien por desarrollar su obra en Europa se aleja de la realidad guatemalteca.

A diferencia del romanticismo, que había llegado a América con cuarenta años de retraso y que se establece en Guatemala sin mucho éxito hacia 1880, el modernismo tuvo muchos adeptos en el país. Penetró junto con otras corrientes, entre ellas, el naturalismo, que está representado únicamente por Enrique Martínez Sobral.

El modernismo encuentra un campo extraordinariamente fértil en Guatemala aunque llega también cuando ya había pasado su época de gloria en otros países. Triunfó plenamente ya que, por una parte, estaba en esa época la dictadura de Manuel Estrada Cabrera que invitaba al escritor a evadirse de la realidad y por otra, el modernismo tuvo durante algún tiempo en Guatemala a varios de sus principales cultivadores. Residieron en el país, aunque por cortas temporadas, José Santos Chocano, José Martí, Porfirio Barba Jacob y Rubén Darío. La estadía de estos cuatro representantes del modernismo, viene a dar un gran impulso a las letras guatemaltecas en general. La nueva corriente tuvo tal éxito que aún actualmente se percibe su influencia en algunos escritores contemporáneos. Es a partir de estos momentos cuando aparecen las primeras producciones que pueden considerarse ya como propiamente guatemaltecas. En 1890 Rubén Darío dirige en Guatemala El Correo de la Tarde, y en ese mismo año, también en Guatemala, hace la segunda edición de Azul. Así mismo Santos Cho-

cano, durante la dictadura de Estrada Cabrera, funda el periódico La Prensa, - con apoyo del propio dictador.

Con la caída de Estrada Cabrera termina un difícil período de 22 años, -- iniciado en 1898, que destaca por un gran aislamiento literario y cultural. En 1920 aparece una generación que se distingue por su anhelo de libertad tanto - política como cultural.

Los grupos literarios han tenido siempre gran importancia en Guatemala ya que, como no había un ambiente de libertad propicio para la creación literaria, los escritores se veían en la necesidad de unirse en grupos que marcarían los caminos a seguir de las generaciones venideras.

Así, después de la dictadura de Estrada Cabrera, durante la cual habían- tenido que salir del país muchos escritores, ya fuera por razones políticas o de índole cultural, debido a que sus inquietudes artísticas no se avenían con el ambiente rígido de la dictadura, fue increíble el resurgimiento de la lite- ratura a partir de la generación del 20, formada principalmente por escritores de la talla de Miguel Angel Asturias, Carlos Samayoa Chinchilla, César Brañas, Luis Cardoza y Aragón, David Vela. Algunos de ellos tienen producción cuentis- tica que es importante señalar, aunque sea someramente, para dar una leve idea de la secuencia que ha seguido el cuento en Guatemala en esta época.

Aunque es más conocido por sus novelas, uno de los cuentistas más brillan- tes es sin duda Miguel Angel Asturias. En sus Leyendas de Guatemala se remonta al pasado indígena y transporta al lector al mundo mágico del Popol Vuh. En -- Hombres de maíz recrea el trópico, presentándolo con fuerza y colorido, satura- do de imágenes fantásticas que forjan panoramas irreales. Week end en Guatema- la es una obra profundamente americana, en donde Asturias aborda distintos as- pectos de la vida guatemalteca, mostrando una mezcla de fantasía y realidad -- que caracteriza sus cuentos.

Flavio Herrera también pertenece a la generación del 20. Hace un lirismo del trópico y en La lente opaca muestra el impacto de la selva sobre el hombre, destacándose en sus cuentos la importancia que le concede al estilo, que enri- quece con variados giros lingüísticos, lo que también se observa en su libro - Cenizas.

Carlos Samayoa Chinchilla es uno de los cuentistas guatemaltecos más cono- cidos. Sus cuentos han sido traducidos al inglés y han tenido amplia difusión. Entre sus libros principales se encuentran Madre Milpa y Estampas de la Costa Grande. También son importantes La casa de la muerta, Cuatro suertes, El quet- zal no es rojo y Chapines de ayer. Ha tratado de acercarse al mundo indígena - por medio de la leyenda y de la historia, así como por la observación del fol-

klore y las costumbres populares.

Valentín Dávila Barrios combina el naturalismo francés con el preciosismo modernista. Escribió Dieciocho cuentos, en los que retrata a la sociedad guatemalteca de principios de siglo.

De 1930 a 1944 las letras guatemaltecas vuelven a sufrir el peso de una nueva tiranía, es ahora el dictador Jorge Ubico el que provoca un ambiente tenso en los círculos literarios. Muchos pensamientos brillantes se opacaron o se perdieron con la dictadura. Parte de los escritores de esa época cultivan una literatura tendenciosa y comprometida que obstaculiza en parte la expresión nacional.

Nuevamente los escritores tienen que unirse para tratar de dar libre salida a sus inquietudes literarias. Continuando el trabajo iniciado en 1920, aparece la generación del 30, formada por escritores como Mario Monteforte Toledo, Rosendo Santa Cruz, Carlos Wyld Ospina, Miguel Marsicovétere y Durán, entre otros, que se han distinguido por tratar de captar la realidad guatemalteca.

Carlos Wyld Ospina es uno de los iniciadores de una nueva corriente realista. Sus cuentos se encuentran reunidos en La tierra de los nahuyacas, donde expresa su preocupación por el indio. Presenta la vida de Kecchí, con sus prácticas religiosas y sus supersticiones. Este libro de Wyld Ospina es una de las primeras muestras de una auténtica inquietud por el indio.

El grupo de 1930 estaba desorientado ya que, por una parte, la situación política era tremenda y, por otra, no había información literaria suficiente, pues no penetraban en el país obras extranjeras debido a los disturbios políticos provocados por la dictadura. En ese tiempo se hicieron algunas oraciones declaratorias de bohemios inspirados. Como había sucedido con la dictadura anterior, también ahora tienen que abandonar el país muchos escritores porque el cerrado ambiente les impedía desarrollar su obra con libertad.

Después de una fase "jicarística" por la que había atravesado la literatura guatemalteca, en donde el indio era tratado como una pieza curiosa y exótica, subrayando superficialmente lo pintoresco de su lenguaje y de su vestimenta, con la generación del 30 el indio es motivo de una verdadera preocupación social. El escritor acude a las fuentes de la literatura indígena y se observan a fondo las características del indio, tratándolo ahora como verdadero ser humano. Como tal es reflejado en la obra literaria de esa época.

Algunos integrantes de la generación de 1930 y otros escritores más jóvenes, se unen en el grupo "Los Tepeus", o sea, "Los mensajeros de los dioses", según la mitología quiché. Este grupo es formado por Miguel Marsicovétere y Du

rán, quien también fue el fundador de la revista Proa, que salió a la luz gracias al aliento que tomaron las letras con la formación de este grupo. Francisco Méndez afirmaba que "Los Tepeus" se enorgullecían de su sangre indígena.

Algunos escritores de la generación de 1940 forman parte de un nuevo grupo, "Acento", que se preocupa por los intereses nacionales y lucha contra la opresión. En esta época aparecen publicaciones como la Revista de Guatemala, Saker-tí, Revista del Maestro y Viento Nuevo. En sus páginas han aparecido colaboraciones de importantes escritores guatemaltecos, como Augusto Monterroso, Carlos Manuel Pellicer, Francisco Méndez, Carlos Illescas. Este último empieza a publicar en El Imparcial, hacia 1943, "Apuntes para la biografía de un hombre desconocido".

Se forma otro grupo literario, el "Saker-tí", que significa "amanecer" en lengua cakchiquel. En 1948 hace el grupo "Siete Afirmaciones" declarando que, entre otras cosas, trabajará por la liberación del indio y buscará la realización de un arte nacional y democrático. En 1953 se reúne la Primera Asamblea, en la que se establecían algunas rutas que debería seguir la literatura guatemalteca, basándose en la democracia y en la expresión de la realidad nacional. Se pensó en la creación de un plan de orientación para los artistas jóvenes y se subrayó la importancia de la creación de una obra guatemalteca alcanzada a través de la universalidad. Augusto Monterroso, Guillermo Noriega Morales, Carlos Illescas son algunos de los representantes de este grupo.

Es hasta ahora cuando empieza a renacer la labor editorial en el país, ya que anteriormente, con los constantes disturbios políticos, era muy escasa la producción de libros editados en Guatemala. Por otra parte, el interés del público se veía mermado por las mismas razones; la dictadura, con los problemas que consecuentemente acarrea, no dejaba mucho tiempo para ocuparse de la literatura. Anteriormente había sido tal la situación que se decía que publicar algo en Guatemala equivalía a archivar. Ya desde su época, Milla se quejaba de que en el país, "acaso no tenemos más lectores que el cajista que compone o -- descompone nuestro artículo, que el corrector que lo corrige o lo deja con más yerros de los que tenía y el autor mismo que por necesidad tiene que leerlo al escribirlo" (1).

Los gobiernos no habían tenido interés en patrocinar ediciones, por lo -- que era muy escasa la producción salida de las imprentas guatemaltecas.

(1) José Milla, El canasto del sastre, p 8.

Hasta hace algunos años el que se dedicaba a la literatura en Guatemala era considerado como aficionado, pero nunca se le otorgaba un carácter profesional al escritor, quien generalmente tenía que publicar por su cuenta, debido a que no existía una industria editorial bien establecida. Paulatinamente el escritor ha ido tomando más importancia. La generación de 1940 marca un renacimiento en las letras guatemaltecas, promoviendo ediciones e invitando a los escritores a desarrollar una labor más amplia. Por otra parte, la tensión política se había aflojado con la caída de Ubico en 1944, y los escritores encuentran ya un ambiente de mayor libertad. Aparece en esta época un gran interés en el guatemalteco por conocerse a sí mismo, inquietud que había tenido sus primeras manifestaciones en la generación del 30.

Empiezan a perfilarse características que distinguen al escritor guatemalteco como tal y que, por lo general, han existido siempre en las letras guatemaltecas, pero no es sino hasta esta época cuando empiezan a hacerse más conscientes.

El escritor guatemalteco ha tenido muy en cuenta el lenguaje y gusta de experimentar con él. Su preocupación por un lenguaje correcto es muy acentuada, usando a la vez metáforas atrevidas y buscando valores visuales y simbólicos, así como juegos de palabras y vocablos nuevos, que denotan un especial gusto por lo barroco.

Acontecimientos históricos y políticos, adversos muchas veces, sufridos por Guatemala, han imprimido en sus habitantes características propias. El escritor guatemalteco usa su pluma como un instrumento nivelador de circunstancias adversas; presenta en ocasiones el resentimiento que encierra y que se ha visto obligado a callar tantas veces.

Las constantes dictaduras y disturbios políticos, entre otras cosas, unidas a la herencia indígena del guatemalteco, posiblemente sean algunos de los factores que han hecho que la introspección, ese "tránsito de ir y venir en sí mismos", como dice Carlos Illescas, sea una característica netamente guatemalteca, en la que el individuo sostiene constantemente un diálogo consigo mismo, interesándose de especial manera por analizar sus propias reacciones y pensamientos. "La tristeza guatemalteca es una forma de la metafísica indiana -afirma también Illescas-, que consiste en salir del mundo real para meterse a cavilar en grande"⁽¹⁾; Con esa forma de vivir hacia adentro, el guatemalteco ha desarrollado una capacidad especial para fantasear, lo que se refleja ampliamente en su literatura, en la que también destaca la introspección.

(1) Carlos Illescas, "Apuntes sobre el guatemalteco", en Revista de Guatemala, p. 85.

A partir de la generación del 40 la formación cultural tiene una orientación humanista. El escritor se conoce más a sí mismo y por tanto tiene mayores posibilidades de alcanzar nuevos horizontes. La información literaria es más amplia, pues muchos de los escritores extranjeros, casi vedados para el guatemalteco hasta entonces, son leídos ansiosamente. Entre otros están Joyce, Mann, Kafka, Faulkner.

Al mismo tiempo, penetran influencias antepuristas y abstractas. La orientación nacional ha fijado sus ojos en la propia Guatemala y, a la vez, en la literatura universal. La literatura guatemalteca empieza a desarrollarse en campos más amplios.

CAPITULO II

RAFAEL AREVALO MARTINEZ

UNA PERSONALIDAD SENSIBLE Y ATORMENTADA

Rafael Arévalo Martínez marca una época de transición en el cuento guatemalteco. Nacido a fines del siglo pasado, es uno de los primeros narradores -- que cultivan el cuento psicológico.

Algunas características de la vida de Arévalo dejarán huella indeleble en su obra. Educado únicamente por la madre, ya que el padre había muerto cuando el niño contaba sólo un año de edad, desde temprano se siente incapaz de enfrentarse a la vida. Su timidez le acarrea constantes dificultades impidiéndole un trato profundo con la gente, como se reflejará en la mayoría de sus cuentos. Una vida (1914) y Manuel Aldano (1914), son novelas autobiográficas de su primera juventud, que contienen interesantes aspectos de la personalidad del autor.

"En cuanto a datos biográficos, sólo les puedo decir que nací en 1884, -- que casé en 1911, que tengo siete hijos, un cuerpo endeble hasta lo inverosímil (peso 94 libras), una neurastenia crónica desde los catorce años y nada -- más". (1).

En Hondura, otra de sus primeras obras, también hace un ligero esbozo de su persona.

"Un poeta cadavérico, alto, delgado, con anteojos de miope (...), su poesía es una continua e incurable introspección" (2).

Hacia el año de 1920 se anunció falsamente su muerte en muchos periódicos centroamericanos, provocando la natural reacción de pena entre la mayoría de los escritores que lo habían tratado o que habían conocido su obra. Se le dedicaron muchos cantos fúnebres; uno de los más conocidos está el que le dedicó -- Gabriela Mistral. Pero, como después de su anunciada muerte seguían apareciendo algunos trabajos suyos, vino el desconcierto general, pensándose en un principio que algún pariente de Arévalo era el que publicaba sus últimos trabajos. No se aclaró que el escritor vivía aún sino hasta que, en 1928, Federico de -- Onís publicó "Resurrección de Rafael Arévalo Martínez" en su Revista de Estu--

(1) Citado por Arturo Torres-Río seco, Nueva historia de la gran literatura iberoamericana, p. 200.

(2) Rafael Arévalo Martínez, Hondura, p. 69.

dios Hispánicos.

Como autor y como individuo, Arévalo tiene una personalidad conflictiva y particularmente sensible.

En su novela Manuel Aldano da una definición de la neurastenia, mal que se achacaba a sí mismo desde su juventud, así como también define otros rasgos que, como se verá más adelante, presentan gran semejanza con la personalidad del propio Arévalo. Uno de los personajes, el Dr. Esquerdo, dice:

"La neurastenia es el primer término de una progresión en que acaba la lo cura. El neurasténico es un degenerado simplemente. Y usted es decididamente - un caso clínico: el tipo clásico de degenerado. Todo lo caracteriza como tal: su incapacidad para el trabajo cotidiano, disciplinado y habitual; su falta -- de adaptación al medio; su sensibilidad exagerada; su emotividad agudísima; el dolor de su vida, que linda sin duda con lo que nosotros llamamos locura melancólica, si es que no entra de lleno en ella; su incapacidad de concentración - y por ende, la nebulosidad de su pensamiento; su egoísmo que lo hace considerarse el centro del mundo e interesarse únicamente por su personilla morbosa, precisamente porque no es capaz de tener sino imperfectas relaciones con la -- realidad, de la que no se da clara cuenta (...). En resumen es usted un paciente de los descritos en cualquier texto moderno de Psiquiatría" (1).

En los cuentos de Arévalo se revela la sensibilidad de su espíritu. "Vibra al menor roce de los impulsos internos o externos -nos dice Torres-Río seco su intuición le hace ver significados ocultos en los gestos, en las palabras, en los movimientos de los seres" (2). El propio Arévalo refuerza constantemente la opinión que él mismo tiene de su sensible temperamento. "Soy de esas almas que casi parecen indignas a fuerza de ser afectuosas" (3).

Emotivo y sensible por naturaleza, Arévalo se enfrenta a graves estados depresivos que le llevan, en ocasiones, a tener una pobre opinión de sí mismo considerándose como un ser inferior. En la mayoría de sus cuentos aparece como un individuo incapaz de bastarse por sí mismo y que necesita constantemente algún apoyo. Frecuentemente ese apoyo lo encuentra en la mujer, quien le resulta indispensable para la creación artística.

"Algo así como para que nazca un hijo en el plano físico, es necesaria la unión de un hombre y una mujer, por aleatoria y momentánea que parezca, así - para que surja la obra bella, el hijo del espíritu, es también necesario el enlace de dos almas de sexo diferente. Y sin esta unión ninguna labor artística puede alcanzar la inefable vida del arte" (4).

Llama al artista "parturienta celeste " y afirma que él no ha podido ser genial porque "ninguna mujer me ha amado lo bastante como para ayudarme en el trance de mi maternidad".

(1) Citado por Arturo Torres-Río seco. Novelistas Contemporáneos de América, p. 416.

(2) Ibidem, P. 420.

(3) R.A.M., El hombre que parecía un caballo y otros cuentos, p. 188.

(4) R. A.M., Op. cit. p. 110.

En las frecuentes definiciones que Arévalo da de sí mismo dentro de sus cuentos es fácil percibir un alma frágil y enfermiza, que muestra ciertos sentimientos de necrofilia. Se compara Arévalo con la valiceria, planta acuática que tiene sus raíces en el limo.

"Ella ama el agua pero presiente el aire. Y se prolonga dolorosamente en un largo tallo, que es la más sagrada aspiración hacia Dios que conozco. Cuando llega la época de su fecundación, redimida por el amor, al final hace emerger sobre el agua una límpida flor de anhelo. Llega flotante, salido de ella misma, el espíritu viril que ha de hacerla concebir y la llena. Y entonces, el tallo, resignadamente, se vuelve al limo de su origen; gesta un vástago y muere" (1).

Como revela en sus cuentos, Arévalo tiene gran dificultad para entablar relaciones interpersonales. Selecciona con cuidado los espíritus que habrán de acercarse a él, tratando de no establecer lazos emocionales con aquellos seres que le puedan herir y, paradójicamente, se relaciona precisamente con individuos muy destructivos. Idealiza constantemente a otras personas, imaginándolas "espíritus gemelos", y al conocer realmente sus personalidades, no es capaz de aceptarlas como seres humanos, con cualidades y defectos, sino que exige de ellas un alto grado de perfección como si se situara él mismo en un plano superior y sólo pudiera relacionarse con almas excelsas. Al no encontrarlo, prefiere retirarse a su soledad, más desencantado aún que antes de haber iniciado la búsqueda de ese contacto humano. Cuando Arévalo cree que ha encontrado un espíritu afín, deja desbordar un entusiasmo sin límites, que en sus cuentos se refleja con deslumbrantes panoramas de luz y color. Pero cuando recibe alguna desilusión, su pesimismo no tiene límites.

Aunque sin una base sólida de los mecanismos psicológicos y de las teorías que se habían estudiado ya en su época, los fenómenos psíquicos y, en especial, las relaciones interpersonales, siempre han atraído poderosamente la atención de Arévalo. Siente una irresistible fascinación por adentrarse en el alma humana.

"¡Oh, las cosas que ví en aquel pozo! Ese pozo fue para mí el pozo mismo del misterio. Asomarse a un alma humana, tan abierta como un pozo, que es un ojo de la tierra, es lo mismo que asomarse a Dios. Nunca podemos ver el fondo, pero nos saturamos de la humedad del agua y el gran vehículo del amor; y nos deslumbramos de la luz reflejada" (2).

Arévalo no abandona nunca esa preocupación por los fenómenos psíquicos, así en "El desconocido", cuento publicado en la Revista de Guatemala, presenta los conflictos de un individuo "tímido y piadoso por naturaleza", quien repen-

(1) R.A.M., op. cit., p. 53.

(2) Ibidem, p. 9.

tinamente se siente invadido de fuerzas extrañas. "Tal vez su caso estuviese encasillado en cualquier tratado de psiquiatría moderna o en un texto de Freud" (1).

Al no encontrar una relación espiritual satisfactoria, Arévalo trata de esconderse en teorías metafísicas que lo alejan de la realidad y que a la vez dan a sus cuentos cierto ambiente misterioso y lejano. Arévalo, como no puede relacionarse con el hombre, trata de encontrar una visión de la divinidad y esa angustiante búsqueda lo lleva a desgarrarse a sí mismo, sin que nunca llegue a satisfacer su anhelo. Arévalo es un escritor básicamente atormentado que sólo en ocasiones logra escapar hacia una atmósfera de sueño y fantasía lo que da a su obra un particular matiz. Huberto Alvarado afirma que Arévalo Martínez ha caminado "entre los dos polos determinantes de su vida la lujuria y el terror místico" (2).

En todos los cuentos de Arévalo aparece un incansable afán filosófico, -- que se va haciendo más patente a medida que avanza su obra. Esto hace pesado, en ocasiones, el ritmo de la prosa. Ha estudiado las doctrinas de Nietzsche y Shopenhauer y quedan en sus cuentos ciertos recuerdos de esas lecturas, aunque Arévalo hace verdaderos esfuerzos porque esas teorías no contradigan sus --- creencias religiosas, pero a veces su sinceridad de escritor le hace traicio-- nar su fe de creyente. Nombra en sus cuentos a varios filósofos, habla del "Si glo pavoroso en que floreció Nietzsche"; hace divagaciones sobre los perros en "El trovador colombiano" en relación con el propio Nietzsche, Ingenieros y Lom broso.

●

UNA OBRA SITUADA FUERA DE LA REALIDAD

La obra de Rafael Arévalo Martínez se desarrolló en un ambiente particu-- larmente difícil en cuanto a política se refiere, ya que reinaba la dictadura de Manuel Estrada Cabrera. La fina sensibilidad del escritor fué herida con el violento choque de la realidad y no encuentra otro camino que apartarse de ---- ella. Esa angustiada huida aparece en sus cuentos, en donde siempre se niega a aceptar las duras condiciones en que se encontraba su país. En muchas ocasio-- nes se le ha acusado de apartarse en forma tan radical de los problemas guate-- maltecos. Esta actitud es abierta y consciente en él. Afirmaba que había que - luchar por apartarse del trópico, por ser éste nocivo para el desenvolvimiento del hombre.

(1) R.A. M. "El desconocido", En Revista de Guatemala, p. 151.

(2) Huberto Alvarado, Exploración de Guatemala, p. 32.

Después de las primeras obras de Arévalo, situadas temporalmente dentro del pleno modernismo que, como ya se dijo, floreció tardíamente en Guatemala, viene una nueva y pujante generación, que muestra otros intereses, al tratar de no cerrar los ojos a la realidad. Pero Arévalo sigue fiel a su vieja escuela "no se deja arrastrar por esas corrientes, a las que saluda con sonrisas -- complacientes, pero en el fondo tal vez irónicas y desencantadas (...) Y se encierra o parece encerrarse, a labrar sus gemas calladamente en su viejo taller cuajado de instrumentos modernistas" (1).

Arévalo alcanza cierto renombre fuera del país, lo que es visto con desconfianza por sus compatriotas, que familiarmente lo llaman "Rafaelito". En Guatemala no ha tenido mucho éxito y hasta fue mirado en un tiempo con cierto menosprecio. En cambio, es uno de los escritores que más alabanzas ha recibido de escritores extranjeros. Rubén Darío lo llamaba "poseído del Deus", y le auguraba, cuando trató con él durante su estancia en Guatemala, un gran porvenir literario. Ha recibido también la admiración de José Santos Chocano y Arturo Torres Ríoseco, entre otros. Además de la exaltación que hace de Arévalo al creerlo muerto, Gabriela Mistral dedica a su obra entusiastas elogios cuando Federico de Onís da a conocer la noticia de que Arévalo Martínez vivía aún. Decía en carta a Arévalo la escritora chilena: "Su 'Hombre que parecía un caballo' es una de las lecturas perfectas que me ha dado la vida (...) pena es hallarme tan lejos y que usted no pueda darse cuenta cabal de los grandes y nobles círculos que su cuento iba haciendo en mi espíritu y que durarían mucho tiempo".

Por algún tiempo Arévalo no fue considerado como escritor guatemalteco -- propiamente dicho, sino más bien como un fantasma que pasaba silenciosamente por las letras de Guatemala. En cierto modo es natural la actitud de rechazo adoptada por algunos escritores guatemaltecos hacia Arévalo. Ya que en una época que destaca por un acentuado nacionalismo y por una gran inquietud de los escritores por formar grupos literarios, Arévalo no evoluciona al par de esas corrientes que se preocupaban, entre otras cosas, por la situación política y por ciertos problemas sociales, sino que Arévalo se dedica calladamente a su obra, sin hacer caso de la realidad exterior. Desprecia ciertos aspectos de su país cuando eran entusiásticamente exaltados por la mayoría de los escritores. No participa en acontecimientos políticos, ni se interesa por nuevas co

(1) Cesar Brañas, Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía, p. 52.

rientes literarias. Está desconectado a tal grado de la vida pública y literaria del país que llega a considerársele muerto durante ocho años, como ya se mencionó. Arévalo se encierra en bibliotecas y en quehaceres rutinarios que lo apartan del ambiente literario y hasta de la producción artística propiamente dicha, ya que realmente escribió pocas obras, dedicándose con gran interés a contemplar sus trabajos anteriores, con una lastimosa apatía producto de su nervioso temperamento, que no fué capaz de vencer para renovarse o para continuar por el camino emprendido. Sólo muy de vez en cuando es capaz de sobreponerse a largos períodos depresivos y escribir algo. En su libro El hombre que parecía un caballo y otros cuentos, aparecen trabajos fechados hasta con veinte años de diferencia.

Hay algunos hechos que llaman poderosamente la atención para situar a Arévalo como un ser apartado de la realidad, como es el hecho de que aceptara calladamente que se le considerara muerto durante tantos años. Esto explica hasta qué punto se había encerrado Arévalo en sí mismo. Esta actitud lejana y distante se presenta en sus cuentos, en donde el ambiente físico no ha tenido nunca importancia. Generalmente sitúa sus cuentos en lugares imaginarios, solamente localiza dos de ellos en Guatemala, "El hechizado" y "La signatura de la Esfinge", en donde aparece una bella descripción del lago de Amatitlán, una de las pocas que Arévalo dedica a su patria.

"Aquella inmensa gema azul, caída de los cielos y que se llama lago de Amatitlán (...), nos encontrábamos como viviendo dentro de un zafiro una vida de magia, tal era de transparente, y de un pálido azul el cielo; de un azul reflejado en el ambiente; y de un azul intenso el lago. La materia aparecía traslúcida y adquiría una tonalidad azul; y suaves montañas de curvas femeninas cerraban el paisaje como un coro de doncellas que abarcaban con sus manos unidas el horizonte" (1).

Muchas veces presenta en detalle alguna descripción fantástica, con lo que logra un conjunto que tiene ciertos visos de realidad, pero siempre en su obra queda fuera lo episódico, en donde no hay una acción definida. La mayoría de sus cuentos están formados casi exclusivamente por diálogos y reflexiones interiores del autor, presentando maravillosas descripciones fantásticas en las que predomina el color y la forma. Algunos elementos mágicos están tratados como elementos reales, en donde a veces se pierde el significado de símbolos y metáforas para atender a la belleza plástica de la descripción.

"Sacó su primer collar de topacios, o mejor dicho, su primera serie de collares de topacios, traslúcidos y brillantes. Sus manos se alzaron con tanta cadencia que el ritmo se extendió a tres mundos. Por el poder del ritmo rues-

(1) R.A.M., El hombre que parecía un caballo y otros cuentos, p. 85.

tra estancia se conmovió toda en el segundo piso, como un globo prisionero, -- hasta desasirse de sus lazos terrenos y llevarnos en un silencioso viaje aéreo. Pero a mí no me conmovieron sus versos, porque eran versos inorgánicos, era el alma traslúcida y brillante de los minerales; era el alma simétrica y dura de los minerales" (1).

"El taco parecía una prolongación de su bella mano felina; de su bella mano blanca, al cabo de su brazo vestido de tela blanca; se le creyera un gato gigantesco jugando con bolas de lana blanquecina. Las esferas de marfil -- hacía marchas tan prodigiosas que parecían dotadas de una conciencia embrionaria. Se atraían mutuamente como soles microcósmicos que girasen en un cielo verde" (2).

El tiempo no se encuentra delimitado en sus cuentos, sino que la acción se desenvuelve en un espacio indeterminado. Acaso en algunos cuentos haya ciertos detalles que sugieran ligeramente el paso del tiempo.

Hay cierta relación en cuanto a la época en que Arévalo escribió sus cuentos. De su libro El hombre que parecía un caballo y otros cuentos, escritos -- con pocos meses de diferencia, aparecen fechados alrededor de 1914, "El hombre que parecía un caballo", "Nuestra Señora de los locos" y "Las fieras del trópico"; aunque "El trovador colombiano" no aparece fechado, por su contenido parece que fué escrito inmediatamente después de "El hombre que parecía un caballo", "La signatura de la Esfinge" tampoco tiene fecha, solamente el cuento que se relaciona directamente con éste, "El hechizado", fué escrito en marzo de 1933. "Duelo de águilas" tampoco está fechado y por su carácter un tanto ambiguo es difícil localizarlo.

LA PROSA DE AREVALO MARTINEZ

La prosa de Arévalo es esencialmente modernista, aunque, como se verá más adelante, presenta rasgos claramente románticos. En Arévalo se reúnen el color y el lenguaje preciosista, heredados del modernismo, al que permaneció fiel -- Arévalo, aún cuando nuevas corrientes penetraban en Guatemala. Las imágenes y metáforas que presenta son largas y complicadas a menudo, pero siguiendo siempre un lineamiento mágico, en donde la luz y el color tienen gran importancia.

"¿Habéis oído de esos carámbanos de hielo que, arrastrados a aguas tibias por una corriente submarina, se desintegran en su base, hasta que perdido un -- maravilloso equilibrio, giran sobre sí mismo en una apocalíptica vuelta, rápidos, inesperados, presentando a la faz del sol lo que antes estaba oculto en--

(1) R.A.M., op. cit., p. 7.

(2) Ibidem, p. 156.

tre las aguas? Así inadvertidos, parecen inconscientes de los navíos que, al hundirse en su parte superior, hicieron descender al abismo. Inconscientes de la pérdida de los nidos que ya se habían formado en su parte vuelta hasta entonces a la luz, en la relativa estabilidad de estas dos cosas frágiles: los huevos y los hielos.

Así de pronto, en el ángel transparente del señor de Aretal, empezó a formarse una casi inconsistente nubecilla oscura. Era la sombra proyectada por el caballo que se acercaba" (1).

La mayoría de sus párrafos son largos, principalmente aquellos en los que se hace reflexiones filosóficas. En sus descripciones usa ampliamente el adjetivo.

"El señor de Aretal se volvió fresco como las Rosas de Engaddí húmedas de rocío y sutilísimo y quebradizo y femeninamente delicado e inofensivamente maligno, como una mujer, un gato o un artista" (2).

En ocasiones, la adjetivación muestra un marcado gusto barroco, "la tangible presión de una mirada"; mostrando también un lenguaje arcaizante: "hazañas casi miraculosas", "hereditarias máculas de familia". Frecuentemente usa el mismo adjetivo en un párrafo para subrayar algún elemento.

"Vestido todo de tela blanca, en armonía con el terrible calor de aquel territorio tropical, con sombrero y zapatos blancos, con ojos claros, de tez blanca, de pelo casi rubio, todo él claro y blanco" (3).

También emplea varios adjetivos para calificar algún sustantivo, "todo su cuerpo era fécido, rugoso y desnudo. Sólo su cabeza estaba vestida de un la-cio y abundante cabello negro".

En ocasiones separa Arévalo el adjetivo por medio de comas; otras, por medio del uso de la conjunción, logra dar una impresión más fuerte o definida.

El ritmo se encuentra logrado en la obra de Arévalo por medio de la repetición de ciertos elementos o de palabras con semejanzas de sonido.

"En cuanto a Franco, Franco, Franco, el gran Franco, salía a las escenas de frac" (4).

"Por qué llorar un caballo cuando queda una rosa? ¿Por qué llorar a una rosa cuando queda un ave? ¿Por qué lamentar a un amigo cuando queda un prado?" (5).

Cuando describe a uno de sus personajes, la señorita de Eguilaz, a quien le encuentra parecido con una paloma, logra hacer arrulladora su descripción mediante el uso de palabras que sugieran el arrullo.

(1) R.A.M. op. cit., p. 12.

(2) Ibidem, p. 49.

(3) Ibidem, p. 151.

(4) Ibidem, p. 41.

(5) Ibidem, p. 22.

"La blanca señorita de Eguilaz era una bellísima paloma. Llena, llena, -- llena, toda parte de su cuerpo era mórbida. Baja. Blanca, blanca, blanca, toda ella estaba vestida de plumas blancas. Y había nacido para el amor conyugal. -- Toda ella aromaba de castidad sensual. Era arrulladora y arrullante. Tan casta tan casta y tan amorosa, tan amorosa" (1).

El vocabulario de Arévalo es limpio y destaca en su prosa un preciosismo luminoso y centelleante en el que aparece una verdadera sucesión de imágenes y metáforas, que la hacen teñirse de rico colorido. Aunque puede apreciarse cierto nerviosismo en su pluma, como reflejo de su inquieto temperamento.

En ocasiones deja que sea la emoción la que conduzca el hilo de la narración.

"Todavía no he encontrado un ser que me preste la corporeidad que falta a mi espíritu sin materia agente. Por eso mi estilo es doloroso e inquieto y -- tiene una unidad impalpable, percibida por muy pocas almas, por ello me refugí en el verso. Pero ¿cómo contar en verso estas visiones" (2).

Arévalo habla también del esfuerzo que tiene que hacer para concentrarse y evitar pasar continuamente de un tema a otro.

"El pegaso da saltos", dijo Rubén Darío. Yo, que no sé apearme, a veces me duermo sobre él y entonces parezco un ilota" (3).

Hay veces que la prosa de Arévalo se torna un poco confusa, debido a que deja vagar libremente su imaginación. Las ideas se encuentran escondidas -- en espesa maraña que el lector tiene que desenredar. A veces pierde importancia la trama del cuento por las frecuentes interrupciones que hace Arévalo en torno a asuntos que en ocasiones resultan ajenos volviendo, nuevamente a la -- trama para abandonarla en seguida. Su carácter nervioso le impide dar término a un pensamiento en forma ordenada. El mismo se da cuenta de que pasa continuamente de un tema a otro y dice en uno de sus cuentos.

"Soy como esos moribundos que no aciertan a comunicar sus visiones celestes, ni al doctor que ríe y habla de delirios, ni a los deudos que rodean su lecho, que no entienden pero que se sienten conturbados. Estoy casi del otro lado de la vida: hace catorce años que empecé a morir..." (4)

En la prosa de Arévalo, básicamente modernista, aparecen algunos elementos románticos. Así habla de la desesperación de la mujer amada, del destino, de la omnipotencia de los dioses.

"Yo vivía preso de un miedo inenarrable, en medio de mi goce. No sabía -- de qué modo propiciar al destino y aplacar a los hados inclementes; y comprendía que aquella celeste dicha tocaba a su fin. Había robado el licor de los dioses y tenía que purgar mi crimen ..." (5).

Algunas veces, tanto el lenguaje como la acción llegan a los extremos -- del romanticismo decadente.

(1) R.A.M., op. cit., p. 119.

(2) Ibidem, p. 35.

(3) Loc. cit.

(4) R.A.M. op. cit., p. 40.

(5) Ibidem, p. 105.

"Ya mi pobre alma guardaba las cicatrices de heridas anteriores, causadas por sus garras lacerantes; pero hasta entonces había sido apenas un juguete para la gran felina. Aquella tarde infausta tiró a herir con saña. Por cualquier motivo obscuro, de pronto me clavó nuevamente las garras implacables. Esta vez estaba decretada mi muerte, y fue mortal la herida. Sus frases desgarrantes - me obligaron a alejarme de ella para siempre. Sus hirientes palabras me mataron" (1).

Especialmente en la opinión de la mujer, manifiesta en forma más patente sus influencias románticas. Es un tanto contradictorio el concepto que Arévalo tiene de la mujer, a quien presenta como un ser inalcanzable e ideal, que puede llegar a ser maligno en ocasiones, o bien, se sitúa él en un papel inferior con cierta actitud infantil, en la que afirma no poder hacer nada sin la protección femenina.

"En toda mujer hay una maga. La mujer guarda el sagrado tesoro de la especie y posee artes mágicas para encadenar al hombre" (2).

"En toda mujer hay una engañadora perpetua. Nació para engañar. Es parte de su oficio. Engaña naturalmente, como las bestias respiran. El hombre piensa la mujer seduce." (3)

El tono reflexivo que aparece en sus cuentos, se ve en ocasiones, salpicado con ligeros toques irónicos, que acentúan más el aspecto desencantado y amargo de algunos de sus cuentos. Un simple detalle le sirve para hacer veladas alusiones irónicas.

"León Franco era un noble perro. ¡Oh especie de los perros! casi tan humana, tan humana, tan humana, que es la única que comparte con el hombre el raro don de estar dividido en razas" (4).

En apariencia Arévalo trata de hacer menos duro algún comentario con cierta observación irónica, como si tratara de aligerar el peso de su desilusión, pero no lo consigue, ya que siempre destaca un acentuado fondo amargo en sus opiniones.

"Hay perros degenerados: esas son malas especies de hombre, digo, de perros, de los que no hay que acordarse: a los que hay que olvidar como hay que olvidar a ciertos perros, digo, a ciertos hombres" (5).

"Para el final de su discurso el reyasiático reservaba el golpe de efecto ¡había hecho un poema (diecisiete cantos) en honor de su amada! Guiñó los ojos conquistadoramente y pidió permiso para leerlo. La meliflua, larga recitación duró tres días, que aprovecharon los cansados viajeros para dormir. Y, sin embargo, el poema era bellissimo" (6).

(1) R.A.M., op cit., pp. 108-109.

(2) Ibidem, p. 77.

(3) Ibidem, p. 78.

(4) Ibidem, p. 30.

(5) Ibidem, p. 31.

(6) R.A.M., "El empleo de un año", en Antología del cuento guatemalteco, p. 18.

LOS ANIMALES EN LA OBRA DE AREVALO MARTINEZ

Arévalo desarrolla en la mayoría de sus cuentos un mecanismo de semejanzas de animales con el hombre, que llega a convertirse en una verdadera obsesión. Sus personajes animalizados se desenvuelven en una atmósfera fantástica e irreal.

Indudablemente las correlaciones del hombre con diferentes animales que hace Arévalo en sus cuentos es una de las características más importantes dentro de su obra. Presenta un zoomorfismo en el que sus personajes no son animales que adoptan la forma humana, ya que sus cuentos no pertenecen al antropomorfismo biológico, que presenta animales con ciertos rasgos humanos, sino que su proceso es a la inversa. Los personajes son seres humanos con algunas características psicológicas y físicas que los asemejan a los animales.

Además de sus cuentos, que se verán más adelante, en algunas de sus novelas también presenta este tipo de semejanzas. En El mundo de los maharachías - (1938) aparece la transmutación de hombres en extraños seres, con una cola que les sirve para recibir mensajes del futuro. Tanto en esta obra, como en Viaje a Ipanda, Arévalo tiene cierta semejanza con el inglés Swift. Así como Gulliver, el naufrago Manoul encuentra una civilización formada por extrañas criaturas.

Tal vez como un reflejo de la suya, Arévalo presenta en sus cuentos personajes de almas enfermizas. En ellos se reúnen características bastiales y celestiales, desenvolviéndose en ambientes en donde alterna la magia sobrenatural con la poesía. La mayoría de sus personajes son contradictorios, pues aquel mismo ser que es capaz de llegar al fondo de la degeneración, es capaz de alcanzar ciertos niveles poéticos.

Arévalo se fía ciegamente en su intuición para penetrar en el alma ajena. Su empatía lo ha llevado a elaborar cuentos en los que tiene más importancia la penetración psicológica que la acción misma.

Como ya se dijo, Arévalo, profundamente conflictivo, se aleja totalmente de la realidad y se atormenta continuamente por su incapacidad de encontrar una relación espiritual estable y satisfactoria con los seres que le rodean. Mucho se ha hablado de la penetración psicológica con que trata Arévalo a sus personajes, pero hay que hacer hincapié en que esa penetración no la logra el escritor con seres profundamente humanos, sino que, incapaz de acercarse al hombre, busca un ser intermedio entre el hombre y los animales. Arévalo no puede ser considerado como un escritor que conoce perfectamente al hombre, sino que precisamente se aleja de él porque en ocasiones se siente impotente para comprenderlo y para aceptarlo como tal. Es por eso que en sus cuentos existe una

dolorosa lucha para lograr en un principio un acercamiento al ser humano y, al no conseguirlo, va encontrando similitudes con ciertos animales, que le apartan un poco del dolor de no haber podido lograr su propósito inicial.

Arévalo se adjudica a sí mismo en algunos de sus cuentos el papel de cierto animal, generalmente un pájaro, para entrar en relación con sus personajes. El es el ave, el que representa la mayor espiritualización, el que es capaz de elevarse sobre la tierra, y alcanzar los más altos niveles de purificación.

"Como una invisible paloma, mi alma venía a comer en sus manos granos de ilusión y de ensueño" (1).

En "Nuestra señora de los locos" da una visión todavía más clara del ave. En ese cuento tiene como enemigo tradicional a la serpiente.

"Me acordé que mi hermana me veía con la forma de un largo y delgado pájaro acuático, y que ambos veíamos a la señorita de Eguilaz como una blanca paloma. La señorita Ema y yo éramos dos aves pequeñas caídas en la red de fascinación de una serpiente" (2).

La visión que tiene Arévalo de sus personajes en su parecido con los animales, no es repentina, sino que se va presentando paulatinamente, a medida que avanza en su conocimiento. Así nos dice que "el señor de Aretal estiraba el --cuello como un caballo", "el señor de Aretal caía como un caballo", "el señor de Aretal veía como un caballo".

A medida que se acumulan los detalles del parecido, éste se hace claro repentinamente.

"El licenciado tenía la seguridad de ser escuchado en el instante en que deseaba hacerse oír. Y sobre todo esto, constantemente inmóviles, sus dos ojos luminosos de oro miraban con prolongada fijeza. Y mi extraña personalidad nueva, de pronto, llegó a la conclusión de que en el licenciado Reinaldo se ocultaba un intenso poder magnético; de que en aquel cuerpo inmóvil había poderoso acumuladores de energía como a veces los hay en ciertos seres orgánicos: los gimnotos, las serpientes. ¡Ah! ¡Sí! ¡Las serpientes! El licenciado tenía el --mismo poder fascinador de las serpientes. Era como una gruesa, enorme serpiente. Y esa gruesa serpiente evocada pronto se fijó en el tipo de una boa cons--trictor" (3).

Generalmente empieza por señalar los rasgos físicos, para describir posteriormente las características psicológicas que asemejan a sus personajes con los animales.

"Qué leal cabeza de perro! ¡Qué fiel cabeza de perro Terranova! ¡Qué alma pura y leal de perro! ¡Cuántas cosas gruesas en ella! Hermosa cabeza cuadrada", señala en la descripción de León Franco.

(1) R.A.M., El hombre que parecía un caballo y otros cuentos, p. 112.

(2) R.A.M., op. cit., p. 126.

(3) Ibidem, p. 125.

La relación que tiene Arévalo con sus personajes es diferente en cada caso. Por ejemplo, a veces es él el ser que queda deslumbrado ante la magnificencia de espíritu que en un principio cree superiores. Otras ocasiones, se pose siona de un papel que lo sitúa en el mismo plano que a sus personajes, como su cede cuando habla de los perros.

"Hacemos tratos. Yo tiro de sus almas, soy el revelador, los levanto hacia mí, los humanizo; ellos me prestan sus dientes para defenderme, y sus elásticos y flexibles músculos suplen la pobreza orgánica de mi cuerpo cenceño" (1).

A veces se encuentra rodeado de animales, en donde sobresale él como el único ser humano, que destaca entre las bestias gracias a su espiritualidad.

"Podría decirse que frente a mí no había ningún rostro humano. Eran las - de mis improvisados amigos y clientes, caras cuadradas de perros de presa, caras achatadas y de puntiagudos hocicos de osos pardos, caras de frentes deprimidas y enormes maxilares inferiores de primates. En aquel banquete yo era el hombre. Los demás eran bestias feroces" (2).

En una u otra forma, Arévalo siempre interviene en sus cuentos como el --- personaje principal de ellos. Solamente a través de él mismo es como puede acer carse, en la escasa manera que lo logra, a sus personajes. Nunca presenta un - personaje que tenga vida independiente, sino que siempre describe la relación que tienen con el autor, en lo que puede destacarse cierto matiz de narcismo.

ALGUNOS PUNTOS DE CONTACTO CON OTROS AUTORES

En Hispanoamérica no es frecuente encontrar el tipo de correlaciones entre el hombre y los animales que presenta Arévalo en su obra. En muchos cuentos in dígenas los animales son personajes importantes, especialmente cuando represen tan alguna fábula o parábola, en donde su comportamiento es humano, ya que hablan, y razonan, pero su relación se efectúa generalmente con otros animales. Cuanto tienen un contacto directo con el hombre, entablando diálogo con él, lo hacen generalmente para prevenirlo de algún peligro, o bien actúan como consejeros.

En Egipto los animales desempeñaron un papel de gran importancia y algunos de los cuentos de Arévalo recuerdan las estelas y los jeroglíficos egipcios, en donde aparecen figuras humanas con cabezas de animales. También recuerdan los personajes del cuentista guatemalteco a las mágicas figuras Jerónimo Van Aken -El Bosco-, pintor flamenco del siglo XV, que acentuaba el carácter bestial de

(1) R.A.M. op. cit., p. 34.

(2) Ibidem, p. 169.

las figuras presentando cuerpos de hombres y cabeza de animal. El Bosco trataba de reflejar el relajamiento de las costumbres de su época. Su mundo, poblado por fieras o seres inferiores al hombre, tiene alguna semejanza con el de Arévalo, para quien el grado de animalidad representa cierta degradación en la escala humana. Pero Arévalo no acusa, sino que, antes bien, trata de disculpar esa animalidad que aparece en sus personajes.

Varios autores se han interesado en describir ciertos rasgos animaloides en sus personajes, como Quevedo, Quiroga, Lugones. Linares Rivas en El caballo lobo (1910) trata de cierto parecido del hombre con los animales, así como también la obra de Rostand, Chantecler, escrita el mismo año, Doroty Parker escribió un cuento titulado "Horsie", en el que el personaje femenino tiene cierto parecido con un caballo. El argentino Benito Lynch también trata de las relaciones hombre-animal.

Varias veces se ha tratado de comparar la obra de Arévalo Martínez con el famoso cuento de Kafka "La metamorfosis", comparación que resulta un tanto forzada. Gregorio Samsa, a diferencia de los personajes de Arévalo, va convirtiéndose poco a poco en un monstruoso ser. En cambio los personajes que aparecen en Arévalo han tenido siempre las mismas características. Aunque por diferentes motivos, ambos escritores presentan seres atormentados. La atmósfera de los cuentos de Arévalo es nebulosa y confusa, en cambio la de Kafka, aunque irreal, muestra una penetración mucho más profunda en sus personajes.

Hay varios cuentos en la obra de Kafka en donde intervienen los animales, como sucede en "Investigaciones de un perro" y en "Chacales y árabes", en ellos los animales, sin perder sus características son capaces de entablar un diálogo con el hombre. Es interesante señalar que en "Informe para una academia", Kafka parte del mismo punto que Arévalo para llegar a un punto totalmente opuesto. El personaje de Kafka, en este caso, un chimpancé evolucionado a tal grado que anhela su pérdida animalidad al darse cuenta de las fallas que aquejan a la humanidad, sufre intensamente por haber sido rescatado de su estado salvaje.

"No me seducía imitar a los humanos, los imitaba porque buscaba una salida (...) la índole simiesca salió con furia fuera de mí y se alejó de mí dando volteretas y por ello mi primer maestro mismo casi se volvió monesco y tuvo que abandonar pronto las lecciones para ser internado en un sanatorio" (1).

Los personajes de Arévalo, con rasgos marcadamente animales, buscan una más completa humanización para alejar de sí esas características que los hacen diferentes a los demás hombres.

El toque misterioso de algunos cuentos de Arévalo recuerda lejanamente a Hoffman y a Poe. También con este último ha sido comparado Arévalo frecuentemen

(1) Franz Kafka, Obras completas, p. 790.

te, pero tal comparación solamente cabe en cuanto a misterio se refiere, ya que la forma de tratar a los animales en Poe es totalmente diferente a la empleada por el cuentista guatemalteco. La relación que establece Poe entre los animales y sus personajes humanos es una cierta influencia que tienen en la vida - de los hombres, como sucede en su famoso cuento "El gato negro".

En la obra de Arévalo se percibe cierta influencia oriental, especialmente en lo que se refiere a la transmutación y coloración de las almas, teorías que vienen principalmente del Tíbet y de la India. El parecido con ciertos animales se debe posiblemente a una herencia fatalista que los obliga a comportarse - de una manera preestablecida. Y en esto vuelve a mostrar cierta semejanza con algunas teorías orientales que hablan de fuerzas misteriosas que condicionan - la conducta del hombre.

La maleabilidad de las almas es otro elemento oriental que se presenta en casi todos los cuentos de Arévalo. Por ejemplo, el alma de los acompañantes del señor de Aretal se posesionaban del alma de éste y así se volvía "un caballo - de alquiler" cuando lo acompañaba una mujer baja, adulatora y rastreante. En - ocasiones, según su compañía, "era un caballo de circo". "Otra vez fue un Jayán. Se enredó en palabras ofensivas con un hombre brutal. Parecía una vendedora de verduras. Me hubiera dado asco; pero lo amaba tanto que me dio tristeza. Era - un caballo que daba coces".

En ocasiones Arévalo señala directamente su relación con el famoso libro de cuentos oriental Las mil y una noches.

"Toda obra de magia no enseña sino el camino que lleva a la mujer. Aladino es un símbolo. Las mil y una noche lo mismo" (1).

"Parece que de una lámpara de Aladino surge el banquete con que el gobernador halaga a sus amigos: El propietario del hotel en persona presidía el servicio de mesa; pero se había retirado cortos pasos para recibir algunos de los manjares que llegaban con retraso, pedidos por teléfono a todas partes del Estado, y que en cuatro horas, por un prodigio digno de Aladino, increíble a -- quienes desconozcan algunas cortes de América, llegaban en trenes expresos; - en raudos automóviles o a lomos de sudorosos hijos del pueblo bajo para satisfacer las órdenes del opulento Heliogábalo, tiránico como uno de esos reyes - asiáticos que vencieron los capitanes de la antigua Roma" (2).

(1) R.A.M., op. cit., p. 100.

(2) Ibid. m. p. 168.

RAFAEL AREVALO MARTINEZ, CUENTISTA

Como se ha dicho, "El hombre que parecía un caballo" es el cuento más importante de Arévalo Martínez, y el que le ha dado fama mundial. Este cuento - publicado por primera vez en 1915, ha tenido una gran repercusión en la literatura guatemalteca. Es la obra de transición entre el modernismo y el cuento psicológico.

Mucho se ha escrito sobre los personajes que inspiraron a Arévalo a marcar ese paralelismo entre los animales y el hombre. El caballo está basado en la personalidad del poeta Porfirio Barba Jacob; la leona es Gabriela Mistral; el tigre, Jorge Ubico, cuyas personalidades impresionaron al autor, sugiriéndole al mismo tiempo ciertos parecidos con animales. "El hombre que parecía un caballo" es su obra de juventud, que marcará el camino a seguir en la mayoría de sus cuentos.

A los dieciocho años, conoce Arévalo al poeta colombiano Barba Jacob que, como él mismo afirma "le deslumbró, y se verificó un raro fenómeno como si fuera cierto que un físico espiritual se pusiese en contacto con otro". En un principio se sintió fascinado por el hechizo del contacto con aquella alma que él creía perfecta, pero es terrible la desilusión cuando se da cuenta que el personaje que inspiró su famoso cuento no correspondía a la imagen mental que tenía de él.

La semejanza con el animal se va presentando paulatinamente dentro del cuento, en una forma un tanto subconsciente, pero el autor a medida que acumula datos de la similitud de éste con el caballo, va haciendo cada vez más patente el parecido.

Arévalo, a pesar de las primeras visiones que ha tenido del caballo, nunca deja de ver al hombre, sino que siempre trata de lograr un equilibrio entre las dos personalidades del señor de Aretal.

Desde el principio manifiesta Arévalo su regocijo porque cree haber encontrado un alma semejante a la suya.

Este es uno de los cuentos en que más se revela la luminosidad y el color modernistas.

"Y entonces el oficiante de las cosas minerales sacó su segundo collar. ¡Oh, esmeraldas, divinas esmeraldas! Y sacó el tercero. ¡Oh, diamantes, claros diamantes! Y sacó el cuarto y el quinto, que fueron de nuevo topacios con gotas de luz, con acumulamientos de sol, con partes opacamente radiosas. Y luego el séptimo: sus carbunclos. Sus carbunclos casi eran tibios; casi me conmovieron como granos de granada o como sangre de héroes; pero los toqué y los sentí duros. De todas maneras, el alma de los minerales me invadía; aquella aristocracia inorgánica me seducía raramente, sin comprenderla por completo" (1).

(1) R.A.M. op. cit., pp. 7-8.

Paulatinamente se va creando una atmósfera de sueño nebuloso y de misterio en la que tienen importancia primordial la relación de las almas.

"El señor de Aretal era una lámpara encendida y yo era una cosa combustible. Nuestras almas se comunicaban. Yo tenía las manos extendidas y el alma de cada uno de mis diez dedos era una antena por la que recibía el conocimiento - del alma del señor de Aretal. Así supe de muchas cosas antes no conocidas. Por raíces aéreas, ¿qué otra cosa son los dedos?, u hojas aterciopeladas, ¿qué otra cosa que raíces aéreas son las hojas? yo recibía de aquel hombre algo que me había faltado. (1).

Acercándose a teorías orientales habla de su facilidad de percibir la colocación de las almas.

"Nos sirvieron cognac y refrescos, a elección. Y aquí se rompió la armonía. La rompió el alcohol. Yo no tomé, pero tomó él. Pero estuvo el alcohol próximo a mí, sobre la mesa de mármol blanco. Y medí entre nosotros y nos interceptó las almas. Además, el alma del señor de Aretal ya no era azul como la mía. Era roja y chata como la del compañero que nos separaba. Entonces comprendí que lo que yo había amado más en el señor de Aretal era mi propio azul" (2)

El cuento, que se había iniciado en forma tan luminosa y brillante, a medida que avanza se va haciendo cada vez más sombrío, y los mágicos colores dan paso a otros que armonicen más con las cosas que va descubriendo el autor. El señor de Aretal era un ser amoral, sin personalidad definida, sino que siempre reflejaba el espíritu de su acompañante.

"El señor de Aretal, que tenía una elevada mentalidad, no tenía espíritu: era amoral. Era amoral como un caballo y se dejaba montar por cualquier espíritu" (3).

La inteligencia del señor de Aretal le lleva al conocimiento del fenómeno que sufre, y se da cuenta también de que ninguna mujer lo ha amado. En uno de los pocos diálogos que hay en el cuento, Arévalo conduce a su personaje hacia el conocimiento de su propia alma, mostrando a su personaje las características que ha encontrado en él y explicándole que no podrá ser amado por ninguna mujer debido a que él mismo no es humano.

"Usted no tiene pudor con las mujeres, ni solidaridad con los hombres, ni respeto a la ley. Usted miente y encuentra en su elevada mentalidad, excusa - para su mentira, aunque es por naturaleza como un caballo. Usted adula y engaña y encuentra en su elevada mentalidad excusa para su adulación y su engaño, aunque es por naturaleza noble como un caballo. Nunca he amado tanto a los caballos como el amarlos en usted. Comprendo la naturaleza del caballo: es casi humano. Usted ha llevado siempre sobre el lomo una carga humana: una mujer, un amigo... ¡Qué hubiera sido de esa mujer y de ese amigo en los pasos difíciles sin usted, el noble, el fuerte, que los llevó sobre sí, con una generosidad - que será su redención! El que lleva una carga, más pronto hace su camino. Pero usted las ha llevado como un caballo. Fiel a su naturaleza, empiece a llevarlas como hombre" (4).

(1) R.A.M., op. cit., p. 10.

(2) Ibidem, p. 13.

(3) Ibidem, p. 20.

(4) Ibidem, p. 24.

El sufrimiento del señor de Aretal por su imposibilidad de amar a las mujeres o a sus amigos, aunque intenso, es pasajero. En cambio, el dolor de Arévalo es profundo, causado principalmente por el desaliento que le ocasiona el haber encontrado un ser diferente al que se había imaginado en un principio.

Cuando se rompen definitivamente las relaciones de los dos personajes, se vuelve al ambiente nebuloso y de sueño con que había empezado el cuento, pero en este caso, el sueño se hace violento y doloroso. El señor de Aretal,

"De un bote rápido me lanzó lejos de sí, Sentí sus cascos en mi frente. Luego un veloz galope rítmico y marcial, aventando las armas al desierto. Volví los ojos hacia donde estaba la Esfinge en su eterno reposo de misterio, y yo no la ví. ¡La Esfinge era el señor de Aretal que me había revelado su secreto, que era el mismo del Centauro!

Era el señor de Aretal que se alejaba en su veloz galope, con rostro humano y cuerpo de bestia". (1).

El personaje del cuento anterior, el señor de Aretal, vuelve a aparecer - "El trovador colombiano". Arévalo afirma que tuvo la visión del perro al mismo tiempo que la del caballo, pero en este cuento se aprecia que se ha desarrollado más su capacidad de penetración psicológica, aunque el primer cuento es superior a éste. Otorga al señor de Aretal casi tanta importancia como a su personaje actual, León Franco.

Habla de Aretal, quien, para dar a conocer sus versos preparaba, por medio del alcohol, a las almas que iban a recibir los frutos de su obra.

"Cuando las almas mínimas bebían, el líquido, que es gran nivelador, hacía ascender los espíritus flotantes: entonces el señor de Aretal arrojaba con - menos pena sus húmedos topacios de encanto: los veía irse a fondo, volverse - borrosos, apenas perceptibles, en un mismo matiz de agua: confundirse en una sola impresión de conjunto. Y por el mismo océano en que existían, se comunicaban sus gemas y las almas insumergibles." (2).

Este cuento tiene menos unidad que el primero. Hay más divagaciones sobre la naturaleza de los perros, que hacen pesada en ciertas partes la narración.

Aún como personaje, León Franco tiene mucha menos profundidad que el señor Aretal. El descubrimiento que hace del alma canina no es tan deslumbrador como el del caballo. A pesar de que por naturaleza el alma de Franco es más juguetona y se presta menos a la reflexión, Arévalo se distrae constantemente con comentarios ajenos.

León Franco trata de agradar a Arévalo, tal como lo hiciera un perro con su amo. Esa es la única relación que puede existir entre los dos personajes. En algunas ocasiones se pierden totalmente los límites de la realidad y la fantasía.

(1) R.A.M., op. cit., p. 25.

(2) Ibidem, p. 28.

"De pronto un ladrido amenazador y una cruel mordida en mi pierna izquierda. Chillé como una mujer que ve pasar un ratoncillo: eran la boca humana de Franco, que ladraba imitando a maravilla la voz de amenaza de los perros, y su mano desatada que, para completar la ilusión, atenaceaba uno de mis miembros inferiores" (1).

Las escenas plásticas y fantásticas ocurren con menos frecuencia en este cuento, pero las que hay presentan bellas elaboraciones mágicas, por ejemplo, - una noche en que se encuentran reunidos los personajes y el señor de Aretal - lee sus poesías.

"Me embriagaba de emanaciones de vino y de emanaciones de espíritus embriagados. Fui el más loco de todos. Me subía a las espaldas de las sillas, en maravillosos equilibrios, como un loro o una grulla. Los muchachos, que estaban tan beodos que entendían mi pobre alma de pájaro, me tendían un dedo y yo ---- trepaba por él y agitaba las alas. ¡Y les estaba tan agradecido que al fin me entendieran, de que no lastimasen mis sedosas plumas, de que comprendiesen mi arquitectura de ave acuática, de que no encontraran ridícula mi prolongada nariz de ave, mi pequeña cabeza inclinada hacia delante, mi pluma gris y mis patas - de flamenco" (2).

La separación de Franco y Arévalo no ocurre de manera tan dolorosa como sucedió con la del señor de Aretal. Como la relación ha sido menos estrecha, - la despedida es menos dolorosa y menos destructiva.

En "La signatura de la Esfing" Arévalo explica su punto de comparación -- entre el hombre y los animales.

"-Se llama signatura a la primaria división en cuatro grandes grupos de la raza humana. El tipo de la primera signatura es el buey: las gentes instintivas y en las que predomina el aspecto pasivo de la naturaleza; el tipo de la segunda signatura es el león: las gentes violentas, de presa, en las que predomina la pasión; el tipo de la tercera es el águila: las gentes intelectuales, - artistas, en las que predomina la mente; el cuarto y último es el hombre: las gentes superiores en las que predomina la voluntad" (3).

Por medio del diálogo entra en relación directa con su personaje, en este caso femenino. De nuevo él mismo aparece en el cuento y explica al personaje - sus propias similitudes con una leona. Aquí la penetración psicológica no es tan sutil como lo fue en su primer cuento, sino que el conocimiento de la leona está perfectamente razonado y Arévalo se lo da a conocer a ella en cinco partes claramente delimitadas, lo que ocasiona un pesado monólogo, que es interrumpido en ocasiones por alguna pregunta o comentario de la mujer.

"Primera parte: la que empieza con la intuición inicial de cuando me dí clara cuenta, en el teatro Palace, y viendo ambos corren una cinta, de su fuerte naturaleza magnética, que al aproximarme a usted me llenaba de vitalidad y energía. Segunda: cuando, jugando ajedrez, usted me tomó una pieza con movimiento tan rápido, tan felino, que parecía el cato de una fiera al caer sobre su presa. Tercera: cuando la concebí como una esfinge. Cuarta: cuando me enseñó el cuadro de "El león". Quinta y definitiva -la luz deslumbradora': cuando

(1) R.A.M., op. cit., p. 38.

(2) Ibidem, p. 51.

(3) Ibidem, p. 60.

llorosa y desencajada por el dolor, echada sobre la alfombra de su cuarto, tuve la clara visión de su trágica naturaleza de leona" (1).

Estas largas reflexiones dan por resultado un ritmo mucho más lento que el de los otros cuentos, ya que el autor desmenuza meticulosamente cada uno de esos pasos que ha enumerado, mediante los cuales ha llegado al conocimiento -- de la mujer como esfinge y como leona. Arévalo habla de la Esfinge y de la forma en que llegó a compenetrarse con el símbolo en relación a la mujer. Presenta a la Esfinge como algo inaccesible y lejano.

Tradicionalmente la Esfinge ha representado lo indescifrable y misterioso; es el último reducto de lo inexpugnable. Ella proponía un enigma a toda persona que se le acercase. A Edipo le propuso el enigma del "animal que cuando nace camina en cuatro patas, después en dos y al final de la vida en tres". Para Jung la Esfinge es el símbolo de una madre terrible. También ha sido considerada como el mito de la multiplicidad y de la fragmentación del cosmos. La Esfinge representa el contacto del hombre con lo eterno. Arévalo, en su cuento, es el encargado de descubrir su secreto.

A pesar de la lentitud de algunos pasajes, el personaje se va irguiendo magníficamente, hasta quedar convertido en una hermosa leona, que, como la Esfinge, también guarda un secreto.

El dolor embellece los rasgos leoninos de la mujer. Sufre intensamente -- porque la superioridad que tiene sobre los demás le ha atraído la soledad. Es un personaje muy sensible al rechazo.

"El dolor desencajaba su rostro. La fuerte mano del dolor había borrado -- el frágil sello de la mujer, y sólo quedaba la cabeza de la leona en el rostro antes humano. Le repito que era obra del dolor. Vi claramente el bello leonino. Había sangre de innumerables víctimas en sus fauces entreabiertas. Y comprendí que usted no era --nunca pudo ser-- Esfinge, sino la leona" (2).

En "El hechizado" aparecen los personajes del cuento anterior. Arévalo se denomina a sí mismo profesor Cendal, "el Hechizado", y relata al personaje del cuento anterior su propia historia. Cuenta cómo conoció a una mujer, Miss Incógnita, y vuelven a aparecer acontecimientos mencionados ya en "La signatura de la Esfinge aunque ahora narrados en una forma más rápida e impersonal, dando -- más importancia a los acontecimientos exteriores que a la psicología de los personajes.

En este cuento es donde se aprecia más claramente la influencia romántica, especialmente en la desesperación del autor al perder a la mujer amada.

"Nuestra Señora de los Locos" fue escrito a solo dos meses de diferencia de "El hombre que parecía un caballo". Presenta la explicación de la extraña --

(1) R.A.M., *op. cit.*, p. 61.

(2) *Ibidem*, p. 67.

facultad de ver características animaloides en algunas personas.

"Mi hermana, era una pobre muchacha, que participaba de mi extraña visión y veía a todos los hombres con rostros y cuerpos de animales" (1).

De nuevo en este cuento se reúnen los personajes enfermizos que en este caso buscan la protección de la señorita de Eguilaz, a quien el autor ve bajo la forma de una paloma

"Los que en la ciudad no eran amados por ninguno; los que no tenían manos que besar; los que poseían pobres almas lastimadas y susceptibles y se habían hecho poco simpáticos a los habitantes del lugar; los escarnecidos, los aislados; todos se agrupaban en torno a la immaculada mujer. La señorita de Eguilaz parecía buscar a los desgraciados para robarles las almas, prodigándoles consuelos. A su casa íbamos una docena de seres que arrastrábamos algún penoso esigma" (2).

También aquí aparece la desesperación romántica.

"Me quedé solo bajo los naranjos, y toda la noche pregunté a los astros - qué pecado de soberbia o de sensualidad cometía sobre la tierra para que me castigaran tanto" (3).

En este cuento casi no existe diálogo, sólo al final del libro aparece uno pequeño, que marca un sólo momento de acción rápida.

Hay una Nota Preliminar en "Las fieras del trópico", que advierte que este cuento debió haber sido publicado junto con la edición de "El hombre que -- parecía un caballo".

"como parte de la trilogía formada por el caballo (el señor de Aréval), - el perro (León Franco) y el tigre (José de Vargas); pero en aquel tiempo reinaba en Guatemala la tiranía, con el consiguiente amordazamiento de la prensa y varios intelectuales quetzaltecos a quienes fueron leídos estos tres estudios me hicieron observar que la publicación del tercero resultaría peligrosa, porque la suspicacia del gobernante Estrada Cabrera vería alusiones políticas - en este cuento, que por desgracia pudo tener por escenario cualquiera de las repúblicas hispanoamericanas, en las que con tanta frecuencia se encuentran -- hombres de la psicología del señor de Vargas" (4).

Aparentemente este cuento es más realista, ya que fué inspirado por una de las muchas tiranías sufridas por Guatemala. Arévalo presenta la crueldad y la arbitrariedad que reinaba en la dictadura, en "la milagrosa república de -- Orolandia era un país semisalvaje, en el que no estaban garantizados los derechos del hombre"

Arévalo presenta acusaciones más concretas de las injusticias del gobierno.

"-Al decir que usted garantiza la vida, solo se afirma esto de una manera relativa, pues diz que la vida de un cerdo yanqui en Chicago es más valiosa - que la de un ser humano bajo sus garras, si lo ofendió a usted... Dicen que - todos los enemigos suyos han tenido que huír del territorio que gobierna. Se le acusa de ser el hombre más sanguinario que ha subido al poder de Orolandia; se le acusa de ser friamente cruel como un tigre" (5).

(1) R.A.M., op. cit., p. 115.

(2) Ibidem, p. 121.

(3) Ibidem, p. 41.

(4) Ibidem, p. 147.

(5) Ibidem, p. 153.

Es importante hacer notar que en este cuento Arévalo establece contacto con la realidad de su país, aunque sea para huir aterrorizado. Así mismo es uno de los pocos cuentos en los que Arévalo intercala diálogo y que da una secuencia determinada del tiempo. Rodeado de las fieras que integran la dictadura el alma de Arévalo se retráe.

"Lentamente, al escuchar las terribles narraciones, yo sentía que se despertaba en mí un hombre nuevo, ante aquellas almas oscuras de animales feroces; yo sentía que aquél no era mi sitio. No comprendía lo que hablaban; no comprendía que turbios espíritus los poseían ni comprendía ni sus actos ni sus palabras" (1)

Finalmente presiente el autor que la civilización reducirá el poder de la barbarie.

"Y allí, en la escalinata de mármol, desde la que diera felino salto la primera vez que lo ví, semiacostado, fijos sus ojos de avellana en la cadena de carros en marcha, estaba el gobernador, viendo alucinado, una vez más, el ligero reptar de la gigantesca sierpe de acero, contra la que nada podían sus garras formidables; acaso herido en sus instintos de fiera; comprendiendo vagamente que se desmoronaba el imperio de las bestias" (2).

"Duelo de águilas" es el último cuento de El hombre que parecía un caballo y otros cuentos, pero aunque hay un intento de establecer el conflicto entre varios espíritus, en este caso, el de dos águilas que se enfrentan, no alcanza ni la profundidad ni la magia de otros cuentos. Es de notar que es el único cuento del libro en el que no aparece el autor como uno de los personajes principales.

Otros cuentos de Arévalo, se apartan totalmente de esta corriente que com para al hombre con los animales, y que es la que le ha dado más fama como cuentista. Tiene otros cuentos, generalmente de tema sencillo, como son "El empleo de un año", "La segunda boda de Juana", "Por cuatrocientos dólares", "Un gallego en América y otros. Pero no llegan a alcanzar la calidad ni la fuerza de los que aparecen en El hombre que parecía un caballo.

(1) R.A.M., op. cit., p. 179.

(2) Ibidem, p. 193.

CAPITULO III

MARIO MONTEFORTE TOLEDO

"El cuento es una frase de la lengua del autor, una ramazón de su pensamiento, un compacto haz de figuraciones y de conceptos, no por fragmentario -- menos completo en sí. Cosa horrible es sorprenderle al mundo un jirón, un trozo mutilado y palpitante, y sentir el ansia de expresarlo y esenciarlo. Pero -- como nos cambian los tejidos, las temperaturas, los ritmos y los alcances de -- los sentidos, cuentos hechos a lo largo de los meses o de los años, parecen salir de distintas mentes y como los hijos pródigos, nos son un poco desconocidos a pesar de habernos brotado de la entraña" (1).

Mario Monteforte, es uno de los principales integrantes del grupo Tepeus, pertenece a la generación de 1930. Su obra se desarrolla en una época muy difícil para Guatemala, ya que disturbios políticos impedían al escritor cultivar libremente su tarea. Monteforte estudia la carrera de abogado, su formación universitaria se percibe fácilmente en su obra. Es uno de los escritores más cultos de su generación. En busca de horizontes más amplios, sale de Guatemala y va a Nueva York y a Europa. Ha convivido durante algún tiempo con -- los indígenas guatemaltecos y trata de darlos a conocer por medio de su obra.

Monteforte ha escrito dos libros de cuentos, La cueva sin quietud y Cuentos de derrota y esperanza, así como algunos otros cuentos que no han sido --- reunidos. Actualmente desarrolla su labor literaria en México, dedicado principalmente al ensayo y a la novela.

EL INDIO EN LA OBRA DE MARIO MONTEFORTE

La generación de 1930 se distingue por una marcada preocupación por la condición del indígena. Anteriormente, el indio había sido considerado como un -- elemento decorativo en la literatura, tratando de subrayar el pintoresquismo -- de trajes y costumbres. Con esta generación se aprecia una franca tendencia nacionalista, que se interesa en dar a conocer al indio guatemalteco en forma íntegra y humanística, como el representante de un olvidado sector de Guatemala, que integra casi las dos terceras partes de la población total.

El problema social siempre ha interesado a la literatura. La épica popular es una muestra de ello, así como la obra de Cervantes y de Lope de Vega. Los -- escritores americanos se han distinguido por una honda preocupación social, que

(1) Mario Monteforte Toledo, La cueva sin quietud, p. 9.

tienen como antecedentes a El Periquillo Sarniento y Martín Fierro, principalmente. La literatura parece haber sido usada frecuentemente como un medio de protesta. En algunos escritores la protesta es tan cruda que olvidan un tanto los valores literarios para dedicarse al problema social.

En La cueva sin quietud Monteforte presenta una serie de cuentos de tema indígena que titula "Cuentos de indios". Ahí resume la angustia y los problemas de muchos seres.

El autor ha sabido trabajar en favor del indio guatemalteco sin que merme el valor artístico de sus cuentos. Presenta la vida del indio, mezclando a la vez la protesta social, que no llega a ser en ningún caso el único objetivo de sus cuentos. Muestra algunas injusticias cometidas en los indígenas, pero no hace una acusación apasionada. Aunque implacable, es sereno en sus juicios. Generalmente presenta el desarrollo de los acontecimientos en una forma objetiva y suave a la vez, en donde un sólo personaje lleva todo el peso de la acción. Ese personaje representa determinado problema social, como si calladamente hiciera una acusación, más terrible precisamente porque el indio no se revela, sino que acepta resignadamente su condición. Esa forma de tratar el aspecto social no deshumaniza en ningún caso al personaje que encarna el problema, por el contrario, sus personajes están dolorosamente vivos. Monteforte toma como el azar un trozo de vida indígena, de una vida que ha permanecido casi inmutable por muchos años. Y el mismo autor parece contagiarse del desencanto -- del indígena guatemalteco. Una profunda desesperanza se deja sentir a través de sus cuentos, como el reflejo de esas vidas que se consumen calladamente, sin ninguna probabilidad de cambio, sin ningún horizonte.

Monteforte estuvo algunos años "en la zona que rodea al lago de Atitlán. Allí conoció el mundo indígena, allí se acercó devotamente a su misterio" -- (1). Viviendo con los indios ha aprendido a conocerlos y a captar la esencia de su personalidad. Ningún detalle se ha escapado a su aguda sensibilidad. Hay mucha ternura en la descripción de esos seres que son a la vez sencillos y profundos. Cuando Monteforte se refiere a ellos, generalmente escoge palabras suaves, que reflejen el ambiente del campo.

Un joven indio,

"dio a la muchacha tres pequeños huevos de paloma espumuy y se miró los pies, mientras ella se retiraba de la pila con la tinaja sobre la cabeza" (2)

(1) Raúl Leiva, Los sentidos y el mundo, p. 293.

(2) M.M.T., op. cit., p. 150.

No usa el folklore como elemento ornamental; las costumbres indígenas tienen para él un sentido simbólico y conociendo a fondo el simbolismo de algunos ritos que perduran todavía en Guatemala, trata de penetrar en el significado - que tienen para la gente de hoy, evitando hacer descripciones fatigosas.

"El palo volador databa de los primeros tiempos, cuando gigantes fabulosos luchaban con los hombres en nombre de los dioses para probar si por su temple merecían la supervivencia y la dignidad de ser ascendientes de la raza. - La gente ya había olvidado los símbolos; pero intuía respetuosamente que la - ceremonia tenía un significado trascendental" (1).

Sin que tomen el carácter de simple documento, hay intercalados en los cuentos de Monteforte algunas tradiciones, que se adaptan bien a la trama general. Sobre el mito de Maximón afirma que

"De noche brinca los cerros, y cuando hay luna colorada se acuesta con - las vírgenes y las embarazas. Los niños salen con los ojos claros" (2).

Tratando de mostrar el concepto indígena de algunos ritos religiosos, Monteforte logra presentar en plásticas visiones la imagen que tiene el indio de sus propias ceremonias. Así en la fiesta de Santo Tomás, por ejemplo, la escena del palo volador está formada en su mayor parte por las impresiones visuales de los hombres que van a convertirse en pájaros, enmarcado todo por el ritmo de los instrumentos indígenas, que llevan un severo y fantástico compás, -- que subraya la magia de la escena.

También se encuentran algunas costumbres, como aquella que aconseja emborracharse cuando nace un niño, las predicciones que se hacen al recién nacido, los consejos que dá la madre recordando las palabras del rito matrimonial.

"Andate con él. El es tu dueño, No te pegará por gusto porque se le secará la mano; pero debés obedecerle. No te apartés del fuego ni andés suelta -- por la calle, como perra porque se te pondrá el vientre como arena, de puro - seco" (3).

Presenta algunos castigos, en los que queda cierto sabor primitivo y a - los que el indio les da un significado simbólico.

"Los indios hacen daño como cumpliendo ritos sacerdotales, alucinados -- por la piel que muda de color, hasta el cardeno, y por la sangre que se extra - vasa perlando los poros" (4).

El castigo es implacable cuando se trata de defender la integridad indígena. El indio es capaz de aplicar los más crueles castigos, sin importarle - que se trate de su propio hijo.

(1) M.M.T., op. cit., p. 152.

(2) Ibidem, p. 168.

(3) Ibidem, p. 182.

(4) Ibidem, p. 200.

"Cabuec se lo llevó a la cumbre, donde había las brujerías más recónditas; lo amarró a un encino y le aplicó tizones encendidos en el cuerpo, hasta que se le acabaron los gemidos y el llanto y dijo la verdad: había vendido el libro del pueblo al sabio extranjero" (1).

Especialmente en el cuento titulado "Los de la sangre de Iztayub", Monteforte logra captar ciertos matices que recuerdan el ambiente del Popol Vuh, presentando en algunos de sus pasajes el ritmo conciso y contundente del libro maya, así como el sentido trascendente de algunas afirmaciones.

"Los jades son las hojas de la tierra, la linfa de su más escondida entraña. En forma de jade y obsidiana parieron las primeras madres del mundo" (2).

En ese mismo cuento hay un ritmo muy lento, logrado a base de repetir las mismas cosas. Unos misioneros deseaban saber dónde estaba el "libro de las multitudes, el oráculo del pueblo, el documento de la verdad" y para ello trataban de preguntárselo a Iztayub. El padre Kiménez

"Hablábale largas horas bajo las enramadas del convento; le pasaba la mano por el cabello y le regalaba miel y vino. Uno y otro mes hasta que el tiempo estuvo maduro para preguntarle lo que deseaba" (3).

Al hermano de Iztayub, también "le regaló miel y vino. Uno y otro mes", - así como a la madre.

"Y le dió miel y vino uno y otro mes, hasta que por cansancio, o para escuchar por última vez la verdad de los suyos, la vieja contó lo que recordaba, - pero al llegar al momento de revelar la verdad, una flecha silbó entre las cañas del rancho y se le hundió hasta las plumas en la mitad de la espalda. Y se callaron sus labios para siempre, junto a las sandalias del sacerdote" (4).

En ocasiones, el tiempo verbal también contribuye a marcar cierto ambiente lejano en la narración, acorde con la semejanza de algunos cuentos con el ritmo que se encuentra en El Libro del Consejo.

"Tenía un nombre arcaico, como de animal de las primeras capas -- del mundo. Se llamaba Iztayub y encarnaba la décima tercera generación de señores del Quiché (...) Nadie tenía una mirada más aguda y más negra en la comarca" (5).

Hay reminiscencias épicas en la obra. El indio se encuentra condenado a seguir por la misma ruta que llevaron sus antepasados. Viene de la tierra y a ella ha de volver, confundiendo con el ritmo de la naturaleza.

"Ya el cuerpo sabía la posición del indio en el camino, y su manera de ver en el sendero millones de huellas de animales, de gentes, de hojas; las piedras refulgentes de minerales, y todos los cuerpos y substancias que iban ennegreciéndose con lentitud de siglos, hasta volverse tierra" (6).

(1) M.M.T., op. cit., p. 202.

(2) Ibidem, p. 159.

(3) Ibidem, p. 193.

(4) Ibidem, p. 195.

(5) Ibidem, p. 192.

(6) Ibidem, p. 157.

Monteforte afirma que el lenguaje de los indios está "lleno de secretas exactitudes". Traslada la lengua indígena, con toda su sobriedad y mesura; generalmente intercala alguna que otra palabra cuando quiere denominar un objeto indígena, pero más bien se interesa por el uso que hace el indio del español. En ocasiones compendia toda una oración en una sencilla frase, que en boca del indio toma otro significado. La dulzura de la lengua indígena se encuentra reunida en frases únicas, como la que repite el indio para dirigirse a su dios: - "Dispensá, tata...".

Al penetrar en la psicología indígena, el autor percibe que el indio resume en unas cuantas palabras hechos trascendentales, como si tratara de presentar la esencia misma de los acontecimientos, quitando todo elemento superfluo a sus palabras, y así traslada esa sencillez indígena para comunicar cosas de vital importancia.

"La muchacha le había dicho en español, con su voz ronca y canturreante de mujer de costa: 'Hay un hijo en mi estómago'" (1).

Nunca hay una palabra de más en la comunicación del indio. Se limita a - decir lo indispensable, sin ningún comentario. Los sentimientos, tanto de alegría como de pena quedan en los más recónditos rincones del alma indígena. Ahí, solo, consigo mismo, el indio sufre y se regocija, pero en su rostro rara vez deja traslucir emociones.

"cuando el viejo regresó del pueblo grande y le anunció sin crueldad, simplemente, igual que si le hubiera dicho: 'había huracán en el lago cuando pasamos': -Se va a casar". (2)

Ese mismo silencio indígena es el arma más potente contra el hombre blanco, que desearía explicar acontecimientos que para el indio son trascendentales.

"Le humillaba la presencia de la niña al recordarle su vida en las sierras, cuando él era libre y tenía dentro la dualidad de un problema que ya había resuelto en la ciudad, como cualquier hombre normal. Y luego esa actitud - de su esposa, que con su silencio se ponía contra él, como parte de la densa masonería en que fraternizaban todas las mujeres del mundo" (3).

El indio de Monteforte es reconcentrado y callado, pero tierno a la vez. Generalmente da sus respuestas en forma indirecta. No afirma ni niega nada, - solo responde "Tal vez sí", "Tal vez no", pero dentro de esa suavidad es firme en sus determinaciones.

Trata el autor de adentrarse en la mente indígena y de mostrar ese afán - de objetividad que caracteriza al indio, así como su sentido del valor de las cosas, y el sentido de eternidad que tiene el tiempo para el indio.

(1) M.M.T., *op. cit.*, p. 179.

(2) *Ibidem*, p. 183.

(3) *Ibidem*, p. 186.

"Y Juan Tzoc fue electo alcalde de su pueblo, aunque no tenía más que cuatro decenas de años, cuatro veces de hacer así con las dos manos, las palmas - hacia afuera, como daba el precio el que vendía ganado en la plaza o tierra en los montes lejanos, del otro lado de los ejidos comunales; porque sólo la tierra podía valer tanto como cuatro veces de hacer así con las manos" (1).

Por lo general, Monteforte describe rara vez al indio físicamente, pero cuando lo hace siempre muestra una gran ternura. Un "campesino limpio, que se reía -- dulcemente con sus dientes durísimos, bajo el bigotito ralo que probablemente jamás espesaría"

Dentro de la serie titulada "Cuentos de tierra de indios", solamente uno de ellos, "El joven pájaro" presenta una comunidad exclusivamente indígena. - Sus personajes, todos indios, se desenvuelven en su propio medio y la trama - del cuento, mezcla de fantasía y realidad, tiene por base el conflicto entre - los propios indígenas, o bien, entre el indio y su dios.

En cambio, en los tres cuentos restantes, Monteforte aborda la relación - entre el indio y el hombre blanco o "ladino". Es en estos cuentos en los que - manifiesta toda su angustia y su desesperanza por los problemas de la comuni-- dad indígena.

Situados en la época actual, trata de resumir en sus cuentos el conflicto entre dos razas, que tiene ya muchos siglos de existencia.

"Se acercó a la muchacha lentamente y le pasó la mano por el hombro, sin habilidad, casi por desbordar su iracundia. La muchacha se le quedó mirando sin mansedumbre, sin la histórica sumisión de las vírgenes indias que se entregaban a los soldados de los Tercios entre los matorrales, por cumplir con la ley inminente de la unión que levantaría a América de los bosques, de cara al futuro; la América morena y compleja, con sus violencias y sus infinitas - ternuras. Luego retrajo el hombro, despacio, y se fue sin esperar la medici-- na" (2)

"Dos caminos salen del pueblo" es la anticipación a su novela Donde acaban los caminos, donde establece Monteforte la imposibilidad de una fusión - completa entre el indio y el blanco. Tanto en la novela como en el cuento aparecen algunos elementos simbólicos como por ejemplo, el éxodo del indio, subrayado por la importancia que el autor le concede a los pies y a los caminos; el hombre que se rinde ante la presión de la sociedad, pasando por encima de sus propios valores; la sentencia indígena de "aparte son los ladinos y aparte los naturales" que se encuentra repetida varias veces en el cuento y en la novela parece simbolizar que todo esfuerzo resulta inútil para lograr una -- compenetración profunda entre los dos pueblos, entre las dos culturas en que está dividida Guatemala.

(1) M.M.T., op. cit., p. 214.

(2) Ibidem, p. 175.

Monteforte ha sabido captar el espíritu del indio en toda su integridad y se ha acercado a él con una gran ternura. En algunos cuentos que presenta ciertos rasgos autobiográficos. Es precisamente del mundo indígena de donde recoge un bello mensaje de esperanza.

"Yo he vivido con los indios de la sierra. Los amo y los comprendo tanto como me lo permite mi hija, que también es hija de india. Entre ellos boté cás caras inservibles y olvidé definitivamente otros dioses (...) Todo lo que me dijeron fue bello; algo fue triste y mucho fue misterioso y hasta terrible" — (1).

En ocasiones se siente impotente de entablar una relación profunda con el indígena y desespera de su condición de blanco.

"Defendí a Cahuec sin convicción y con resentimiento. Para mí él había en carnado lo más genuino, lo más antiguo y admirable del indio guatemalteco, y mucho más de lo superior que unge al hombre de cualquier parte" (2).

En la última parte de "Los de la sangre de Iztayub", narrada en primera persona, afirma que había ejercido la abogacía entre los indios durante tres años y que ellos le pagaban con "marranitos blancos, manojos de cebollas, cestas de huevos y a veces bendiciones, las bendiciones más vagas y más hermosas — que haya recibido un blanco en mi país".

En sus cuentos se aprecia un conocimiento real del alma indígena, del hombre que ha convivido con ellos y los conoce. Algunos están basados en acontecimientos reales, como sucede con "Los de la sangre de Iztayub", inspirado en un homicidio cometido por los quichés en un hombre blanco.

Cuando Monteforte habla del indio, siempre encontrará la palabra cálida y sencilla para expresarse, lo que contrasta con el terrible drama de la vida indígena. La dureza quedará siempre para juzgar la conducta del ladino.

Su lenguaje es tibio y amable, relacionado frecuentemente con los objetos que rodean al indio, tratando de penetrar en los más escondidos sentimientos.

Un joven indio quería ser hombre pájaro "para que a la muchacha se le acabara de volver miel de montaña el corazón" (3).

La india "tenía derecho al respeto del viajero: llevaba una niña dormida hecha un nudo tibio sobre la espalda" (4).

En la obra de Monteforte solamente los niños tienen algún punto de contacto con el indio, pues a ellos también los trata con ternura. Así, nos dice de un niño negro que tenía "blancos los pies de abajo. Quizá se le pegan las conchas desde que es pequeño, o se haya despintado contra las piedras".

El cuento de tema indígena más importante es sin duda "Dos caminos salen

(1) M.M.T. op. cit., p. 196.

(2) Ibidem, p. 201.

(3) Ibidem, p. 159.

(4) Ibidem, p. 184.

del pueblo", en él, el hombre blanco, un médico y la mujer indígena simbolizan la unión de los dos pueblos. El esfuerzo por tratar de reunirlos, aunque resulta estéril, sirve para mostrar profundamente la psicología de los personajes. Hay un cálido acercamiento al enfocar a los representantes de dos culturas.

"Todos los pensamientos de los últimos meses se le atropellaron en la mente; todos aquellos recuerdos, entre profundos y sensuales que empezaron cuando la muchacha aprendió a besar. Al regalarle el primer cepillo de dientes, que se le antojaba la bandera de la cultura occidental, se había dado cuenta de lo absurdo que era introducir reformas en el mundo aborigen, con su estructura armoniosa, cuya docilidad aparente no era sino una de las evidencias de su eternidad. (1).

"Quizá aquello era amor en su primera forma; amor de células, de animales que se confunden antes por los designios de la especie que por los dictados de su razón. Y la primera caricia, cuando le había dejado caer su mano terrosa detrás del cuello, dos o tres veces avergonzada" (2).

Su relación con la mujer indígena, marca fuertes contrastes entre la forma de acercarse a las mujeres que tienen los indios, diciéndoles palabras suaves, como "mi poquito de agua, mis pestañas, mi flor" y lo que el médico representa como un heredero de los Conquistadores, de los "violadores de mujeres", "piel de ladino, hervorosa de lujuria".

La mujer indígena, dentro de su aparente docilidad, tiene un carácter recio e indomable. Monterroso la compara frecuentemente con elementos cotidianos, "las jóvenes indias olían a tortilla y a humo de encino, como los trapos nuevos".

La india presenta ciertas semejanzas con el animal tímido y asustadizo que se hacen aún más patentes cuando el hombre blanco la posee con violencia.

"La india no sabía qué hacer. Parecía dudar entre huír a campo traviesa o seguir andando con todo su señorío, como si el ladino no estuviera allí. El se acercó hasta echarle el aliento encima. No sabía qué decir. Tomó la tinaja haciendo un poco de violencia y la colocó en el suelo. Ella fisgoneaba la cuesta esperando auxilio. Era casi de noche. En la bahía los patos roncaban entre los tulares (...) La muchacha, con su chispa de venado en los ojos, no dijo una sola palabra" (3).

Hay una gran variedad de matices al presentar el problema indígena. Desfilan en los cuentos de Monteforte el amor, la desesperanza, la violencia, la ternura. En algunas ocasiones, como se ha visto, es capaz de manifestar gran delicadeza al tratar personajes indígenas, pero en otras expresa desilusión y desencanto por injusticias cometidas en el indio por el hombre blanco.

(1) M.M.T., op. cit., p. 179.

(2) Ibidem, pp. 180-181.

(3) Ibidem, p. 178.

A veces Monteforte se limita a exponer simplemente. Los acontecimientos - más terribles están presentes en sus cuentos y él permanece como una sombra de atrás del indio. Amparándolo simplemente con su compañía, con la identificación que siente con su pena; no se exalta, no hay acusaciones violentas, sino que - simplemente muestra las más grandes atrocidades, dejando todo el peso al lector. Este es el que se ve obligado a reaccionar, y a inquietarse profundamente por la situación, tratando de encontrar causas y efectos.

Hay en los cuentos de Monteforte una gran desesperanza, un cansancio profundo, que se subraya en ocasiones por párrafos largos, pesados, como el mismo ambiente que describen.

El indígena está solo y Monteforte aporta elementos que subrayen profundamente esa soledad; una pena sin remedio se percibe en sus cuentos, un desencanto que niega toda posibilidad de ayuda.

"una sentencia que dolía de sólo escucharla. No en la carne, porque el dolor lo concebía el hombre a fuerza de razón, imaginativamente, o por una cobardía de siglos y milenios, porque ligaba el sollozo a la esperanza; y los indios de - Nahualá habían perdido el derecho a sufrir, de tan pobres, de tan feos" (1).

Monteforte presenta el dolor resumido de toda una raza que calladamente sufre la injusticia del blanco. Y en algunos momentos llega a lograr escenas de gran maestría en las que capta la soledad íntima del hombre, ya no solamente - del indígena.

"Los últimos ecos de la frase se adelgazaron en un hilito en que se iba - perdiendo en la quietud del aire. Ya no sintió voz en la garganta, ni pies; - ni pesadez de tendones, músculos y cicatrices. Sólo el muro, de nuevo, infinito, contra el cual tendría que deslizarse hacia arriba, hacia arriba, a una velocidad incalculable, igual que una pequeña lagartija de oro, para llegar al - sitio en donde se olvida hasta el olvido" (2).

En los "Cuentos de tierra de indios" que aparece en La cueva sin quietud, Monteforte parece haber agotado su amor por los indios; ya que los personajes indígenas que presenta en Cuentos de derrota y esperanza están impregnados del desaliento general que priva en todo el libro, como representantes de una clase que también sufrió los rigores del movimiento revolucionario que sacudió a Guatemala. Así, Monteforte presenta la visión indígena del despojo de la tierra, en un relato sin disgusto, sin pasión.

"Daba gana de llorar, señor, al ver las tierras con la milpita ya tierna, invadida por la zarza, destripada por cascotes y botas. Y los ranchos abandonados, copados por el matabalo, puros nidos de alacranes y de gatos de monte. - Hasta los pozos se cegaron. Era como si la tierra se tapara ella solita su cara, para no pensar en los que la habíamos querido" (3)

(1) M.M.T., op. cit., pp. 217-218.

(2) Ibidem, p. 221.

(3) M.M.T., Cuentos de derrota y esperanza, p. 288.

En "Los dioses" aparece la mezcla de ritos indígenas y católicos, presentando la hipocresía de algunos dogmas y el contraste de la actitud violenta de los misioneros con el amor que predicaban. Algo recuerda a las bendiciones indígenas de La cueva sin quietud.

"-Recibe -le dijeron- el sentimiento de la gente. Ojalá que tu sueño sea mano; que por donde vayan tus pasos no encuentren culebra ni animal con ponzoña, y que vivas más de cien lunas recibiendo sonrisas y agradecimiento" (1).

El indio aparece poco en este libro, "El trabajo", presenta a dos niños - indígenas trasladados a la ciudad, en donde les sorprende los inicios de la revolución. En "El petróleo" se encuentran reunidas la opinión de un indígena y un abogado sobre el peligro que representa la invasión extranjera.

Indudablemente es en La cueva sin quietud donde Monteforte logra aprehender la esencia del alma indígena y acercarse afectuosamente a ella. Es ahí donde capta en toda su intensidad el problema del indio y en donde se siente impotente para remediar su situación, y llora por las injusticias, por el robo y la violencia y por la destrucción de los valores en manos del blanco. Y llora por la condición del indio.

PERSONAJES RICAMENTE MATIZADOS

Sin duda una de las características más importantes en la obra de Monteforte es la cuidadosa elaboración de sus personajes, en donde se refleja un profundo conocimiento del alma humana.

El autor trata de presentar seres humanos sin deformación, que se ven enfrentados a los más diversos problemas. En busca de una plena identificación, maneja a sus personajes como algo propio, afirmando que "Los hombres que hemos conocido han estado deslumbradoramente vivos, y aunque sea un poco, forman parte de nosotros mismos."

Monteforte penetra en la mente de sus personajes y da una cuidadosa descripción de sus pensamientos. Se coloca él mismo como observador y narra lo que acontece en el interior de los seres que desfilan por sus cuentos.

Generalmente hay poco diálogo en la obra de Monteforte. La comunicación entre sus personajes se establece a través del propio autor, que sirve de enlace para las relaciones que se efectúan en aquéllos. En ocasiones Monteforte sostiene un diálogo con el lector, que utiliza para presentar los pensamientos de un personaje. También es frecuente encontrar que alguno está descrito -

(1) M.M.T., op. cit., p. 246

por la visión que da de él un segundo personaje.

Monteforte enfoca a sus personajes desde diversos ángulos, bien puede presentarlos él mismo actuando como narrador, o bien utiliza a un personaje para que presente a otro. Esto generalmente sucede con los personajes masculinos. Por medio de la visión de ellos, el lector va forjándose la imagen de las mujeres que intervienen en los cuentos.

"Era larguilucha, con el cuello demasiado delgado y el cuerpo anguloso; - pero tenía la boca carnosa y unos ojos oscuros que infundían un raro desasosiego" (1)

Por ejemplo en "Aire ajeno", que está narrado en primera persona, el personaje masculino va aportando la visión de una mujer terriblemente destructiva, que transita por el cuento como una sombra, sin que llegue a aparecer directamente en él, sólo deja sentir el peso de sus actos.

"No hay uno solo de sus gestos que no pueda describir puntualmente (...) Me exaspera hasta pensar en ella, porque me la sé de memoria, como si la tuviera quemada en el cráneo" (2).

En ocasiones los personajes establecen una silenciosa relación, como sucede en "La isla de las serpientes", en donde casi no existe diálogo entre los personajes, y éstos se relacionan mediante un silencio que a veces es hosco y tenebroso, mientras que en otras es tranquilo, indicando cierta cordialidad entre los personajes.

Por lo general Monteforte no abarca muchos personajes en un solo cuento, sino que dedica su atención a unos cuantos para poder dar una semblanza más profunda de su personalidad. Únicamente en "Barco de papel" aparecen varios personajes que dan cada uno diferente visión de un mismo hecho. Por medio de este enfoque simultáneo, el autor trata de dar una imagen de una ciudad cosmopolita con su gran variedad de personajes.

En cuanto a los seres que presenta Monteforte es de notarse que la mayoría de ellos tienen características comunes: pesimismo, amargura, fracaso, - son generalmente los estigmas que presentan los personajes de Monteforte.

Entre ellos, la mujer tiene un papel importante actuando casi siempre -- como factor negativo para el hombre. En "Aire ajeno", presenta el autor uno de los personajes femeninos más vigorosos de su obra. Implacable al juzgarla, la describe físicamente usando como puntos de comparación animales ponzoñosos.

"Vi las manos largamente, las manos más terribles que existen; no son manos de hombre, pero podrían serlo; cada dedo tiene presencia e independencia - de movimientos; el pulgar es largo y ligeramente curvo, y remata en una uña -- larga y angosta. Son manos sin ángulos ni filos, pero sin redondeces; parecen

(1) M.M.T., La cueva sin quietud, p. 119.

(2) M.M.T., op. cit., p. 33.

raíces de árbol o pies de pájaro; son primitivas y superiores a la vez; manos fuertes, voraces para conseguir lo que quieren, no para conservarlo. Dan la impresión de que pueden dar la muerte por simple imposición, por magnetismo, por energía atómica, sin necesidad de herir o de ejercer esfuerzo de músculo" (1).

Es de notarse que Monteforte por lo general no aporta una descripción externa de sus personajes, únicamente la mujer se encuentra retratada en su obra en su aspecto físico, para hacer aún más repugnante la visión de su grotesca personalidad.

"Es esa maldita mujer, que ha acabado por emponzoñarme el aire. Allí sigue, viendo el lago con sus ojillos insignificantes. Bajo los deliberados pliegues de su vestido adivino sus concavidades, el dentado perfil de su espinazo, las apófisis agudas y brillantes de sus ilíacos, sus rodillas angulares y el horrible mecanismo de sus omóplatos, que parecen alas de un murciélago batiendo el aire." (2).

Generalmente el personaje masculino queda destruído después de haber entablado relaciones con los personajes femeninos, aún cuando éstos no aparezcan en lo absoluto, como sucede en el último de sus cuentos, "La cueva sin quietud", en donde solo muestra los estragos que ha causado en el hombre esa relación.

"Angeles así. Si supieran. Imperfectas como medio jarrón de la dinastía Ming; atrás telaraña de barro crudo arista que se acopla hiriendo los ojos sin color y forma al revés. No saben. Aprieta uno las manos, los dientes, hasta doler. Nada; ese silencio de personas inconclusas. Si fueran hombres. Qué noble es el hombre; habla, medita, comprende, dice sus mentiras con los ojos --- resplandecientes, siente en plural con vastas masas de otros y otros y otros. Pero ellas piensan en pensar y en casarse" (3).

En ocasiones, cuando el personaje femenino representa destructividad, --- el simbolismo es explicado claramente por el autor, pues compara a la mujer con animales que destruyen al macho, como los arácnidos, que tejen hilos casi invisibles para atrapar a su presa, para absorber toda capacidad.

"Con palabras bien colocadas me hizo entender que para ella el amor era un contacto del más alto género, que nada tenía que ver con urgencias orgánicas. De modo que cada vez que yo trataba de subestimarla con relación a mi supremacía física, la idea de que el valor supremo era la grandeza del espíritu me ponía más modesto y hacía mi ventaja más insegura" (4)

El hombre, a pesar de su repugnancia por ella, a pesar de que "sus muslos eran largos y tenían cicatrices fruncidas de las caderas a la punta inferior del fémur. En sus pechos no había turgencia ni tamaño y la espalda era una sucesión de fosas y prominencias frías", no puede escapar de la influencia que ejerce sobre él. Los personajes masculinos siempre reniegan de la relación femenina, pero son incapaces de destruirla, o bien, establecer un contacto posi-

(1) M.M.T., op. cit., p. 48.

(2) Ibidem, p. 32.

(3) Ibidem, pp. 262-263.

(4) Ibidem, p. 43.

tivo. Las palabras brotan duras, coléricas. No hay ningún atenuante en la deses-
peración de esos seres que ven destruidas sus capacidades creativas, que ven nu-
lificadas sus personalidades. Esa lucha es sorda, sin que pueda librarse abier-
tamente pues el personaje masculino ni siquiera es capaz de ello, ya que está
aniquilado. El último indicio vital que muestra es un odio profundo por la mu-
jer y un gran desprecio por sí mismo, por no haber podido sustraerse a la nefas-
ta influencia. No hay salvación posible. El círculo se cierra donde empezó.

El hombre busca en la mujer un atenuante a su soledad, pero después de ha-
ber establecido cierta comunicación con ella, queda aún más solo.

"Soledad mía con filos y la reseca hostia de su nombre volviéndose vina-
gre por todo el paladar y sin fin su partida de mí y de lo que era nuestro o pu-
do serlo sin fin como otros seres que no los dos tan solos y amargos esperando
sin fin. Algún médico, alguna vieja estirpe sacándole mi estirpe con sus uñas
negras bajo el sollozo petrificado y las lágrimas prensadas como cuchillos. --
Adentro el odio contra sí misma y la gana de morder, y aquello de que no se -
pudo, que no se pudo. Ahí se volvió sola para siempre, y empezará a arrastrar
se. No llevarse nada adentro. Sólo un montón de lo que no le dí ni tomé, recor-
dando" (1).

Monteforte concede gran importancia a la mujer. Afirma que "Hay una mujer
siempre, en la vida de cada hombre; no es precisamente la primera, ni la que -
más se ha amado, sino un ser que vio con odio o con asombro algo espantoso: lo
más bestial, lo menos superior que llevamos dentro; por eso se le recuerda con
la más completa vergüenza y con el gesto más desolado"

En los cuentos de Monteforte no aparece ninguna relación positiva entre -
hombre y mujer. A veces los dos se encuentran tan destruidos que ya no son capa-
ces de establecer una comunicación sana.

"Era horrible, sin embargo, descubrir, que el amor estaba destinado a ---
otros, menos solos, menos lacerados" (2).

"Cosas de españoles" muestra la desintegración total, donde ya no quedan
rastros de espíritu de lucha, ni la ilusión por la vida. Todos los valores son
destruidos. Aparece el problema de la emigración, encarnado en dos muchachos,
que en otro tiempo fueron buenos y limpios y se amaron, pero no queda nada de
eso. Se hacen reflexiones amargas, se destruyen mutuamente, culpándose uno al
otro de las injusticias sufridas.

"se tiraban bajo los puentes o en los escondrijos de otros refugiados, y se -
besaban sin decir palabra, juntando su amarga saliva y su llanto, como dos ni-
ños sin sexo ni cosas que olvidar" (3)

La única posibilidad de salvación de esos seres, estaba en el amor, pero
hasta eso destruye la gran amargura que los consume.

(1) M.M.T., op. cit., p. 267.

(2) Ibidem, p. 59.

(3) Ibidem, p. 58.

"Se mintieron, tal vez para prolongar un poco aquella farsa de pertenecerse y de salvarse el uno en el otro, como si fuese posible convivir con alguien que sólo conoce de nosotros las peores bajezas" (1).

Se pasa sin transición de un tema a otro, se habla de las cosas más terribles sin hacer ningún comentario, se ha llegado a tal grado de desencanto que no hay motivo para vivir.

"¿Irme? ¿Y cómo? ¿Acaso el mar no es ahora más ajeno que nunca?. Olvidemos; hagamos de caso que nos estamos asomando juntos al borde de un abismo que alguien abrió de un solo tajo en nuestro pequeño mundo; de solo recordar me duelen los huesos, el pelo, las pestañas, las venas" (2).

Los personajes repasan incisivamente sus recuerdos, complaciéndose en mostrar sus heridas y en hacerlas más patentes.

Generalmente Monteforte presenta vidas profundamente dramáticas, como si una fuerza irresistible llevara a sus personajes a enfrentarse con la tragedia. Una de las pocas veces que presenta un personaje femenino con características positivas, como sucede en "Como la voz del agua" se pierden esos elementos -- que por una única vez hubieran podido salvar al personaje. Una muchacha muda, con una intensa vida interior, se encuentra rodeada de seres destructores. La incompreensión trunca la posibilidad de lograr una relación estable y sana entre hombre y mujer.

"Ella cedió suavemente a la presión y se sentó junto a él. El aliento del hombre se derramaba por la nuca, y por los hombros, al tiempo que sus manos le bajaban dulcemente por la espalda. A ella le parecía que hablaba, diciendo cosas atropelladas que no podía ni siquiera adivinar. Alucinada por sus propias osadías, lo miraba sin ambages, completamente, queriendo expresar el rumor manso y maravilloso que le llegaba a la garganta.

Entonces ella sintió que se le congregaban en los labios frases con las cuales pugnaban por explotar su silencio antiguo, sus tejidos, sus vértebras, una sola voz, larga, que ella escuchó dentro de sí con el tono melodioso que tenía la voz del agua" (3).

Lo que para la muchacha significaba la plenitud de la belleza, es rechazado por aquéllos que viven en el mundo del sonido, para quienes el milagro cotidiano de la voz no tiene importancia, ya que se han hecho sordos a la belleza de los pequeños rumores.

"El hombre se puso de pie violentamente, con el espanto distorsionándole la faz, y se pegó contra la pared, igual que si hubiera escuchado el bronco alarido de la cercana bestia o el grito escalofriante de un fantasma en la noche" (4).

(1) M.M.T., op. cit. p. 59.

(2) Ibidem, p. 60.

(3) Ibidem, p. 95.

(4) Ibidem, p. 96.

Con la mujer indígena Monteforte resume un canto a la fecundidad y a la vida.

"La tierra se llenaba con granitos gordezuelos con regularidad; la mujer parecía hecha de semillas y brotaba alegría, gestos de agua, movimientos melódicos, y el molino rumiaba con sus viejos elementos, pero con responsable exactitud, el trigo de los pobres" (1).

Sólo cuando nos habla de las mujeres indígenas parece haber perdido amargura la descripción. Es una mujer limpia la del indio, que compara constantemente el autor con la tierra y con el agua. Nos dice que la cara de la Tona, - por ejemplo, era "brillante y sabrosa de tinaja, con sus transparentes terracotas y sus curvas tranquilas".

Aunque la mujer indígena aparece relamente poco, es tratada con dulzura, como si ella no fuera capaz de causar tanta destrucción como lo hace la mujer blanca en los cuentos de Monteforte. La india siempre es mujer buena, madre devota y dedicada a su hogar. En cambio, la mujer blanca no logra una maternidad positiva en ninguno de los cuentos; la india es la que consuma la unión de dos razas.

"En sus largos ojos brillaba el mismo foco de luz silvestre que poseía la madre. Tenía también sus silencios inexplicables, y el gran orgullo que venía de muy lejos, de los jercas zutuhiles. Pero sabía llorar, con tanta pena como si algo se le rompiera dentro; y eso nunca lo hacía la madre" (2).

La maternidad tiene un carácter negativo para la mujer ladina en la obra de Monteforte. Hasta en las raras ocasiones en que llega a ser madre encarna - personajes destructivos aún con sus propios hijos, todo se confabula para anular la personalidad que hubiera podido llegar a ser productiva; como sucede en "Como la voz del agua", en donde la madre es la causante de la tragedia del personaje femenino.

"Aunque tenía un recuerdo más antiguo, más poderoso y constante, como la memoria de una época anterior a la especie humana. Ya casi era un borrón en su cabeza; pero cobraba contornos diversos y obraba sobre ella con la fuerza siniestra de esos signos que convierten al hombre en una materia verde y ponzoñosa. Era el sonido, el sabor, la dolorida temperatura de cuando su madre, una mujer biliosa y enloquecida por la miseria, le había cortado la lengua porque de chica lloraba de habre; y unas palabras de odio que le había echado encima como saliva." (3).

La narración se hace a base de palabras duras, corrosivas, que subrayan, esos terribles acontecimientos. En otro cuento, el hijo que está por nacer no es más que la continuación del dolor de vivir. Es un ser que no se desea porque hará más patente la soledad de aquéllos que lo engendraron.

(1) M.M.T., *op. cit.*, p. 216.

(2) *Ibidem*, p. 183.

(3) *Ibidem*, p. 89.

"Pero ahí está, viene creciento. Paricutín sin llama. Un día dirá algo, - como un balido, y le pondrán nombre. A menos que. Sería lo mejor (...) Pegado a mi costado, andando por esos caminos dos generaciones de venados, las testu ces levantadas. Y esos rayos que van echando por las pupilas conforme descubren el misterio que origina la quietud y el ritmo. Pasar de mano por el cabello, - lengua de buey, mansamente, y echarse a dormir mientras correteaban. Pero no - son de uno. Ella reclamaría su parte, y no puede ser. Seca. Madre sin leche ni besos húmedos" (1).

Otras veces, como en "Cosas de españoles", el niño llega a nacer, pero na ce muerto, como si el cuerpo de la madre obedeciera únicamente a factores fisio lógicos y finalmente su gran desaliento hubiera impedido que el hijo viviera. Las frases son concisas, sin posibilidad de salvación encerrando toda la desola ción y la amargura de esos seres.

"El hijo nació muerto. Parecía una forma de trigo requemada y contrahecha; quién sabe si se había muerto en el vientre, o si desde su concepción hubiera sido una especie de tumor allá adentro, en las entrañas resecas. Toda la noche se la pasaron viéndolo fijamente, maravillados de que pudiera nacer algo que - estuviese ya inerte, cargado de mensajes de un más allá, de lo más infinito y turbio; hasta que alguna vecina llegó a amortajarlo y se lo llevó en una caja de vino" (2).

El mismo autor nos da el significado de la muerte del niño. "Con aquel ni ño había muerto también en ella el ansia de cruzar su sangre con algo profun damente español, y en él todo deseo de dar y de resolverse fuera de sí mismo"

Una de las características más acentuadas de los personajes de Monteforte es sin duda la soledad. La mayoría son incapaces de librarse de ella, y se en cuentran solos por varias razones. La relación hombre-mujer nunca se logra sa tisfactoriamente, como en el caso de "Aire ajeno", "Como la voz del agua", "Dos caminos salen del pueblo", "La cueva sin quietud", o bien, los personajes se en cuentran trasladados a un medio extraño, tal como sucede en "Cosas de españo-- les" y en "Un hombre y un muro".

Los atormentados seres que transitan por la obra de Monteforte recuerdan la escuela existencialista de Sartre, así como ciertos aspectos de la obra - de Faulkner. Asimismo se acerca al estilo de Mallea y al pesimismo que desti lan algunos cuentos de Asturias, especialmente en Week end en Guatemala.

Esa soledad en la que se encuentran los personajes es el reflejo de la -- soledad existencial del hombre que sabe íntimamente que siempre estará solo. - Esta sensación se encuentra subrayada porque en algunos cuentos el autor deja que sus personajes se desenvuelvan por sí mismos, es decir, les niega su inter vención como autor.

(1) M.M.T., op. cit. p. 263.

(2) Ibidem, p. 58.

El final de "La cueva sin quietud" parece reunir todo el sentimiento de soledad que se ha venido acumulando a través del libro.

"Solo, con o sin ella. Dos en una gran catacumba oscura negra, vendados - los ojos, buscando sin voz ni manos ni instintos de ciego perdido. Especie de seres malditos por su capacidad de devorarse a sí mismos.

Sabor a hierro, recordando y doliendo aquí. El reloj mete plumeros de moscos en la piel. Y en la mitad del sueño llorar un poco" (1).

Ese estar solo, frecuentemente desemboca en palabras duras y amargas, que revelan un profundo sufrimiento interior.

"Cuando ya las balas iban en el aire quise gritar una sola palabra, aquella que significa estar callado, junto al amigo, escuchando el viento y enterrando los dedos en el suelo, sin dolor, sin hambre ni recuerdos. O tal vez alguna otra que significara estar poseído de grandes sentimientos de destrucción y de ira, querer acabar con las leyes de los hombres y establecer en el mundo un estado de justicia simple y profunda.

Pero mis labios sólo tomaron la forma de las blasfemias" (2).

Generalmente no hay ninguna salvación para los personajes. Después del intento desesperado que hacen por alejar un poco la soledad, vuelven al punto de partida, donde quedan aún más solos que antes.

Los personajes son terriblemente destructivos, precisamente debido al aislamiento emocional del que son incapaces de salir. Casi todos tienen aspectos negativos de interrelaciones personales y en su amargo rencor el hombre destruye normas sociales y preceptos religiosos.

"Nació de Santa María virgen. La Anunciación. Cara moruna, oriental, vendadora de ganado, con los ojos bajos oyendo a cualquiera que resultaba arcángel anticipando un parto extraordinario con estrellas y balidos blancos. Hasta ahí se eleva la patraña" (3).

En ocasiones es más doloroso el esfuerzo que hacen los personajes por escapar que la misma soledad en que se encuentran. Algunas veces tratan de pensar en detalles triviales, que los alejen momentáneamente de el problema central - que los atormenta. A veces tratan de adoptar un aire de seguridad que están muy lejos de sentir, como es el caso de "El dictador", que se encuentra aislado de todo contacto humano, negándose a reconocer, aún ante sí mismo que su autoridad está basada en el terror en la amenaza. Es una personalidad patológica, que el autor disecciona cuidadosamente.

"He comenzado a sudar como un cargador de pianos. Siempre le pasa eso. La frente: dos burbujas, cuatro, ocho, multiplicación, y unos hilillos viscosos - que las van uniendo. Saca el pañuelo, bordeado de azul, con materia seca que cruje. Asquerosa piel de bestia anfibia. Si en este momento rugiera colérico - se pondría de rodillas. Ha comprendido que sé que me sorprendió. Claro que ha." (4).

(1) M.M.T., op. cit., p. 267.

(2) Ibidem, p. 203.

(3) Ibidem, p. 257.

(4) Ibidem, p. 235.

Sólo en pocas ocasiones aparecen personajes amables en la obra de Monteforte. Únicamente los indios, como ya se dijo, y los niños están retratados con ternura. Tal es el caso de "Marana", en donde aparecen dos personajes infantiles, que entablan un delicioso diálogo mental.

"Parecen lombrices sus dedos, pálidos. ¿Por qué será blanca la gente blanca? Huesos de la tierra, sin sangre. Y nosotros chatos, bagres de mar de una braza. Dice Megalo que sudan leche y que huelen a muerto. Pero saben, saben mucho. Apenas se rién y andan tiesos, como remos" (1).

Entre los dos niños forjan un tercer personaje fantástico, que pasea por la playa.

"Ahora anda, moviéndose. Arbol. Palmera. Gordas sus piernas y sus manos y su cara. Y sus alitas; sí, porque también tiene alitas. Recoge a Tango. No le hará nada. ¿Por qué va a hacerle algo? Sólo come barcos". (2).

A veces presenta el autor personajes soñadores, que tratan de escapar de la realidad, como sucede en "El que enseñaba sueños", que marca un cruel contraste entre los dos personajes principales, un hombre rutinario, que lleva una vida monótona y gris y su amigo de la infancia en cuya compañía había pasado los únicos momentos agradables de su existencia; éste tiene personalidad magnética y vital que derrocha alegría e invita a dejar volar la imaginación.

Martino, un pescador que aparece en "Cuentos de mar" es otro personaje con gran capacidad de fantasear, que narra deliciosas historias, que denomina "cuentos de mar".

Hay algunos personajes que pueden considerarse simbólicos, como sucede con Edgar, el "Perro de mar", que presenta algunos rasgos similares con la personalidad del hombre hispanoamericano como, por ejemplo, la concepción desprecupada de la vida o la evasión por medio del alcohol.

"Al principio le avergonzaba beber frente a los hombres, adivinando que su morbosa intención era verle hacer el ridículo, pero más tarde, completamente ganano a la causa de aquel líquido portentoso que le insuflaba una paz celestial, procedió con plácida desfachatez. Aún más: se complacía en beber lentamente, relamiéndose los belfos y poniendo su cara más afable conforme sentía que se le empañaba el cerebro y que sus miembros ya no actuaban bajo su control. Cuando estaba sobrio hubiera sido difícil encontrarle similitud con los hombres, como a todos los perros; pero cuando se emborrachaba, cualquiera hubiese considerado natural que hablara o que gritara a todo pulmón, al igual que los muelleros ebrios" (3).

La muerte de Edgar, bajo las ruedas de un camión conducido por un norteamericano, podría simbolizar asimismo el pueblo que cae destruído por la invasión extranjera.

(1) M.M.T., op. cit. p. 214.

(2) Ibidem, p. 249.

(3) Ibidem, p. 106.

"Sin detener la marcha, el mocetón sacó la cabeza por la ventanilla para comprobar lo que había ocurrido. Edgar era una mancha despatarrada que después de hacer tenues movimientos reflejos, quedó reposando, completamente inmóvil, mientras el camión continuaba rodando y el piloto seguía silbando su canción" (1)

De La cueva sin quietud, es en este cuento "Perro de mar" en donde se muestra más claramente la crítica hacia la invasión extranjera, pero también aparece, aunque sea en rápidos trazos, en otros cuentos como en "La isla de las serpientes", y en "Aire ajeno".

En ocasiones Monteforte hace algunos comentarios que contienen una ironía amarga, terriblemente amarga y dolorosa, que sólo puede llamarse ironía por la contradicción de las situaciones, no porque haya alguna sonrisa en ellas. Monteforte resume la impotencia del pueblo contra lacras irremediables, contra injusticias cometidas por la sociedad.

Realmente hay pocas frases irónicas; son más abundantes las situaciones con un fuerte y amargo contenido irónico, como sucede, por ejemplo, en el caso de un muchacho refugiado a quien le dan una propina.

"Se llevó la moneda en la mano abierta, viéndola como si fuese una joya o el escupitajo más inverosímil". Gasta esa moneda en escribirle a un amigo "para sentirse lejos gracias a aquella moneda mágica que unía el presente con el pasado", pero "sin acordarse de que aquél amigo había caído en el Ebro, junto con otros muchachos de su pueblo". (2)

Con ese aparente tono irónico que en el fondo es resentimiento, algunos personajes destruyen valores sociales y humanos ya establecidos.

"Sabe la teoría de la risa, la lágrima, el estirar el cuello, todo lo que no es la bestia. Claro que quería casarse. Y todavía quiere; se les figura que el sacramento les cambia los forros adentro y su estado respetable origina la gran genuflexión del mundo" (3).

La ironía en ocasiones toma el carácter de risa y carcajada grotescas, que son propiamente amargo llanto, desesperado, que no encuentra consuelo en las lágrimas.

A un refugiado español que va a América "habían querido hacerle luchar por la libertad; daba risa, daba mucha risa: una risa que se antojaba el relincho de un caballo galopando enloquecido por las praderas" (4).

O bien, cuando le contaban a ese mismo personaje que la muchacha que había quedado en Europa "se permitía hacer las más vulgares estravagancias y cuando se emborrachaba lanzaba interminables carcajadas que daba frío en la espalda y deseos de taparse los oídos con los puños, como los niños que sienten el insensato temor de Dios o del infierno".

(1) M.M.T., op. cit., p. 112.

(2) Ibidem, pp. 56-57.

(3) Ibidem, p. 260.

(4) Ibidem, p. 63.

En "Barco de papel", por ejemplo, todo el cuento desemboca en una dolorosa ironía, pues el personaje que había encontrado algo maravilloso en el hecho de que alguien arrojara todos los días un barco de papel al río, descubre que esa persona a quien creía "un alma magnífica, completa", está internada en un asilo de alienados .

Intercalados en los cuentos aparecen muchas veces ideas y opiniones concretas sobre determinado asunto, que el autor expresa en boca de alguno de sus personajes.

"Un pescador, Martino, no comprendía por qué iba a condenarse a uno que robaba su comida, que la tomaba donde la encontraba, igual que los pescadores mismos. ¿Cuál era la diferencia entre arrebatarla al mar o a los que al mar se la habían arrebatado? Hombres, perros, aves, peces, todos habían tomado posesión por igual de aquel rincón de tierra guatemalteca y de su trozo de mar y de cielo" (1).

Pero la mayoría de las veces esas reflexiones, que a veces toman cierto carácter filosófico, se las hace a sí mismo el autor.

"los pobres corroen la plata con la avidez de sus manos y abren agujeros infértiles con cada gota de sudor" (2)

"Los suicidios no se comenten delante de la gente; necesitan el recogimiento y la oportunidad para pronunciar algunas vehementes palabras de increpación o de despedida" (3).

Esas opiniones rotundas, sin oportunidad de disyuntiva, contribuyen a forjar mejor el carácter del personaje.

Los misioneros enseñaron a los indios "a rezar y a clavar los ojos espezanzados en el firmamento. Extraño sitio ése para una raza que no inventó nunca el pecado ni supo con exactitud la diferencia entre la vida y la muerte" -- (4).

Junto con estas opiniones absolutamente concretas, Monteforte presenta -- elementos imprecisos, donde deja vagar libremente la imaginación del lector, -- como se verá más adelante.

En el segundo libro de cuentos de Monteforte, Cuentos de derrota y esperanza no se encuentra ningún personaje que llegue a alcanzar la fuerza y la maestría de los que aparecen en La cueva sin quietud. Es en éste donde se presenta el verdadero Monteforte cuentista, explotando al máximo sus posibilidades artísticas. En cambio, en su segundo libro descuida un tanto la elaboración de personajes.

Monteforte sigue siendo el mismo hombre atormentado, pero ahora es mucho más amargo. Subraya todavía más intensamente los aspectos negativos de las re-

(1) M.M.T. op. cit., p. 133.

(2) Ibidem, p. 150.

(3) Ibidem, p. 78.

(4) Ibidem, p. 192.

laciones humanas. El ambiente que rodea a los personajes se ha hecho más sórdido y sin esperanza, olvidándose casi definitivamente de los momentos poéticos y de gran ternura que presenta en La cueva sin quietud.

La preocupación social no lo ha abandonado nunca, pero en su primer libro se acerca a los problemas de la comunidad por medio del enfoque de un solo individuo. Ahora trata de abarcar terrenos más amplios. En Cuentos de derrota y esperanza desfila una masa anónima de individuos, sin identificación personal, luchando por un ideal común, que en este caso es la revolución. Recuerdan, como el mismo autor hace patente, a los grandes pintores muralistas, que presentan a la multitud, en donde se pierde el individuo.

"Las multitudes tienen la extraña posibilidad de suprimirse, de transformarse en amorfa sustentación de una sola persona que de pronto parece hablar con mil bocas, con mil angustias retenidas" (1).

Este segundo libro es la visión panorámica de la revolución, pero sus personajes ya no creen en ella con entusiasmo, sino que son seres derrotados de antemano. Algunas veces Monteforte introduce al lector en ambientes conectados directamente con el movimiento, como la lucha por la tierra o algunos aspectos políticos, pero en otras ocasiones ese contacto con la revolución aparece artificial, lo que disminuye en gran parte el valor del cuento que, sin esa relación forzada, podría haberse logrado mejor.

Los personajes que aparecen en "La espera", "El", "Los exilados" tienen conflictos propios y se ven obligados a relacionarse con el movimiento revolucionario.

Sin duda el mejor cuento de este libro es "La frontera", que presenta personajes bien logrados. Es la visión de un mismo hecho, aportada por tres personajes distintos, que son conducidos a la frontera. Un obrero, un estudiante y un periodista, representando simbólicamente a las clases sociales que intervinieron básicamente en el movimiento. Algunas escenas recuerdan al libro anterior.

"Las lágrimas se les escurrían y quiso enjugárselas; pero llevaba las manos atadas a la espalda con un cordel que enterraba millones de puntas en la carne. Bruscamente cobró conciencia de su cuerpo. Era un cuerpo enorme y lo recorrió desde la cabeza a los pies con un ojo interior que a la vez palpaba y olía. Una cuerda le sujetaba el cuello; llevaba los hombros desconjuntados; en el asiento, resortes mal cubiertos le castigaban las nalgas; agujetas intermitentes marcaban en las piernas zonas de diversas temperaturas. La piel parecía algo ajeno, tendida oreándose al sol, pululada por rápidos insectos. Todo él se había vuelto piel descomunally sensitiva (...) Uno de los párpados se le plegaba con todo y pestañas sobre lo más tierno de la niña. Por las mejillas bajaban las lágrimas constantemente, enfriadas por el aire del campo" (2).

(1) M.M.T., Cuentos de derrota y esperanza, p. 48.

(2) Ibidem, p. 185.

También aborda asuntos revolucionarios en "El policía" y en "La cárcel", en donde aparece la visión de los presos políticos. "La soldadera", muestra la misma mujer destructiva que aparece siempre en los cuentos de Monteforte y, finalmente "El magnicida", construido en forma de diario personal en el que un hombre planea el asesinato del presidente. Algo de la mezcla de pensamientos del presente y del pasado recuerda, aunque sin alcanzar misma fuerza, a los tres últimos cuentos de La cueva sin quietud.

REALIDAD Y FANTASIA

Generalmente Monteforte sitúa sus cuentos en sitios determinados. Muchos de ellos tienen como escenario la propia Guatemala, especialmente "Cuentos de tierra de indios". Pero, en un afán de alcanzar rutas vedadas hasta entonces para el escritor nacionalista, trata de alejarse del ambiente puramente local y desarrolla algunos de sus cuentos en ciudades como París y Nueva York.

El escenario en sí no le interesa, sólo hace mención de él cuando influye en alguno de sus personajes.

"Regresé contento, con la piel suavizada por los aires campiranos y la ca-beza limpia después de comer salvajes hierbas olorosas y de tomar agua de ro--ca". (1).

"Se engancharon para trabajar en los viñedos. Y entre las parras, olvidán-dose de todo, presentes en cada poro de su cuerpo. Ella olía a lagar y él a estiércol; alrededor el aroma antiguo y candente de las tierras mediterráneas" (2).

Aunque siempre en segundo plano, hay una amplia gama de escenarios en los cuentos de Monteforte, lo mismo se aprecia el bullicio del puerto que la confu-sión de la ciudad o la calma que reina en la provincia. En ocasiones hace -dramáticas interpretaciones de la naturaleza, especialmente cuando habla de la selva, que presenta terrible y subjetiva, cargada de símbolos y amenazas, que se relacionan íntimamente al desenvolvimiento interno del personaje.

"Los ruidos más cercanos le descomponían hasta el límite de la cordura. -No se atrevía ni a ver bien las miríadas de formas que revelaba el cono de luz de la lámpara. De pronto se le ocurrió que el animal podía haberse subido a --un árbol y se descolgaría sobre él en cualquier momento; anticipaba el murmu--llo que produciría el contacto de su piel con las hojas humedecidas, hasta ---caerle en la nuca y acercarle al cuello el hocico viscoso y helado... Entonces

(1) M.M.T., La cueva sin quietud, p. 200.

(2) M.M.T., op. cit., p. 55.

corrió a toda prisa hasta llegar a la playa y ahí estuvo muchas horas, tiritando. Recorría con la lámpara los alrededores, hasta que las baterías se descargaron y quedó en plena oscuridad. Los árboles se le acercaban, rodeándole, sofocándole con las masas informes de ramas y troncos" (1)

Algunas de sus descripciones parecen grabados, en las que destaca solamente algún toque de color. Se interesa más por la forma que por el color, y siempre sitúa en primer término las impresiones de sus personajes.

"Abajo, la compacta masa de gente pringada de bermellones, y los millares de ojitos inmóviles y crueles en su anonimismo y en su espera. Llegaban -- perdidos ritmos de atabales y volutas de pom, y era reconfortante tender la -- vista sobre los tejados, hasta las faldas de la cordillera, hasta los barrancos donde triscaban las majadas en inverosímil suspensión sobre el abismo" --- (2),

nos dice cuando uno de sus personajes sube al "palo volador".

En ocasiones, el paisaje se muestra con cierta paz bucólica que acentuará más duramente el contraste cuando los acontecimientos se tornan dramáticos.

"Dicen que transcurrieron veinte años antes que terminara; pero al fin el molino se puso en marcha, y una vaca huesuda daba vueltas y vueltas a la noria, mientras del otro lado brotaba un chorro blanco despidiendo una nubecita y --- oliendo a gloria, a niño tierno"(3).

Otras veces el escenario no es más que un reflejo simbólico del personaje y del cuento en sí, como sucede en "Dos caminos salen del pueblo", en donde el éxodo de la madre indígena con la niña, fruto de sus amores con un hombre blanco, marca un paralelismo con la situación de la población guatemalteca, mezcla de blanco e indio.

"La niña lloraba; había sol bravo y terco, que caldeaba las piedras. Se examinó los pies, sangrosos de heridas. Jamás había andado tanto (...) No podía más. Se dejó caer bajo un árbol extenuada de pavor. Sentía fuerzas para andar y subir montes y bajar cañadas; pero lo otro era más pesado, eso que tenía acurrucado en el pecho, como los monstruos malos que se sueñan cuando se duerme con los aretes puestos.

Por eso se levantó y siguió caminando, quién sabe cuantos días, sin atreverse a acabar con la niña. Lloraba poco ahora; quizá comprendía que la mitad de su ser era indio, y el dolor de los indios no es atribulado ni lleno de lágrimas como el de los ladinos. Tal vez este primer viaje de su madre no terminaría nunca. Porque los caminos seguían abiertos, en todas direcciones. No había más que andar, dejando reguero de huellas que luego borrarían otros indios que iban a las siembras o regresaban de las siembras" (4).

El tiempo es otro elemento que Monteforte maneja en consonancia al estado de ánimo de sus personajes. Generalmente da una secuencia lógica de él, pero siempre atendiendo siempre su primer plano a la trama general del cuento y a los personajes.

(1) M.M.T., op. cit. p. 126.

(2) Ibidem, p. 154.

(3) Ibidem, p. 213.

(4) Ibidem, p. 185.

"Pasaron meses, años tal vez; es difícil medir el tiempo cuando no se tiene otro oficio que pescar y oír el ritmo de las olas" (1).

Presente siempre en el detalle, Monteforte logra cuadros que destacan por su plasticidad. Construídos a base de acumular pequeñas impresiones, como sucede en "Un hombre y un muro", recrea hasta el más mínimo detalle integrándolos armónicamente hasta fundir al personaje con el muro, en el que encuentra la comunicación y la compañía que le han negado los hombres.

"Todo era una sola pared de adobe, con sus pequeñas corrugaciones adorables, como hechas por manos niñas, y su mezcla de tierra un poco más negra entre adobe y adobe, hacia arriba, hasta el infinito, hacia los lados, hasta el infinito, y hacia abajo, suponiendo que traspasara el mundo capa por capa, desde el humus hasta el agua y el fuego y aún lo que se hallara del otro lado. -- Una pared y un hombre. Y ambos amalgamados ahí, por el sortilegio de alguien que lo había dispuesto todo de noche, como operan los ladrones de ovejas" (2).

Los personajes de Monteforte son seres reales, así como los escenarios - en los que se desenvuelven, pero en ocasiones, parte de esa realidad para elaborar ciertos aspectos fantásticos que introduce en sus cuentos. Aunque en --- "Perro de mar" introduce un animal como personaje, éste tiene una sólida base humana y se podría afirmar que sólo aparentemente se trata de un perro.

"Tomó el camino del puerto. Iba a media avenida. Sus patas chapaleaban entre los pocitos de agua depositados en los baches del asfalto. Las luces del aeropuerto alargaban su silueta sobre la brillantez del suelo, y le mostraban su propio caminar, zigzagueante, macilento. De pronto vio que un perro incommensurable, seco, se alargaba sobre la carretera y llegaba hasta el mar; sus pasos traspasaban kilómetros enteros, canales, dunas. Toda la humedad del --- aguacero empezó a despedir un aroma penetrante y acariciador; los pocitos de agua se volvían aguardiente, un maravilloso aguardiente tan fuerte que escaldaba las mucosas y caía entre los pliegues del estómago con ruido confortable - y rotundo. Edgar lanzó un aullido de regocijo; inclinado, afianzado sobre sus temblonas patas, lamió el suelo desesperadamente, con una lengua colosal que - le había salido quién sabe cómo, y sintió ganas de llorar"(3).

Hay ciertos elementos que parecen cobrar vida propia, pero esto se debe - más a la fuerza interna que representan los personajes que a un afán de elaborar elementos fantásticos. Así, por ejemplo, concentra todo el impacto de la - personalidad de el noruego que aparece en "La isla de las serpientes" en su - único brazo.

"Era un órgano nervudo, lleno de pelos rojos, tostado, rematando en una - mano cuyos dedos parecían raíces. En el brazo del noruego se concentraba toda su violencia, su poderío, su voluntad de sobrevivir. Se diría que de repente iba a echarse a andar por sí solo, arrastrándose, estrujando árboles y destripando conchas con largo ruido acuoso. Aquel brazo terrible cobraba movimientos ágiles entre las jaulas de las culebras, de las que parecía haber aprendido -

(1) M.M.T., op. cit., p. 141.

(2) Ibidem, p. 211.

(3) Ibidem, p. 111.

la celeridad del golpe y la sinuosidad deceptiva de la trayectoria" (1).

En ese mismo cuento aparece un ambiente de irrealidad, en donde no hay palabras ni amenazas definidas. Existe peligro en todas partes y sin embargo no se sabe por dónde atacará. Las figuras se desenvuelven como sombras, ayudando a crear un ambiente de pesadilla, subrayado por las serpientes que "Se enfurecían y el serpentario entero producía un silbar horrible y amenazador".

Hay algunos cuentos en donde Monteforte mezcla la realidad y la fantasía, presentando seres imaginativos que llevan un poco de color a vidas monótonas que se desenvuelven a su alrededor, como sucede con Martino, que narra a los pescadores explicaciones tan deliciosas como sólo un niño o un poeta las podría imaginar.

"-Un día, cuando ya estemos viejos, dos gigantes van a enrollar el océano y -- nos quedaremos asustados, viendo los esqueletos de los barcos y los peces muertos entre las algas" (2).

Afirmaba también que hay un hoyo por donde se mete el sol todas las tardes y que, por un túnel que pasa por debajo del mar, sale al día siguiente del otro lado.

En otro de sus cuentos, en "Marana", aparece otra encantadora e infantil versión de la salida del sol.

"Caliente el aire entre la ropa. Porque aquí nace el sol antes de irse a las montañas; nace pequeño, pollito amarillo. Debe tener ruedas del otro lado, donde no se ve; ruedas coloradas de patín". (3).

En "Chon, el pelícano" hay cierta impresión de irrealidad dolorosa, en la actitud del animal que en algunos momentos parece adoptar cierta actitud humana.

"No expresaba dolor ni súplicas, aunque ahora pidiese limosna; sólo la impúdica maldad del que se desgarró la ropa para mostrar a los niños asustados su agusanado vientre" (4)

Algunos personajes ven de pronto interrumpida la monotonía de su vida con el recuerdo de juegos infantiles que momentáneamente los conducen a un mundo poblado de magia y fantasía, como sucede en "El que enseñaba sueños".

Dentro de los recuerdos están los juegos de los niños, que reflejan el encanto de la infancia, relatados dentro de un marco poético. López es un personaje de vivísima imaginación que conduce a los niños por un camino de magia. - Afirma que no hay que regar de noche a las flores "porque les da frío", que si se mueve el agua de los pozos "se enoja el cielo, porque ya no tendría dónde -

(1) M.M.T., op. cit., p., 120.

(2) Ibidem, p. 135.

(3) Ibidem, op. cit., p. 241.

(4) Ibidem, p. 140.

verse". La inquieta imaginación afirma que las hormigas que viven en los telescopios se alimentan de estrellas. Descubre que el dinero no sirve para nada.

"Si a ustedes les quitan lo que no es necesario, es como si les estuvieran dando algo. ¿No es cierto?. Bueno, pues el dinero sólo es una molestia. Además -continuó en tono confidencial-, he descubierto que cuando se quema vuelan las mariposas alrededor", y realmente "Quién sabe cómo ocurrió. Pero lo cierto es que afluyeron las mariposas y empezaron a revolotear alrededor del humo", cuando los niños "amontonaron la fortuna en un volcancito y le prendieron fuego. - Los billetes crepitan y se encarrujan con retorcida forma de gusanos" (1).

Es el triunfo de la imaginación sobre el poder material del dinero. En general el cuento tiene un significado profundamente simbólico, ya que Juan, padre de familia y con una existencia rutinaria y convencional, lleva una vida gris y sin objetivo, a diferencia de Juan, "el hombre que le había enseñado a soñar y cuya lección olvidara", que sigue viviendo aventuras maravillosas gracias a su imaginación.

Se hace duro el contraste de su actual existencia, ya que el autor enfoca a uno y a otro. Juan vuelve a caer al mundo rutinario y apático, a pesar de que por un momento fue capaz de percibir el aroma de los cables de la oficina en que trabajaba López.

"Es verdad. Juan percibió puntualmente el aroma de los olivos mediterráneos. Y si López le hubiera dicho que el cable olía a estrellas hubiera percibido el olor de las estrellas, lo mismo que hacía muchos años había sido madre de pájaros y las mariposas revoloteaban en torno al humo verdoso del dinero -chamuscado" (2).

La fantasía infantil es capaz de crear un mundo delicioso, que contrasta duramente con la absurda existencia del adulto cargado de preocupaciones y responsabilidades que lo conducen a una meta que íntimamente no desea. Y aquel mundo poblado de sueños en el que los niños eran creadores y dueños de sí mismos, se aleja dolorosamente del adulto que no es capaz de soñar, y que retorna finalmente a sus diarias obligaciones, mientras que Juan, el "hombre que le había enseñado a soñar" seguirá llevando una rica existencia.

"Es muy fácil, ya verán. Uno se agacha así, con los ojos cerrados, y de pronto ¡zas!, pone un huevo.

Juan recordaba su propia experiencia. Se acuclilló con absoluta seriedad y, en efecto, sintió que ponía un hermoso huevo. Como decía López, era muy fácil. Todo lo que López proponía era sencillísimo de hacer.

Calentaron los huevos por turnos, generosamente, hasta que López proclamó que la nidada había reventado.

-Ahora enseñaremos a volar a nuestros hijos -dijo. Y, cortando yemas y retoños del árbol, los arrojó al espacio y clamó con voz vibrante:

-¡Vuelen, vuelen, pajaritos!

Le brillaban los ojos. Parecía un demente.

-Ahí van nuestros hijos por el viento (...)

Juan y su hermano vieron efectivamente que las yemas y retoños volaban con

(1) M.M.T., op. cit., pp. 23-24.

(2) Ibidem, p. 28.

incertidumbre de pájaros jóvenes, hasta que se perdieron entre los matorrales del jardín. Juan había sentido una íntima satisfacción maternal" (1).

Ese mundo imaginativo que forja Monteforte para algunos de sus personajes, conjuga al mismo tiempo, un espectáculo de luz y color.

"Fui a un país que olía a paraguas; todo tenía olor a paraguas: las casas, la gente, la comida; y cuando las mujeres abrían los brazos se hacía oscuro y empezaba a llover (...) Conocí otro país donde las cosas no tocaban el suelo; las camas, los edificios, los platos, los libros, estaban suspendidos en el aire, como a punto de posarse en alguna parte; luego hubo un terremoto y la tierra se hundió; entonces todos los objetos y los hombres y los animales se volvieron una bola que empezó a girar y girar hasta que emprendió la fuga en el espacio (...) Conocí otro país, hermoso país, con las casas agudas como pinos; cuando llovía las gotas se quedaban prendidas y al calentar el sol se desprendían y rodaban por las calles, brillando y desprendiendo destellos de color de los techos donde habían estado: rojos, azules, verdes. Bonito país..." (2)

Otro cuento en donde aparece el mundo infantil es un "Marana", en donde el gran poder imaginativo de la mente infantil hace tornar en realidad las más deliciosas mentiras. La fantasía va tomando cuerpo, aún a pesar de los propios niños.

"Tengo que revelárselo; si no pensará que es mentira. Siempre piensa que las cosas son mentira; y luego, yo no sé cómo, se vuelven de verdad" (3).

En este cuento se percibe la frescura y la magia del mundo infantil, poblado de concepciones que muestran un poético e ingenuo contenido.

La figura de Marana, inspirada en un personaje real que camina por la playa, va tomando cada vez más fuerza en la mente de los niños.

"Marana conoce todas las playas del mundo. Debe tener cofres de pirata. Morada, chiquita transparente. Mejor le devuelvo las otras. Eso. Tin, tin, en la arena. Me haré un collar con la cinta de la caja. Siete, ocho, nueve, diez, once, doce. ¿Qué sigue? Trece, tres dedos. Mi papá." (4).

En "El joven pájaro" presenta Monteforte una mágica transformación del indio en pájaro, tratando de simbolizar la espiritualidad del alma indígena. Es una de sus más bellas escenas.

"De pronto sintió el corazón de pájaro. Fue una transmutación vertiginosa y total, mientras caía dentro del siguán. Volaba, volaba infinitamente por una temperatura cada vez más tibia, dejando atrás un grito enrollado en el abismo. Toda la piel de su cuerpo se abría en dos alas infladas por el viento; no había necesidad de batirlas ni de plegarlas: bastaba cerrar los ojos y gritar. Los atabales redoblaban su voz anunciando que el hombre se había vuelto ave, ser suspendido sobre un sin fin de objetos y de seres. Se levantó el vocerío de todos los indios del mundo, negros, allá abajo, aguardando devotamente a que se estrellara. Jades y Palos y plumas bajaban con él, como una atmósfera que le rodease con la alegría de color y de velocidad sin tiempo.

Y abriendo los brazos esperó mil años a que la tierra se le pegara a todo el cuerpo, amorosamente, para siempre" (5).

1) M.M.T., op. cit., p. 21.

2) Ibidem, pp. 26-27.

3) Ibidem, p. 246.

4) Ibidem, p. 242.

5) Ibidem, p. 161.

EL AGUA Y EL SONIDO, ELEMENTOS PRIMORDIALES.

La tierra, considerada como el último refugio, aparece frecuentemente en la obra de Monteforte, especialmente en "Cuentos de tierra de indios".

El agua y la tierra han simbolizado siempre el ser femenino. Están a menudo presentes en los cuentos de Monteforte, como si con ellas tratara de expresar aquellos sentimientos positivos que no fue capaz de dirigir directamente a sus personajes femeninos. El agua, elemento intermedio entre el aire y el fuego que son etéreos y la seguridad tangible de la tierra, es el principio y fin de todas las cosas.

Es la representación del inconsciente, en donde los seres pueden perderse y, a la vez, pueden encontrar una renovación de sus fuerzas vitales. El agua es capaz de comunicar alegría y de mitigar amargura y dolores. Así, dice Monteforte:

"Sólo el agua le daba una sensación de alegría germinadora y poderosa; -- cuando resbalaba por sus miembros al bañarse se sabía poseedora de ocultas energías que se negaban a morir como se había muerto su lengua y sus oídos -nos cuenta de una muchacha muda-. Diversas temperaturas se entrecruzaban desde su piel hasta sus entrañas, y sentía deseos de hacer grandes gestos salvajes y de reír. Cada remolino, cada burbuja, cada chorro tenía voz y formaba parte de un concierto de infinitos instrumentos; pero aquello no era música sino un idioma articulado, como el de la vieja loca; voces como entendía el resto del mundo; -- los colores, las plantas, el andar de los insectos, hasta el torrente de la -- sangre poseían sin duda esa prodigiosa facultad de hacerse oír, de manifestar su oculta vida con discursos de expresión menuda y certera, con voces que eran como la del remolino o la del surtidor o la de la espiral que se desvanecía -- en las pilas." (1).

El agua representa muchas veces el estado de ánimo de los personajes. Algunas veces como un símbolo de la germinación, es el medio de comunicación entre dos seres.

"Desde que empezaron a crecer se habían visto de reojo, con cierto oculto sentimiento de mutua posesión, más íntimo que la seguridad de pertenecer a una sola estirpe de indios hoscos y cabales... Aquel día, por ejemplo, en que metieron las manos entre los remolinos de la pila e hicieron ruidos largos con el agua, que decía cosas tímidas y completas" (2)

El agua derramada tiene una clara representación de la imposibilidad de -- una comunicación profunda, como sucede en "Dos caminos salen del pueblo", en donde el hombre blanco trata de establecer una relación que resulta momentánea y superficial con la mujer indígena.

"La muchacha se volvió asustada. La escena fue rápida: la tinaja cayó he-

(1) M.M.T., op. cit., pp. 92-93.

(2) Ibidem, p. 149.

cha pedazos y el agua se deslizó entre el pedrerío, hasta consumirse en la tierra arenosa con rumor apresurado. Ella echó a correr hacia el pueblo, quizás llorando". (1).

Con gran capacidad para captar sensaciones, subraya frecuentemente el sonido del agua, "me gusta lo húmedo, porque se oye extraño" y "la voz del agua", parecen indicar dos de las principales características de la obra. El agua y el sonido siempre van unidos en los cuentos de Monteforte. Presenta una verdadera sinfonía de sonidos, para él todo se expresa por medio del sonido y del silencio y logra unos admirables contrastes en sus escenas. Así como otros autores emplean el claroscuro, Monteforte maneja la voz humana y el sonido que él es capaz de descubrir en todas las cosas. Los rumores expresan para él mil emociones, que logra comunicarlas al lector con más eficacia que la descripción más prolija.

"Empezaron a girar rápidamente. Luego abrieron los brazos y se les distendieron las plumas a la espalda. Conforme se desarrollaban las sogas adquirían una velocidad sobrecogedora que les aplastaba las facciones contra el viento. El palo se pandeaba con largos gemidos agudos, y los tunes redoblaban alucinados, instintivamente poseídos por la voz de los domadores de vientos que ya sólo existían en las leyendas, desde que la raza se había vuelto ceñuda de --tristeza" (2).

El sonido y el silencio le sirven a Monteforte para marcar distintos puntos en la comunicación humana.

"Los silencios se habrán hecho largos, distintos a cuando era preciso no hablar para no separarse de los demás, gentes igualmente fuertes, en similar tensión de cosas internas que no eran de gran interés (...) El silencio llegó a cargarse de peligros inciertos. Cada movimiento parecía próximo a abrir heridas, y los cambios más triviales de la naturaleza adquirieron hoquedad y --agueros" (3).

"Me enseñó viejos conocimientos de su oficio, leyendas de su pueblo y palabras que no pueden traducirse; de tan totales; recuerdo una, que significa estar callado, junto al camarada, escuchando el viento y rastrillando con los dedos la tierra, sin dolor ni hambre ni recuerdos; sólo estar callado, así, sintiendo todo eso" (4).

Al mismo tiempo aparece también la importancia que el guatemalteco le concede a las palabras.

"Para siempre. Nunca. Esas palabras y su sideral contenido. Latas de conserva con la especificación inexacta. Su enorme contenido estremece y rebota en el cerebro cada vez más rápidamente" (5).

Monteforte destaca el sonido por medio de comparaciones o de metáforas --"sonó el cohete como si lo hubiera escupido la tierra de repente"--. En ocasio

(1) M.M.T., op. cit., p. 177.

(2) Ibidem, p. 156.

(3) Ibidem, p. 123.

(4) Ibidem, p. 198.

(5) Ibidem, p. 264.

nes se encuentran algunos elementos onomatopéyicos, "se oye el pulso de la tierra: pum, pum, pum." "Con esta lluvia. Si me pusiera impermeable y empezara a andar: ploch , ploch."

Maneja tan admirablemente el sonido que con él puede lograr todas las emociones y sensaciones.

"Debía aprenderse una lengua llena de ruidos tan duros como el idioma de algún astro de piedra, cuyas palabras sabían a arena y daban la sensación de no haber sido pronunciadas porque nada le decían a uno" (1).

La modulación de la voz siempre indica el ánimo de sus personajes y la relación que establecen entre sí. Esa comunicación es destructiva en ocasiones.

"Tenía veinticinco años y sus ojos ya estaban hinchados de recordar traiciones, ruinas y soldados próximos a morir. La boca era pálida y vieja, con pequeñas grietas que se marcaban al contraerse los labios, siempre a punto de dibujar muecas de una dureza ofensiva. La voz era opaca, como la de ventrilocuo ronco o de borracho sempiterno o de persona que después de permanecer años y años en alguna solitaria mazmorra, ya no puede o no quiere hablar porque se imagina que todos saben lo que va a decir" (2).

"Como la voz del agua" es una verdadera alegría al sonido, esta frase, además de ser el título del cuento, es la pauta que marca un ritmo a través de él. Paradójicamente, en este cuento, indudablemente uno de los mejores, Monteforte presenta una muchacha muda. Deslizándose en sus recuerdos infantiles, aclara la sordera paulatina de la muchacha.

"se refugió en el silencio de su ser. Poco a poco se le atrofiaron los oídos, hasta que ahora apenas percibía el estampido de los cohetes; cuando estallaba alguno en el cielo de las sierras, reía, reía, con la única risa que podía morder, una especie de mueca de niña triste, aunque en realidad la invadía el sosiego de sentirse desproporcionadamente viva; y echaba a correr hacia la calle, abandonándolo todo, mientras el corazón parecía que iba a romperle el pecho" (3).

Por una parte está presente la comunicación entre sordidos personajes, como sucede con la muchacha y otro personaje femenino, resentido y amargo,

"Entonces supo que los seres deformes, de alguna manera monstruosos, se comunican entre sí por medio de un lenguaje que se parece al de los muertos". (4).

que contrasta con la amorosa delicadeza con que la muchacha contempla al personaje masculino.

"Pacientemente, con suma lentitud, reconstruía los pocos ademanes, las escasas curvas de sus labios que se atrevía a espiar mientras él conversaba con los demás, y se imaginaba que al abrir la boca le saldrían borbotones de murmullos como la voz del agua" (5).

(1) M.M.T., op cit., p. 59.

(2) Ibidem, p. 62.

(3) Ibidem, p. 90.

(4) Ibidem, p. 92.

(5) Ibidem, p. 95.

En la comunicación con el agua ella trata de encontrar refugio y alegría. El agua le trasmite energías vitales y le habla del sexo en forma más amable, "como otra voz del agua, sólo que más perturbadora". Trata inútilmente de relacionarse con otros seres humanos, y Monteforte, delicadamente va presentando sus secretas inquietudes, sus dolorosos esfuerzos por comunicarse.

LA PROSA DE MARIO MONTEFORTE

Generalmente Monteforte inicia sus cuentos con una oración contundente y rotunda, que indica una acción terminada, resumiendo lo que vendrá más adelante, y que introduce al lector directamente en la acción.

"Sacó el papel de un tirón y lo prensó en el puño hasta reducirlo en una bola y lo arrojó al rincón." (1)

"Fue un adiós con sangre, con linfas, con eso vital y misterioso que tienen los órganos del cuerpo y las frutas" (2).

"Cerró la puerta con el ruido indispensable, se ajustó las solapas del --saco, irguióse cuidadosamente y echó a andar hacia la parada del autobús" (3).

O bien, en ocasiones inicia sus cuentos con frases de carácter simbólico. A veces plantea el problema desde el principio, en forma velada y lo va desarrollando paulatinamente a medida que avanza el cuento. En otras ocasiones el problema está presente desde la primera oración.

Su prosa es lógica y poco ornamentada. La narración es horizontal; respeta el orden cronológico, con excepción de los tres últimos cuentos, de los que se hablará más adelante.

En sus descripciones abunda el verbo. Lo usa con mucho más frecuencia que al adjetivo, para dar a su narración mayor acción y viveza.

"Edgar, que entre las grúas, echado, la cabeza apoyada entre las patas de lanternas, se pasaba la lengua reseca por las fauces y lloraba sus calientes -lágrimas de perro" (4).

Muchas veces Monteforte presenta dos o tres oraciones simples, separadas por punto, y va dando la imagen deseada a base de pinceladas duras y superpuestas. Después de esas oraciones, generalmente se extiende en una cláusula mayor, como si aún quisiera ampliar más la primera impresión.

"unas tortillas que caían misericordiosamente entre sus manos y le llenaban el cuerpo de la fuerza cotidiana para su trabajo. El haz de leña, llena de puñalitos que pinchaban la carne, de lagartijas que bebían el sudor en la nuca y de

(1) M.M.T., op. cit., p. 31.

(2) Ibidem, p. 53.

(3) Ibidem, p. 15.

(4) Ibidem, p. 108.

moscones que chupan sangre como pequeñas bestias enfurecidas. Y los pies contra la tierra, uno y otro día" (1).

"Fue llamado el más viejo ankín, el que tenía musgo en la barba (...) negro el índice, desorbitado el ojo, repasó las figuras del libro, del documento de la verdad, del oráculo de los pueblos donde se leía el vuelo agorero de las aves, el ritmo del arco iris y la proximidad de la muerte". (2).

Monteforte usa mucho la oración coordinada y utiliza poco la subordinada, con lo que logra dar cierto carácter severo a su narración, que hace más patente su concisión y dureza por algunas verdades contundentes que intercala. Su estilo recuerda a veces el estilo bíblico, así como las crónicas y los textos indígenas. Hay cierto ritmo indio en la repetición de algunas conjunciones.

"las piedras de los muros se desquiciaron, los orgullosos templos se convirtieron en hacinamientos de polvo, y en las fuentes donde llenaban sus cántaros las vírgenes e invernan las garzas y los pájaros sureños, el agua brotó a pulsos, como el jugo tibio de una arteria rota" (3).

Al hablar de los indios, escoge símiles sencillos y relacionados con la vida del indígena, igual que las dulces comparaciones que hacen los indígenas cuando cortejan a sus mujeres. No es extraño oír en boca indígena frases como "una novia tan linda como un chivo blanco", así Monteforte, al referirse a los indígenas, traslada sus propios símiles; "una verdad caliente y blanca como la leche de las cabras", "un hilito de sonrisa en los labios".

También se aprecia cierta severidad indígena en la estructura de las escenas, de las que extrae sólo lo esencial para lograr la impresión requerida.

"Ni los dedos se le crisparon cuando le volcó medio frasco de yodo, ni -- cuando le cosió los labios de la carne; sólo se oía la respiración de los dos hombres y el roce de la aguja con su filamento, con rumor de hoja de maíz rasgada. Los hombres no se quejan; las mujeres tampoco. Es una vergüenza que la gente se entere de que a uno le duele algo. El dolor es perpetuo, antiguo, ya desgastado por muchos que son parte de la raza" (4)

En ocasiones ese laconismo llega a producir una prosa dura, no sólo por el estilo en sí, sino porque las palabras mismas, en su significado, entrañan una gran crudeza. Monteforte dispara frases hirientes, contundentes, en las que no cabe más explicación; "apenas tenían ganas de llorar de rabia y de desamparo, como los toros recién castrados"; "los pobres, los pobres de verdad, no pueden ser inocentes"; "aquella madrugada en que se le secaron las lágrimas para siempre".

Dentro de los cuentos de Monteforte, junto con esas frases contundentes se puede apreciar al mismo tiempo cierta ambigüedad en algunos hechos que re

(1) M.M.T., op. cit., p. 160.

(2) Ibidem, p. 190.

(3) Ibidem, p. 191.

(4) Ibidem, p. 172.

lata, cierta probabilidad que queda a interpretación del lector. Frecuentemente se encuentran frases como "quizá", "posiblemente", "tal vez", "dicen por ahí".

"Era un animal viejísimo; tanto que se decía por el puerto que tenía musgo en el pico. Sus ojos de animal de presa, fijos, astutos y malignos, brillaban detrás de unas plumas enmarañadas que le daban un aspecto rebelde y agresivo". (1).

Contrasta con la dureza el uso del diminutivo, que Monteforte emplea en ocasiones, sobre todo cuando habla del indio; "puñalitos que pinchaban la carne"; "los pocitos de agua se volvían aguardiente"; "los huesitos blancos"; "marranitos blancos".

"Se ríe otra vez, roncocos corales blancos. Su pelo en rosquitas de madrepora. Madrepora, dijo Tango. Hermana de Marana, acaso". (2).

Monteforte logra unidad en la repetición de sus temas. El ritmo tiene en su prosa un sentido más complicado, ya que está marcado con la reiteración de ciertos elementos que intervienen directamente en la acción, como por ejemplo, la aparición frecuente de el agua o el sonido. En pocas ocasiones ese ritmo se hace más evidente, como sucede con la repetición de un mismo sustantivo, aunque sin llegar nunca a extremos. "Luego, más silencio; años de silencio, síglos de silencio". O bien, frases que se repiten intercaladas con el texto de la acción. "Y el padre Ximénez lo sabía"... "Y el padre Ximénez también lo sabía"... "Porque el padre Ximénez".

Algunos de sus trazos son realmente impresionistas, en los que no se busca una narración completa, sino que por medio de rápidas impresiones se va formando la acción.

"Ellos creen que yo prendo pólvora con la mirada y deshago metales con el tacto. Pero no; de noche, cuando apago la luz, la misma voz y la cara aquella, sin hablar moviendo los labios, verde, rojo el pelo; hiede. Sudo; pañuelo inglés, me seco. Solo. Si abriera la pared y saliera un enano con colmillos..." (3).

Aunque en ocasiones el autor abusa de definiciones y conceptos generales quita la pesadez que pudiera haber en sus cuentos por medio de símiles y metáforas, que entrañan un gran sentido poético. Por ejemplo, junto a una afirmación categórica como "Los números no tienen significado en la lengua india", - en seguida presenta su explicación.

"Hay cosas que tienen valor por la esencia de su conjunto. ¿Qué importa saber cuántas estrellas caben en la noche, o cuántos granos de trigo encierra el almud o qué edad tiene un hombre cuando se muere?" (4).

(1) M.M.T., op. cit., p. 133.

(2) Ibidem, p. 250.

(3) Ibidem, p. 234.

(4) Ibidem, p. 219.

Monteforte usa poco la metáfora, y el símil, por lo que destacan más - los que se encuentran en sus cuentos. Los buques traían "marejadas esplendorosas de plata y de licor"; "ojos tan secos como puñados de ceniza"; "la almohada caliente de insomnio".

"de los cajones y de los baúles chorreaban medias y ropa interior de seda. Por las ventanas penetraba un solecito alegre, y de la calle ascendía un ruido roncoco, como el correr de un río en un lecho profundo" (1).

Los tres últimos cuentos de La cueva sin quietud muestran una innovación en la técnica de Monteforte, en donde se percibe cierta influencia de Joyce y del cubismo, que tanto éxito tuvo alrededor de 1930. El autor concibe una visión total de los acontecimientos, pero presenta solamente los fragmentos indispensables para que el lector pueda captar su idea, o bien, intercala una misma escena, presentándola simultáneamente desde diversos ángulos.

En estos cuentos Monteforte utiliza una puntuación que sigue el hilo de los desordenados pensamientos de sus personajes. En "El dictador" presenta las meditaciones de un hombre y, mediante esas asociaciones aparentemente desordenadas, va dando una imagen del personaje, refiriéndose lo mismo al presente - que adentrándose en los recuerdos de su personaje.

El lenguaje es duro, así como la personalidad del dictador, que narra algunas escenas de su juventud, en las que se destaca un carácter dominador y --cruel. Monteforte corta repentinamente algunas oraciones, duras, para dejar el camino abierto a la imaginación del lector.

"Si se hubiera sabido me hubieran. Pero él adivinó que algún día yo. Ahora me sirve. Por supuesto, roba y hago como que no. Es la manera de que se --aguanten y se callen. Ellos saben que yo sé. Y cuando ya es mucho me regalan co". (2).

Y el pensamiento salta ágil de una idea a otra, en frases cortas, que rara vez se detienen en algo. El miedo va invadiendo al personaje. Está en el poder, pero lo sabe logrado a base de sangre y tiene miedo.

En "Marana" la puntuación lleva un ritmo alegre para dar idea de la fantasía desbordada de los niños.

En "La cueva sin quietud", el autor emplea de nuevo las palabras truncas, frases que tratan de recordar una idea y se cortan intempestivamente.

"Las primeras palabras. Se me olvidaron; sólo las mujeres recuerdan esas co." (3)

"Esa gente hereda judíos, inquisidores y sacerdotes indios embadurnados de sangre hasta lo blanco de los oj." (4).

(1) M.M.T., op. cit. p. 38.

(2) Ibidem, p. 232.

(3) Ibidem, p. 258.

(4) Ibidem, p. 259.

"Todo desemboca en la mar que es el morir de Manr." (1)

"Esperar es sólo rosicler remolino turbulencia y humos que ambulan por dentro. Y cobardía. Porque el honor, el orgullo del hombre. Gola adarga lebrel caballo y tizonas de." (2).

(1) Ibidem, p. 260.

(2) Ibidem, pp. 265-266.

CAPITULO IV

AUGUSTO MONTERROSO

Augusto Monterroso es uno de los prosistas más distinguidos de la generación de 1940. Como integrante del grupo Saker-ti, ha colaborado en varias revistas publicadas por ese grupo, que trabajaba afanosamente en busca de rutas más amplias para la literatura guatemalteca.

La generación de 1940 se distingue por un afán de universalizar los temas y por tratar de alejarse del nacionalismo, que tanto auge había tenido en la generación anterior. Los escritores pueden obtener ahora una información literaria más amplia, ya que anteriormente, debido a disturbios políticos, había estado muy restringida la entrada de libros de autores extranjeros. Con este renacimiento de la vida cultural de Guatemala, los escritores tienen mayor posibilidad de desarrollar sus inquietudes y de producir una obra con miras más universales.

Con un solo libro de cuentos, Obras completas (y otros cuentos) Augusto Monterroso ha logrado colocarse en un sitio preponderante en la literatura de su país. En 1953 obtuvo el primer lugar en el Primer Certamen Nacional del Cuento titulado "Uno de cada tres", en el que, según opinión del jurado, "se apodera de la intimidad de un hombre y lo alcanza a expresar en un solo instante de finitivo".

Devoto lector de El Quijote y poseedor de amplia cultura, refleja en sus cuentos un agudo conocimiento de la mente humana. Con una gran variedad temática y estilística, la obra de Monterroso se distingue por la sencillez con que están presentados sus cuentos, en donde logra captar el absurdo de situaciones socialmente aceptadas.

UN MUNDO COTIDIANO Y EXTRAÑO A LA VEZ

Monterroso saca los temas de sus cuentos de la vida diaria. Presenta sitios comunes y escenarios cotidianos, pero lo hace desde un punto de vista original, tratando de captar siempre el aspecto irónico de la conducta humana.

"Estaba convencido de que podía escribirse un cuento sobre cualquier cosa. Había descubierto (y tomado certeras notas sobre ello) que los mejores cuentos, y aún las mejores novelas, estaban basados en hechos triviales, en acontecimientos cotidianos y sin importancia aparente" (1).

(1) Augusto Monterroso.- Obras completas (y otros cuentos).- p. 74.

Afirma uno de sus personajes y a primera vista Monterroso parece seguir - el mismo procedimiento, pero si el lector analiza un tanto los temas que presenta Monterroso, observará que no están sacados de "cualquier parte" sino que el autor ha trabajado una y otra vez sobre el mismo tema para darles precisamente esa apariencia casual, como si realmente hubieran sido seleccionados al azar.

A veces las tramas de los cuentos están sacadas de las noticias periodísticas, como es el caso de "El concierto", cuento inspirado en la crítica que hace algunos años hicieron unos periodistas de la hija de un presidente norteamericano, que tocaba el piano delante de selectos auditorios y que fue duramente criticada.

Monterroso aporta datos concretos a sus cuentos, lo que provoca desconcierto en el lector. A base de exageraciones que parten de una situación real, Monterroso va logrando situaciones totalmente absurdas que resultan hasta cierto punto antagónicas con los datos que presenta, pero que utiliza para lograr su propósito de conformar extraños panoramas. En algunos de sus cuentos Monterroso señala claramente el país, el día, la calle y, en algunos, hasta la hora en que se desarrolla la acción, lo que inicialmente parece indicar que se trata de un autor que gusta situar a sus personajes en escenarios detallados, pero en seguida percibe el lector que esta precisión no es sino para causar un desconcierto mayor en él.

"Hace tres días, bajo un sol matinal poco común, abordó usted un autobús en la esquina de Reforma y Sevilla. Con frecuencia las personas que abordan esos vehículos lo hacen con expresión desconcertada y se sorprenden cuando encuentran en ellos un rostro familiar" (1).

Aunque los datos concretos dan un matiz de mayor veracidad a sus cuentos Monterroso siempre pasa sobre ellos para dedicarse con entusiasmo a los seres humanos.

"El Daysie's en la calle de Versalles, cerca de Reforma (...) no es muy bueno y últimamente lo contamina la televisión. Saltemos sobre la ingrata descripción de ese ambiente banal y no nos detengamos, pues no viene al caso, ni siquiera en ver los rostros llenos de vida de los adolescentes que pueblan la mesa, no mucho menos a oír las conversaciones de los graves empleados de banco que en las tardes, a la hora del crepúsculo, gusta dialogar llenos de la suave melancolía propia de su profesión, acerca de sus números y de las mujeres sutilmente perfumadas con que sueñan" (2).

Los cuentos se desarrollan en sitios familiares, bien puede ser una biblioteca pública o una sala de conciertos, pero en ellos se escenifican los --

(1) A.M., op. cit., p. 20.

(2) Ibidem, pp. 125-126.

más extraños acontecimientos. Monterroso no da nunca una descripción física de tallada ni de sus personajes ni de sus escenarios y, sin embargo, el lector — los siente presentes gracias a los trazos rápidos y precisos con los que logra captar elementos esenciales.

Solamente en pocas ocasiones Monterroso presenta un ambiente puramente — fantástico, con plena conciencia de ello para el lector, como sucede en "Diógenes también". El personaje extrae de su bolsillo,

"algo que con gran lentitud —va adquiriendo la forma de un velocípedo. Mi hijo —yo— siempre ha querido uno ¿por qué no se lo he de dar ahora que traigo dinero en abundancia? Sólo que debe existir un error, pues en lugar de las tres —ruedas necesarias, oportunas, clásicas, van saliendo muchas en número infinito, una tras otra, hasta inundar la habitación y convertirse en algo molesto, insoportable, Pienso: un error de construcción. Un poco avergonzado sonrío y vuelvo a meter todo en la misma forma que antes, sólo que al revés, en el bolsillo de mi saco" (1).

Con frases cortas marca la respiración anhelante y la sensación angustiada de lo que después se sabrá que era una pesadilla.

Es frecuente encontrar en los momentos de mayor tensión una frase inesperada, que contribuye a aumentar la angustia en el lector, ya que Monterroso la usa para provocar en él mayor incertidumbre al retardar el clímax. Tiene una gran capacidad para angustiar poco a poco al lector.

"No me gusta la camisa de fuerza. Es un aparato infernal. Me arrojó al —suelo. No es la solución. Agito con furia los pies. Siento frío. Los dejo quietos. Cuando ya no puedo más, cuando ya no puedo menos, empapado de sudor, lloro y grito con todas mis fuerzas" (2).

EL ABSURDO EN LOS CUENTOS DE MONTERROSO ✓

Partiendo de la realidad concreta y cotidiana, Monterroso va penetrando paulatinamente en el mundo del absurdo, tratando de no borrar el mundo real y tangible. Sabe presentar el absurdo de una manera familiar. Los elementos que maneja son sencillos, acontecimientos que se ven todos los días, pero que, exagerados siempre o desvirtuados de una primera intención, logran crear situaciones realmente absurdas.

El mérito de Monterroso estriba principalmente en saber introducir al lector a ese extraño ambiente sin que apenas logre percatarse de ello. Las cosas más terribles están presentadas con gran naturalidad y el lector no es capaz —

(1) A.M., op. cit., p. 58.

(2) Ibidem, p. 59.

de precisar con exactitud cuándo empezó a formarse esa situación que se contra pone completamente al sentido común y a la que, sin embargo, no es capaz de oponerse. Los cuentos de Monterroso están llenos de trampas que capturan al lector, éste empieza a leer y observa que todo es muy común, no hay por qué asombrarse, los escenarios y los personajes son reales, pero repentinamente se da cuenta de que algo no funciona lógicamente -como aparece en los cuadros subrealistas- y de que los personajes se encuentran actuando de la manera más absurda.

Los razonamientos de Monterroso parecen coherentes con gran naturalidad va enredando al lector en una invisible red y lo maneja a su antojo, de tal manera que, en ocasiones, el lector debe recapacitar y es necesario que haga un esfuerzo para volver a la realidad.

Monterroso sigue en sus cuentos un procedimiento parecido a la secuencia de un sueño. En éste, pueden presentarse los más absurdos acontecimientos que, sin embargo, tienen un significado para el soñante. El sueño se desenvuelve generalmente en ambientes reales, cotidianos, pero en ellos acontecen sucesos totalmente desprovistos de lógica. Tal es el caso de absurdo que aparece en los cuentos de Monterroso. En ellos presenta escenarios de la vida real, con personajes reales también, pero hay algo que no concuerda con una realidad ló-gica, ya que los personajes de Monterroso adoptan actitudes extrañas con una base fundada siempre en la realidad. Los extraños acontecimientos tienen, sin embargo, un particular significado para el autor. A primera vista parecerán extraños, pero, tal como sucede en el sueño, todos los elementos que aparecen en la obra de Monterroso están cargados de cierto contenido simbólico.

El absurdo aparece en la mayoría de sus cuentos. Trabajando principalmen- te a base de exageración, Monterroso toma una determinada actitud humana y la elabora cuidadosamente para llevarla a los límites más desconcertantes.

Tanto por el tema como por la estructura del cuento, posiblemente es en "El dinosaurio" donde se puede advertir con más claridad la forma de expresar el absurdo en Monterroso, pues la presencia del prehistórico animal, aunque no se indica el tiempo en que se desarrolla la acción, supone un nuevo enfoque de la realidad.

Situaciones absurdas en donde interviene frecuentemente la ironía y la crítica social se encuentran a menudo en la obra de Monterroso. Orest, el personaje de "El centenario", hombre que medía dos cuarenta y siete y que, "murió trágicamente en México durante las Fiestas del Centenario, a las que asistió invitado de manera oficial. -hasta ahí los acontecimientos pueden ser reales-. Las causas fueron veinticinco fracturas que sufrió por agacharse a recojer una moneda -después del paréntesis absurdo se vuelve a conectar con la

realidad falsa (precisamente un "centenario") que en medio de su rastrero entusiasmo patriótico le arrojó el chihuahuense y oscuro Silvestre Martín, esbirro de don Porfirio Díaz" (1).

O bien, la humanidad se encuentra con la oportunidad de terminar una obra inconclusa, como sucede en "Sinfonía concluída" y la rechaza porque el trozo - encontrado por un organillero guatemalteco

"no añadían nada al mérito de la sinfonía tal como ésta se hallaba y por el contrario podía decirse que se lo quitaba pues la gente se había acostumbrado a la leyenda de que Shubert los rompió o no los intentó siquiera seguro de que jamás lograría superar o igualar la calidad de los dos primeros (movimientos)" (2).

—En "Mister Taylor" Monterroso presenta una situación totalmente absurda, que se relaciona estrechamente con la crítica social. Un extranjero que achica cabezas humanas para importarlas, trata de conseguirlas por cualquier medio.

"las simples equivocaciones pasaron a ser hechos delectuosos. Ejemplo: si en una conversación banal, alguien, por puro descuido, decía: 'Hace mucho calor', y posteriormente podía comprobársele, termómetro en mano, que en realidad el calor no era para tanto, se le cobraba un pequeño impuesto y era pasado ahí mismo por las armas, correspondiendo la cabeza a la Compañía y, justo es decirlo, el tronco y las extremidades a los dolientes" (3).

Es posible que alguien diga que hace mucho calor y que con termómetro en mano se le compruebe que no era para tanto; pero de ahí pasa al absurdo.

El autor resta importancia a ciertos acontecimientos que, dentro de lo absurdo de la situación, deberían tener más importancia, ya que usa la narración en tono indirecto, con la constante repetición de "que".

El Ministro de Salud Pública "le confesó a su mujer que se consideraba incapaz de elevar la mortalidad a un nivel grato a los intereses de la Compañía, a lo que ella le contestó que no se preocupara, que ya vería cómo todo iba a salir bien, y que mejor se durmieran" (4).

Paulatinamente la situación va llegando más al absurdo.

"De acuerdo con esa memorable legislación, a los enfermos graves se les concedían veinticuatro horas para poner en orden sus papeles y morir; pero si en ese tiempo tenían suerte y lograban contagiar a la familia, obtenían tantos plazos de un mes como parientes fueran contaminados. Las víctimas de enfermedades leves y los simplemente indispuestos merecían el desprecio de la patria y, en la calle, cualquiera podía escupirles el rostro" (5)

En "Uno de cada tres" todo parece iniciarse normalmente, y poco a poco, casi sin que el lector se dé cuenta, se va penetrando en una situación absurda. El género de este cuento es epistolar, y en él Monterroso se ocupa de gente común y corriente, de

"Quien se queja de una enfermedad tan cruel como imaginaria, la que se --

(1) A.M., op. cit., p. 105

(2) Ibidem, p. 28

(3) Ibidem, p. 13

(4) Loc. cit.

(5) Ibidem, p. 14

anuncia abrumada por el pesado fardo de los deberes domésticos, aquél que publica versos quejumbrosos (no importa si buenos o malos)". (1).

Monterroso nos presenta en este cuento la necesidad del hombre por comunicarse y, así, tratar de alejar la soledad. Pero tiene un enfoque nuevo para el problema, logrando presentar el deseo de hablar con espíritu ágil. De este modo el anónimo autor de la carta diagnóstica el padecimiento del hombre al que va dirigida.

"Pertenece usted a esa taciturna porción de seres humanos que encuentran en la conmiseración ajena un lenitivo a su dolor (... usted) simplemente cuenta su historia, y, como haciendo gracioso favor a sus amigos, les pide consejos con el obscuro ánimo de no seguirlos" (2).

Parece realmente absurda la situación general del cuento, pero el autor - intercala detalles cotidianos que la hacen más creíble dentro de su misma incredulidad, Monterroso presenta una secuencia en la que se aborda alternativamente la realidad y la fantasía, como si tratara de conservar un cierto ritmo, real, irreal, real, irreal. Esto es precisamente, lo que desconcierta más al lector, que no sabe claramente en qué terreno se encuentra.

Partiendo de un hecho real, como es,

"la necesidad de comunicarse con sus semejantes. Desde que comenzó a hablar el hombre no ha encontrado nada más grato que una amistad capaz de escucharlo con interés, ya sea para el dolor como para la dicha". (3)

Monterroso va uniendo elementos a cual más absurdos, presentándolos uno tras otro, de manera que, cuando el lector se da cuenta, es porque se encuentra en una situación totalmente irreal.

"Me atrevería a jurar que se inició usted refiriendo su conflicto amoroso a un amigo íntimo, y que éste lo escuchó atento hasta el fin y le ofreció las soluciones que creyó oportunas. Pero usted, y de aquí arranca el terrible encañamiento, no consideró acertadas esas fórmulas. Si se le propuso con firmeza cortar, como se dice, por lo sano, usted encontró más de un motivo para no dar por perdida la batalla; si, por el contrario, su consejo fue seguir el asedio hasta la conquista de la plaza, usted se inundó de pesimismo y lo vio todo negro y perdido. De ahí a buscar el remedio en otra persona apenas si hay algo más que un paso. ¿Cuántos dio usted? -Hasta aquí lo real-.

Emprendió un esperanzado peregrinaje, hasta agotar su concurrida libreta de direcciones. Incluso trató (con éxito creciente) de entablar nuevas relaciones para apurar el tema. No es extraño en que pronto reparara en que el día - tiene tan solo veinticuatro horas y que esa desconsideración astronómica constituía un monstruoso factor en contra" (4).

El autor de la carta, después de analizar cada uno de los puntos de la enfermedad de su posible cliente, llega a la conclusión de que éste es "físicamente incapaz de conservar bien informado al amplio círculo de sus relaciones

(1) A.M. op cit. p. 19.

(2) Ibidem, pp. 19-20.

(3) Ibidem, p. 21.

(4) Loc. cit.

sociales", y le propone un remedio, ofreciéndole un cuarto de hora en una radiodifusora especializada, para que pueda narrar sus confidencias a sus amistades. Enumera en seguida ocho ventajas que le ofrece ese sistema. Recordando así la forma en que los publicistas anuncian sus productos, Monterroso presenta como el hecho más natural que, ya que se anuncian otros productos, no hay razón para que un individuo no ofrezca un cuarto de hora a quien necesite ser escuchado.

Entre las ventajas que ofrece el método, es que garantiza ser sedante desde el primer día, una absoluta discreción, toda clase de comodidades para el hablante, música de fondo, además

"el confidente dispone de veintitrés horas y tres cuartos de hora adicionales para preparar sus textos" (1)

Llegando finalmente a lo increíble: Si se obtiene un gran éxito con las audiciones, alguna casa patrocinadora podría interesarse y

"abriría las posibilidades de absorber las veinticuatro horas del día y convertir, así, una simple audición de quince minutos en un programa ininterrumpido de duración perpetua" (2).

INTERVENCION DEL LECTOR

Monterroso no es un autor que presente todos los elementos resueltos dentro de sus cuentos, sino que de antemano sabe que el lector tendrá que reelaborar algunas partes. Por lo general, todo escritor espera cierta reacción de sus lectores, pero esta actitud se hace más patente en Monterroso. En ocasiones más que cuentos terminados, Monterroso presenta motivaciones que despiertan la imaginación del lector. Sabe escoger el toque preciso que conduce a tomar determinado camino simplemente enunciado por él. El lector se ve obligado a participar activamente en el cuento, tanto para recoger la angustia que queda apenas insinuada en algunos personajes como para hacer efectivo el toque humorístico.

Desde el título del libro se percibe esta traviesa actitud de Monterroso. Obras completas, indica una obra ya terminada, que incluye toda la producción de un autor. Pero en seguida añade Monterroso un paréntesis (y otros cuentos), así, el lector se siente dispuesto a investigar.

Monterroso, como autor, interviene intensamente en sus cuentos, llegando en algunos casos a dialogar directamente con el lector.

(1) A.M., op. cit., p. 23.

(2) Loc. cit.

"Pero ¿qué quieren?. No todos los tiempos son buenos. Cuando menos lo esperaba se presentó la primera escasez de cabezas" (1)

A veces inicia sus cuentos en forma impersonal, pero paulatinamente se va acercando al lector, hasta que puede entablar un diálogo con él.

"Y todos se sentían como si acabaran de recordar de un grato sueño formidable en que tú te encuentras una bolsa de monedas de oro" (2).

Por lo general, la mayoría de los cuentos de Monterroso vuelven a los moldes tradicionales del cuento, es decir, pueden "ser contados". Alfonso Rangel afirma que "Monterroso imprime a sus cuentos un carácter que no todos los escritores se guardan de ofrecer y es el que pueden ser contados". Es clara su intervención como narrador, especialmente en cuentos como "Sinfonía concluída", "Mister Taylor", "El Centenario". En otros cuentos utiliza procedimientos más complicados como sucede cuando penetra en el interior de sus personajes.

Aunque "El dinosaurio" tiene la característica de "poder ser contado", y únicamente ese aspecto podría ser incluido entre los cuentos de corte tradicional, es a la vez una obra con características tan particulares que ha sido denominado en varias ocasiones como "anticuento". Sin duda es el cuento que más fama ha dado a su autor.

"Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí" (3)

Es todo el cuento.

De nuevo Monterroso se basa en sugerencias, dejando abiertos innumerables caminos a la imaginación del lector. El cuento sugiere un personaje que acaba de despertar. No dice absolutamente nada de él, y sin embargo el lector se imagina la reacción de ese individuo que, al despertar, se encuentra "todavía" a un dinosaurio. Ese "todavía" hace suponer que antes de dormirse, el prehistórico animal ya se encontraba ahí. Por otra parte cabe la posibilidad de pensar si el animal existía en los sueños de alguien, o bien si existía en la realidad, y, en este último caso, podría pensarse si el cuento está situado en la prehistoria o bien, en el presente y entonces ¿qué hace ese animal en este tiempo?.

Podría darse el caso de que un dinosaurio fuera el personaje que soñara a su vez a otro dinosaurio, o bien que despertara y que se encontrara a sí mismo. Como se ve, las variantes son infinitas, como en una charada, caben todas las posibilidades. De nuevo Monterroso ha encontrado el medio adecuado para provocar al lector, que se ha dejado capturar porque el autor ha sabido presentarle una motivación que tendrá diferentes expresiones en cada lector. Cada uno puede darle la interpretación que desee.

(1) A.M., op. cit., p. 13.

(2) Ibidem, p. 16.

(3) Ibidem, p. 69.

LOS PERSONAJES DE AUGUSTO MONTERROSO

A pesar de ser un profundo conocedor del hombre y un atento observador, - Monterroso no da tediosas descripciones de los estados de ánimo de sus personajes sino que le basta subrayar ciertas características esenciales para que queden definidos.

Por lo general, los seres que transitan en la obra de Monterroso no están descritos físicamente. Están construidos a base de sugerencias, de trazos rápidos que llevan una exacta visión a la mente del lector. Sus acciones son las que definen a los personajes, y su aspecto físico queda a elección del lector, que los imagina de acuerdo a ciertas características aportadas por el autor.

"Sus planchas, negras de hierro colado, se encontraban en los lugares más inesperados y absurdos. Su labor era también una obsesión, supongo. Cuando no trabajaba en ella movía los dedos febrilmente como si lo estuviera haciendo, - sin darse cuenta, tal como si no quisiera perder por ningún motivo el ritmo co-menzado quién sabe cuántos años atrás. Si yo no me hubiera acostumbrado a ver la bola de hilo en el pavimento, hubiera podido creer sin dificultad que ella misma lo producía, como las arañas." (1)

La mayoría de los personajes son símbolos de determinada actitud humana, sin que lleguen a tener rasgos definidos de personalidad. Así, nos habla por ejemplo, del tipo tradicional de escritor, con

"Sus ojos cansados, circuidos por profundas ojeras azules que le daban un notorio aspecto intelectual" (2)

Los personajes de Monterroso por lo general, no se dan cuenta de la angustiada situación en que están colocados, sino que es el lector el que carga con el peso de los acontecimientos. Jugando con el lector, Monterroso presenta terribles situaciones en las que contempla cómo los personajes se desenvuelven - despreocupadamente totalmente ajenos al peligro que los acecha. Y el lector se desespera precisamente de contemplar esa impasibilidad de los personajes ante las situaciones angustiosas.

"-Yo puedo recitar -le dijo'; ya sabe que siempre he sido aficionada. "Que -- bueno" pensó mientras se lo decía "que haya esta oportunidad". Pero al mismo tiempo se arrepintió de su pensamiento y le dio miedo de que Dios la castigara cuando reflexionó que no era bueno que los niños se desmayaran de hambre. - "Pobrecitos", pensó rápido para aplacar al cielo y eludir el castigo. Y en voz alta dijo: -Pobres criaturas. ¿Y como cada cuánto se desmayan?." (3).

Sólo en uno de los cuentos, en "Diógenes también" los personajes llegan a sentir una angustia real. En los demás, si tienen algún contratiempo es debido por lo general a lo absurdo de la situación en que se desarrolla la acción.

(1) A.M., op. cit., p. 62.

(2) Ibidem, p. 79.

(3) Ibidem, pp. 36-37.

El lector es el que se da cuenta de la esterilidad de la vida de algunos - personajes de Monterroso. Estos únicamente actúan en los cuentos, sin detenerse nunca a analizar su situación. En cambio el lector es el que recibe el impacto de esos individuos fracasados e inútiles. Muchos de los personajes son seres frustrados, pero siempre están enfocados desde un punto de vista irónico, a manera que no se descubra a primera vista la amargura de su existencia.

Leopoldo "registraba datos y temas; observaba y pensaba con hondura en todas partes y a toda hora; pero la verdad es que a pesar de su indudable vocación - no escribía casi nunca. Jamás quedaba satisfecho y no se atrevía a dar ningún trabajo por terminado. No; no había que apresurarse. Entre sus amigos su fama de escritor era indudable. Esto lo confortaba. Un día cualquiera los sorprendería a todos con la obra maestra que esperaban de él. Su esposa se había casado con él atraída, en parte, por esa fama. Nunca vio nada de su marido publicado en ninguna parte; pero a ella, más que a ningún otro, le constaba cómo tenía una caja llena de fichas, cómo a cada momento llenaba su estilográfica con insipirada tinta azul, cómo su imaginación estaba siempre despierta, cómo de cualquier cosa, del hecho más trivial, decía él que se podía escribir un cuento" (1).

Presenta seres que se ven todos los días, hombres comunes que se encuentran en la calle a cada paso y que, sin embargo, representan siempre una determinada actitud humana: el político, ajeno a los verdaderos problemas sociales, la gente que lo rodea, dispuesta siempre a complacerle en sus menores deseos, - la esposa del hombre influyente, el escritor fracasado.

Monterroso logra personajes que alcanzan la universalidad. Pertenecen generalmente a la clase media y dedica particular importancia a los círculos políticos y burocráticos, comunes en varios países de Hispanoamérica.

Resulta difícil hacer una clasificación de los personajes que presenta - Monterroso, pues da una variada gama, seres que se desenvuelven en ambientes - literarios, políticos o artísticos. Por lo general sus personajes son seres -- con objetivos concretos y frecuentemente mediocres.

El autor enfoca a sus personajes desde diversos ángulos. En ocasiones es él mismo el que se encarga de presentarlos.

"Desde que se convirtió en Primera Dama se alegraba cuando tenía la oportunidad de demostrar que era una persona modesta, posiblemente mucho más modesta que cualquiera otra en el mundo, y hasta había estudiado en el espejo una sonrisa y una mirada encantadora que significaba más o menos: '¡Cómo se le ocurre! ¿Se imagina que porque soy la esposa del presidente me he vuelto una presumida?'" (2)

O bien, cede la palabra y son los protagonistas de sus cuentos los que se describen a sí mismos. En este caso, se trata del mismo personaje, la "Primera Dama", que muestra un carácter infantil y una mentalidad pobre, a la vez que -

(1) A.M., op. cit., pp. 88-89.

(2) Ibidem, p. 40.

una gran angustia escondida.

"-Qué se me va a andar olvidando'- dijo en voz alta, levantándose a buscar un pañuelo ; me la sé desde niña. Lo que no me gusta es que estoy algo acatarrada. Pero yo creo que es por los nervios. Siempre que tengo que hacer algo importante en una fecha fija me da miedo de enfermarme y empiezo a pensar: ya me va a dar catarro, ya me va a dar catarro, hasta que me da de veras. Sí pues, deben ser los nervios. La prueba está en que después se me pasa" (1).

A pesar de que los trazos rápidos con que Monterroso elabora ciertos personajes parecen logrados de una primera intención, han necesitado de una cuidadosa elaboración y de una fina selección de los elementos que integrarán a esa personalidad. La frescura que muestran los personajes ha sido lograda a base de un arduo trabajo, ya que un cuento es estudiado varias veces por el autor, "el Góngora del cuento", ha llamado Carlos Illescas a Monterroso.

A veces son unas cuantas pinceladas las que integran una figura.

"El cónsul inglés, como tal, lo recibió sin mayores muestras de asombro, y aún se atrevió a dudar de que midiera dos metros cuarenta y cinco a la hora de hacerle la filiación. Cuando el cartabón reveló que eran dos cuarenta y siete, el cónsul hizo un tranquilo gesto que significa 'Ya lo decía yo'" (2).

Otras veces los personajes se describen a sí mismos con sus acciones e insisten una y otra vez para dejar bien sentado determinado aspecto que deseen subrayar, como sucede en "No quiero engañarlos".

"No soy ni siguiera actriz. Claro que me gustaría serlo y poder dar a ustedes con frecuencia unos minutos de alegría; pero, bueno, creo que el arte es algo muy difícil y, francamente, bueno, pues pienso que el arte es algo muy difícil" (3).

Da mil vueltas al mismo tema, repitiendo siempre las mismas palabras y tratando de inspirar lástima con sus constantes disculpas, pero esa piedad que trata de inspirar se vuelve tan densa que causa indignación en los oyentes.

"De modo que no sé, realmente, por qué ha asegurado él que soy una gran actriz. No solamente una actriz, ffijense, sino una gran actriz" (4).

"-Yo sólo quiero decir que me siento muy contenta de estar con ustedes esta noche; pero de ahí a que yo sea una gran actriz, bueno, pues dista mucho de la verdad" (5).

"Todos son muy buenos conmigo; pero de ahí a que yo esté al servicio de Talía, que es la musa del teatro, pues hay una distancia enorme" (6).

"Si fuera posible, yo les prometo que me esforzaré, y que estudiaré y que algún día seré digna, bueno, del nombre de actriz; pero por ahora tengo que ser franca y no quiero engañarme a mí misma ni engañarlos a ustedes" (7).

(1) A.M., op cit., p. 38.

(2) Ibidem, p. 104.

(3) Ibidem, p. 110.

(4) Ibidem, p. 111.

(5) Loc. cit.

(6) Ibidem, p. 112.

(7) Ibidem, p. 113.

Entre estas constantes disculpas la protagonista intercala trozos de su vida personal, que a nadie interesan. La reacción del público que se va impacientando cada vez más está bien estudiada; al principio se identifica con la dama, pero a medida que avanza su interminable discurso, se va impacientando y lo demuestra con silbidos, pataleos y gritos, mientras el locutor, sin saber cómo callar a la señora, empieza a pensar acontecimientos de su vida personal, - que el autor intercala, satirizando así a las personas que gustan de contar hechos que no interesan mas que a los propios protagonistas.

"Mientras tanto, y preocupado por su propio problema seguía tratando de darse a entender con gestos y miradas de inteligencia. Le interesaba que el público captara este mensaje: 'Comprendan. Hacerla callar no me parece correcto. Quizá si ustedes aplauden más fuerte, o silban más fuerte, o hacen algo. Claro, yo soy el maestro de ceremonias, pero todo esto es tan raro. ¿Se dan cuenta de mi situación? Sólo una vez, hace algunos años, tuve una experiencia parecida. Bueno, cuando yo comenzaba a trabajar en esto y me turbaba. Un día (...)" (1).

Este procedimiento del locutor es el que frecuentemente sigue el lector de Monterroso, pues éste aporta un elemento común, da una motivación que sirve al lector para despertar asociaciones y recuerdos.

Hay cierto trazo caricaturesco en los personajes, especialmente en los extranjeros, que claramente representan la intervención que han tenido en los países hispanoamericanos. Tal es el caso de "Mister Taylor", un norteamericano que se interna en la selva de América del Sur en busca de cabezas humanas.

"Mister Taylor, hombre rudo y barbado pero de refinada sensibilidad artística, tuvo el presentimiento de que el hermano de su madre estaba haciendo negocio con ellas.

Bueno, si lo quieren saber así era. Con toda franqueza Mister Rolston se lo dio a entender en una inspirada carta cuyos términos resueltamente comerciales hicieron vibrar como nunca las cuerdas del sansible espíritu de Mister Taylor" (2).

Frecuentemente sus personajes esconden una actitud venenosa bajo una apariencia candorosa e inocente, Mr. Taylor únicamente deseaba hacer un buen negocio comercial; el hecho de que el producto de importación fueran cabezas humanas no tiene la menor importancia.

En "El eclipse" aparecen de nuevo el extranjero y los indígenas, solamente que éstos se encuentran perfilados como una sombra que transita por el cuento, sin que lleguen a mostrarse claramente.

A veces el planteamiento de un personaje es irónico y para lograrlo Monterroso desvirtúa el trazo esencial del carácter que describe; por ejemplo, al hablar de Leopoldo, un escritor que ejecutaba cuidadosamente todos los menesteres del hombre dedicado a las letras, nos dice que :

(1) A.M., op. cit., p. 114.

(2) Ibidem, p. 11.

"Leía, tomaba notas, observaba, asistía a ciclos de conferencias, crítica acerbamente el deplorable castellano que se usa en los periodicos, resolvía arduos crucigramas como ejercicio (o como descanso) mental; sólo tenía amigos escritores, hablaba, comía y dormía como escritor; pero era presa de un profundo temor cuando se trataba de tomar la pluma" (1)

la ironía está precisamente en que Leopoldo confesaba que "no le gustaba escribir".

En ocasiones capta un grupo de personas, por ejemplo, presenta el vacío de algunas gentes dedicadas al cine, que actúan de acuerdo con un cartabón.

"Como si no estuviera todo preparado de antemano, la estrella femenina aparentó sorpresa desde su butaca cuando fue llamada; pero pronto subió radiante y dijo que muchas gracias, entre la general aprobación. Después subió el actor principal, quien al cabo de un corto silencio y no hallando otra cosa mejor que declarar gritó en su mal español" '¡Viva México!' y fue muy aplaudido" (2).

Por lo general los personajes son totalmente incapaces de salir de su angustiada situación, una de las causas principales es que no se dan cuenta de ella. Monterroso, presentándolos con una falta absoluta de fe, les niega toda salida.

En "Diógenes también" aparecen seres que abandonan el aire humorístico e irónico que tienen otros personajes de Monterroso. En tono mucho más dramático, el cuento está presentado por la visión del autor, que empieza a describir la situación para dejar después la narración a cargo de varios personajes, un padre, una madre y el hijo, que describen una situación angustiada, sin que se suavice en ningún momento.

"Aún puedo ver, sentir con claridad, esta escena repetida muchas veces en la misma forma: llegaba por las noches (el padre) cuando ya todo el mundo dormía en la vieja casa de vecindad, completamente borracho, llenando toda la habitación, con su respirar fuerte y fatigado, de un abominable olor a vino devuelto. Cierro los ojos y puedo verlo caminar haciendo el menor ruido posible, como un fantasma, con el dedo índice puesto sobre los labios para indicar silencio, mientras se tambaleaba de un lado a otro sin perder jamás por completo el equilibrio (...) se llegaba hasta el catre en que yo dormía y me tomaba en sus brazos, haciéndome daño con su aliento y con sus suaves manos de holgazán. Yo prorrumplía entonces en interminables chillidos capaces de despertar a la ciudad entera. Pero él no quedaba contento hasta que me golpeaba a su gusto durante largo rato, gritando: '¡No eres hijo mío, no eres hijo mío!'"(3).

Y pasando continuamente del enfoque de un personaje a otro se va dando la trama del cuento, que angustia cruelmente al lector ya que, además de los hechos terribles que aparecen, se añade la incertidumbre de no saber con exactitud lo que sucede, ni quién narra los acontecimientos, de los que se ignora el grado de verosimilitud. El niño aporta una visión de la figura paterna.

"A veces tiene uno que decir cosas monstruosas. Esto que voy a decir es un

(1) A.M., op. cit., p. 75.

(2) Ibidem, p. 109.

(3) Ibidem, pp. 56-57.

poco monstruoso. Creo que mi padre sentía celos del animal" (1).

También presenta a la madre, describiendo sus actos más detalladamente.

"Mi madre hacía su infinito trabajo de crochet. No puedo evocarla sin asociar su memoria con aquella aguja plateada y con el ovillo de hilo blanco tirado en el suelo, sobre un periódico (...) Mantenía las habitaciones inundadas de tapetes, lo que en vez de embellecerlas (como era sin duda su propósito) -- les daba un aspecto pueblerino de mal gusto" (2).

En este cuento presenta algunas escenas tiernas, que por lo general emplea poco.

"Después se acercó a mi madre y la acarició pasándole la mano, lenta y suavemente, por el cabello. Inclinandose para besarla le dijo algunas palabras -- que no alcancé a oír o que no recuerdo pero que siento no recordar porque estoy seguro de que eran dulces y bondadosas" (3).

Esta escena que contrasta con la brutalidad de la siguiente, en donde, según opinión del niño, el padre mata al perro porque éste "volvió sus estúpidos ojos hacia mi madre".

"Entonces fue cuando la expresión de mi padre cambió. Alargó con mucha calma su brazo derecho hacia la mesa que estaba a su lado, tomó una de las planchas de mi madre y la dejó caer como un rayo sobre la cabeza del animal. Este no tuvo la más pequeña oportunidad de defensa. Ni siquiera se movió del lugar en que estaba. Tampoco lo hizo mi madre. Ni yo. No era necesario." (4).

Hasta este punto la narración ha seguido un hilo más o menos coherente, a pesar de la primera intervención del padre que sufre una pesadilla, pero, en el final del cuento, se destruye todo lo que se ha afirmado a través de él. La madre, que por primera vez aparece como protagonista directa del cuento, afirma que:

"Mi hijo empieza a mentir desde el principio, a sabiendas de que miente, como víctima de una 'imperceptible y poco molesta deformación craneana'. La verdad es que su cabeza es monstruosa. Yo no tengo la culpa. Nació así." (5).

Pero no queda ahí la complicación, pues la madre también dice que "es inoportunamente falso que asistiera a la escuela: aprendió a leer y a escribir en casa", derrumbando así las largas descripciones del niño sobre su vida escolar.

El padre también destruye a los personajes: "Mi esposa murió hace tiempo. Mi hijo no la conoció. Se crió en brazos de mi madre".

Además, el padre, aunque hace a un lado la absurda suposición del hijo sobre los celos que aquél sentía del perro, da una explicación por haber matado al perro que resulta igualmente absurda.

(1) A.M., op cit., p. 61.

(2) Ibidem, p. 62.

(3) Ibidem, p. 63.

(4) Ibidem, pp. 64-65.

(5) Ibidem, p. 65.

"Tuve que hacerlo. Ningún perro está libre de la rabia. ¿Por qué iba a ser él una excepción? En cualquier momento podía atacarlo esta enfermedad que, como todos saben, se multiplica en progresión geométrica, con tal eficacia que en poco tiempo termina poblaciones enteras.

Si esta immoderada dolencia lo hubiera atacado algún día, no puedo ni siquiera pensar qué habría sido de todos nosotros. Las consecuencias serían incalculables" (1).

Este es uno de los pocos cuentos en donde Monterroso presenta a sus personajes claramente angustiados para el lector. En otros cuentos, la situación - en que se presentan los personajes es dolorosa y amarga muchas veces, como sucede con Leopoldo, el escritor a quien no le gustaba escribir, o bien al organillero guatemalteco que descubre el trozo faltante de la "Sinfonía inconclusa" de Shubert y es obligado a destruirlo, pero todo está presentado en tono ligero que impiden al lector percibir a primera vista la angustia de los personajes. En cambio en "Diógenes también" aparecen seres terriblemente amargados, sin - que tengan ningún atenuante a su penosa situación. Algo parecido sucede también en "El concierto". En ambos cuentos el toque humorístico e irónico se hallan - ausentes del todo.

EL COMENTARIO IRONICO

La ironía es quizá uno de los rasgos preponderantes en la obra de Monterroso. En ese difícil camino, logra mantenerse en equilibrio para no caer en lo - chusco o en lo grotesco. Sabe definir el sitio exacto de la ironía y, con aguda sensibilidad, logra desmenuzar, situaciones delicadas en forma amena y sencilla. Nada ni siquiera él mismo, escapa a su fina ironía. Usa el comentario irónico y humorístico para presentar hechos que relatados fríamente producirían - desagrado en el lector.

Todo cae bajo el peso del comentario irónico. Ya sea en un tono un tanto suavizado por el humorismo o bien con la frase irónica que a veces llega a ser destructora e hiriente, Monterroso critica los sistemas y las formas de vida de la sociedad actual. Aunque siempre un tanto deformadas presenta fórmulas que se vienen repitiendo desde hace mucho tiempo: "En verdad su reino no era de este mundo." Satiriza frases de uso común en el ambiente periodístico: "un gracioso capricho de Sus Majestades Británicas"; "las más encumbradas personalidades - de entonces" ; "un homenaje tan merecido como póstumo".

Presenta alusiones a las revistas literarias que tuvieron tanta fama tiem

(1) A.M., op. cit., p. 66.

po atrás.

"En aquella revista que Rubén Darío dirigía en París pueden verse dos o tres - fotografías de Orest, sonriente al lado de las más encumbradas personalidades de entonces" (1).

Aportando solamente los elementos indispensables para provocar imágenes en la mente del lector, algunas veces trata de evocar con ligeras sugerencias, hechos que forman parte de la vida diaria, como sucede con las campañas publicitarias.

"que luego luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) de beber un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría" (2).

Uno de los principales métodos de Monterroso para lograr el comentario -- irónico es la desvalorización que hace de las pretensiones de algunas naciones. Su ironía muy fina, coloca a los norteamericanos junto a pueblos de menor adelanto.

"En poco tiempo llegó a ser uno de los gigantes más ricos del Continente, y su fama se extendió incluso entre los patagones y los yanquis y los etíopes" (3).

Otro recurso que usa en ocasiones es la desviación de la atención del lector hacia pequeños detalles. Por ejemplo, logra que el lector se fije en acontecimientos chuscos y descuide algún problema de mayor importancia, como sucede en "Mister Taylor".

Aunque no es frecuente se encuentra en Monterroso la ironía amarga, en la que no intenta suavizar nada, como sucede en "Diógenes también".

"Por lo reiterado de aquellas situaciones llegué a pensar que en efecto mi padre no era mi padre. Sólo se me hacía difícil comprender cómo no siendo yo su hijo, me pegaba en aquella forma sin que nunca se le hubiera ocurrido hacer lo mismo, ni una sola vez, con los otros chicos de la vecindad, que sin duda tampoco lo eran" (4).

En general, los cuentos de Monterroso son difíciles de clasificar, pues en ellos aparecen mezclados frecuentemente varios elementos. La ironía, el humorismo, el absurdo, la crítica social, se integran armónicamente en cuentos aparentemente sencillos. En sus personajes se reúnen varias características. Así, Leopoldo, un personaje caricaturesco logrado a base de exagerar la actitud de algunos escritores, se enfrenta a un problema doloroso realmente y, sin embargo Monterroso sabe presentarlo con ciertos toques humorísticos.

"Estaba escribiendo un cuento sobre un perro desde hacía más o menos siete años. Escritor concienzudo, su deseo de perfección lo había llevado a agotar, casi, la literatura existente sobre estos animales. En realidad, el argumento era muy sencillo, muy de su gusto. Un perro pequeño de la ciudad se ve -

(1) A.M., op cit., p. 105.

(2) Ibidem, p. 12.

(3) Ibidem, p. 105.

(4) Ibidem, p. 57.

trasladado de repente al campo" (1).

Para lograr el efecto humorístico Monterroso frecuentemente deja que el lector se acostumbre a una determinada secuencia para frenarla después repentinamente. Es la brusca interrupción de un mecanismo. Usando el método del "desdoro", trata de desvalorizar nombres de importancia al colocarlos junto a -- otros de menor categoría. Así, en "Leopoldo, sus trabajos", nos habla de Cervantes, Lope de Vega, y Diógenes, cuando Leopoldo trata de hacer un cuento sobre un perro que va al campo, e intempestivamente, junto a esos nombres consagrados, intercala el de Rin Tin Tin.

A veces, la ironía que contienen sus cuentos está en la trama genral y no en comentarios intercalados en ella, como sucede en "El eclipse", en donde trata de restarle valor al conocimiento del hombre europeo, que ha mostrado siempre una sobrevaloración en relación a los pueblos indígenas. En este caso resulta un poco obvia la ironía.

"Dos horas después el corazón de Fray Bartolomé Arrazola chorreaba su sangre vehemente sobre la piedra de los sacrificios (brillante sobre la opaca luz de un sol eclipsado), mientras uno de los indígenas recitaba sin ninguna inflexión de voz, sin prisa, una por una, las infinitas fechas en que se producirían eclipses solares y lunares, que los astrónomos de la comunidad maya habían previsto y anotado en sus códices sin la valiosa ayuda de Aristóteles" (2).

LA CRITICA EN LOS CUENTOS DE MONTERROSO

El uso que Monterroso hace del absurdo y de la ironía frecuentemente no -- llevan otro fin que la crítica social. Por medio de sus cuentos, en fina sátira, el autor va presentando diversos aspectos de la sociedad. En su obra destacan como objetivos principales los círculos políticos, el extranjero y la sociedad en general.

El político ha sido blanco de frecuentes críticas en toda la literatura-- hispanoamericana, como una forma de defensa contra las arbitrariedades que se comenten continuamente. Monterroso conoce a fondo el medio político de su país, así como los círculos burocráticos, que son similares en varios países de Hispanoamérica.

En "Primera Dama" presenta la forma vaga y superficial que adoptan varios funcionarios cuando se trata de algún problema de capital importancia pero que no les atañe directamente. Empleando la desvalorización para ridiculizar lo que otros creen importante, nos dice que "alguien había notado" que los niños esta

(1) A.M., op. cit., p. 79.

(2) Ibidem, p. 50.

ban "medio desnutridos y que algunos se desmayaban". El Director General de -- Educación "nebulosamente sospechó que podían ser casos de hambre". Usando de -- nuevo arquetipos, retrata las relaciones que establecen con los funcionarios -- personajes de menor categoría política.

"El Presidente lo recibió de lo más simpático, probablemente con mucha más cordialidad de la que hubiera desplegado desde una posición menos elevada. De manera que cuando él comenzó: "Señor Presidente..." se rió y le dijo "Dejáte de babosadas de Señor Presidente y decíme sin rodeos a lo que venís", y siempre riéndose lo obligó a sentarse, mediante una ligera presión en el hombro -- Estaba de buenas, pero el Director sabía que por más palmaditas que le diera -- ya no era lo mismo que en otros tiempos en que iban juntos a la escuela, o sen cillamente que hacía apenas dos años, cuando todavía se tomaron un trago con otros amigos en El Danubio" (1).

En el cuento hay claros rasgos de crítica para Estados Unidos. Además de haber nombrado a la escuela que aparece en el festival, "Cuatro de Julio", se dirige más directamente.

"y que nuestros amigos norteamericanos esa noble y generosa nación que con jus ticia podríamos llamar la despensa del mundo habían prometido hacer un nuevo sa crificio de latas de leche en polvo" (2).

Las figuras de este cuento son caricaturescas, sin ningún valor moral. -- Dentro de la comicidad, hay un claro negativismo, en donde aparece el pueblo -- como víctima.

El final refuerza el tono irónico del cuento, ya que en el festival sólo se logran recaudar \$ 7.50, y la Primera Dama comienza a pensar en su propio lu cimiento en el próximo festival.

Algunos cuentos de Monterroso recuerdan a las obras de Gogol, especialmen te El inspector y Las almas muertas, en donde el autor ruso presenta personajes que tienen cierta similitud con los de Monterroso. La semejanza se hace más pa tente en los cuentos donde aparecen ambientes políticos burocráticos.

"El gobernador declaró que era un hombre digno de confianza; el fiscal di jo que era un hombre práctico; el coronel de los gendarmes dijo que era un hom bre culto; el presidente del Tribunal manifestó que era un hombre estimable y bien educado; el jefe de Policía, que era un hombre estimable y agradable; la esposa del jefe de Policía, que era un hombre muy agradable y muy amable" (3).

En "El concierto" Monterroso vuelve a presentar los círculos oficiales, -- solamente que en este caso no aparece ningún toque humorístico que suavice la crítica, sino que subraya en este caso el aspecto negativo de las relaciones -- políticas. Un padre influyente reflexiona, momentos antes que empiece el con-- cierto que dará su hija, sobre la admiración falsa y servil que obtendrá la con

(1) A.M., op. cit., pp. 34-35.

(2) Ibidem, p. 41.

(3) Nikolai Gogol, Las almas muertas, p. 13.

certista, tanto de la prensa como de sus colaboradores.

"Si ella no hiciera una señal de que considera suficiente la ovación, seguirían aplaudiendo toda la noche por el temor que siente cada uno de ser el primero en dejar de hacerlo. A veces esperan mi cansancio para dejar de aplaudir y entonces los veo cómo vigilan mis manos, temerosos de adelantarse en iniciar el silencio" (1).

Monterroso dirige su crítica tanto a la cobardía del padre por no haber sabido oponerse a los deseos de la hija mimada, como a los comentarios halagadores de una prensa que se vende y de unos subordinados serviles. Hay algunos comentarios dolorosamente irónicos.

"Mi hija no es una mala pianista. Me lo afirman sus propios maestros. Ha estudiado desde la infancia y mueve los dedos con más soltura y agilidad que cualquiera de mis secretarias" (2).

En "No quiero engañarlos" vuelve a aparecer la esposa del hombre influyente, aunque en este caso no se trata de un político como en "Primera Dama", sino que es la esposa de un director cinematográfico. La protagonista lo confiesa ingenuamente. "Si no fuera por mi esposo, el señor Fuchier", que maneja la empresa, bueno, creo que ni siquiera estaría aquí".

Aunque el tono general del cuento ha sido una ironía dirigida al mundo cinematográfico, hay párrafos en donde la crítica se vuelve más directa, sobre todo cuando el productor le proponía a su mujer que "encarnara en la sávana de plata a la protagonista de Vientos de Libertad" y ella oponía algún reparo, él la "estimulaba con sus repetidos 'Anda, ánimo, en el cine no se necesita saber actuar'".

Hay ocasiones en que aparece una franca crítica contra sistemas establecidos por la sociedad y aceptados pasivamente por ella, como sucede en "Uno de cada tres", en donde Monterroso hace la sátira de un verdadero anuncio radiofónico mostrando a la vez la terrible soledad en la que se encuentra el hombre actualmente, que trata desesperadamente de establecer comunicación con seres a quienes ni siquiera conoce, sin importarle tampoco que esa comunicación se establezca por medios mecánicos, como es la radio.

"Este es un mensaje de esperanza. Tenga fe. Por lo pronto piense con fuerza en esto. Sintone su aparato receptor exactamente a los 1973 kilociclos, en la banda de 720 metros. A cualquier hora del día o de la noche, en invierno o en verano, con lluvia o con sol, podrá escuchar las voces más diversas e inesperadas, pero también más llenas de melancólica serenidad: la de un capitán que refiere, desde hace más de catorce años, cómo se hundió su barco bajo la aciaga tormenta sin que él se decidiera a compartir su suerte; la de una mujer minuciosa que extravió a su único hijo en la poblada noche de un quince de septiembre; la de un delator atormentado por el remordimiento; la de un ex-dictador centroamericano, la de un ventrilocu. Todos contando interminablemente su historia, todos pidiendo compasión". (3)

(1) A.M., op. cit., p. 98.

(2) Loc. cit.

(3) Ibidem, p. 24.

"Mister Taylor" es la invasión extranjera observada desde un punto de vista humorístico, es la venganza que anhelan los pueblos hispanoamericanos. Mister Taylor, como representante de las intromisiones de extranjeros en tierras hispanoamericanas, acaba siendo víctima de su propio monopolio.

El cuento se inicia con dos personajes imaginarios, que se suponen únicamente, ya que sólo aparece uno que narra "la historia de Mister Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica", además del supuesto personaje que escucha la historia. Al mismo tiempo que el cuento se hace de cierta manera impersonal por el uso del "se sabe que", Monterroso aporta datos precisos, como que - Mister Taylor salió de Boston, Massachusetts en 1937, y que en 1944 "aparece - por primera vez en América del Sur, en la región del Amazonas".

Aparentemente con un tono de seriedad, las críticas de Monterroso son veladas y van dirigidas por ejemplo hacia el capitalismo, cuando afirma que "había pulido su espíritu (Mister Taylor) hasta el extremo de no tener un centavo" y que no se afligía de ser pobre, ya que "había leído en el primer tomo de las - Obras Completas de William G. Knight que si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonra", para cambiar la doctrina al final del cuento, cuando Mister Taylor ya es millonario. "esto no le quitaba el sueño porque había leído en el último tomo de las Obras Completas de William G. Knight que ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres".

Critica también la falsa capacidad estética de algunas gentes con la actitud de Mister Taylor al contemplar una cabeza disminuída.

"El mayor goce estético lo extraña de contar, uno por uno, los pelos de la barba y el bigote, y de ver de frente el par de ojillos entre irónicos que parecían sonreírle agradecidos por aquella deferencia."(1).

Monterroso traslada a un escenario imaginario los hechos reales que se presentan en cualquier país hispanoamericano, aunque exagerando todo. Presenta la invasión de capital norteamericano, que sin cuidarse de los perjuicios que causa en el país invadido, trata de sacar el mejor partido de la situación, aunque teniendo cuidado de hacer creer lo contrario.

"Con el empuje que alcanzaron otras industrias subsidiarias (la de ataúdes en primer término, que floreció con la asistencia técnica de la Compañía) el país entro, como se dice, en un período de gran auge económico. Este impulso fue particularmente comprobable en una nueva veredita florida, por la que - paseaban, envueltas en la melancolía de las doradas tardes de otoño, las señoras de los diputados, cuyas lindas cabecitas decían que sí, que sí, que sí, -- que todo estaba bien, cuando algún periodista solícito, desde el otro lado, las saludaba sonriente sacándose el sombrero" (2).

(1) A.M., op. cit., p. 10.

(2) Ibidem, p. 14.

Todo el cuento de "Mister Taylor" es una clara crítica hacia el mercantilismo, el producto debe ser vendido al mejor precio. La crítica y los toques humorísticos se encuentran estrechamente ligados. Algunos efectos se logran a base de exageración. El personaje "se reveló como político y obtuvo de las autoridades no sólo el permiso para explotar, sino, además, una concesión exclusiva por noventa y nueve años"

Monterroso escoge símbolos muy claros en este cuento. La cabeza ha sido considerada como el sitio donde reside el mayor poder del hombre y es precisamente en ella en donde se ensaña el extranjero, disminuyendo todo su valor y poderío. Pero los pueblos hispanoamericanos cobran venganza a su modo, el extranjero, en un incansable afán de explotar y de producir en alta escala, termina siendo víctima de su propia osadía.

"Un viernes áspero y gris, de vuelta de la Bolsa, aturdido aún por la grieta y por el lamentable espectáculo de pánico que daban sus amigos, Mister Rolston se decidió a saltar por la ventana (en vez de usar el revólver, cuyo ruido lo hubiera llenado de terror) cuando al abrir un paquete de correo se encontró con la cabecita de Mister Taylor, que le sonreía desde lejos, y desde el fiero Amazonas, con una sonrisa falsa de niño que parecía decir: 'Perdón, perdón, no lo vuelvo a hacer'". (1)

El extranjero aparece de nuevo en "El eclipse", en donde es eliminado de nuevo por el pueblo hispanoamericano, que hace resaltar sus valores propios contra aquéllos establecidos como universales por la cultura europea. En el fondo se percibe un deseo de venganza, un deseo de triunfo sobre la invasión tanto industrial como cultural de pueblos actualmente más desarrollados.

Este significado se puede encontrar también en "El Centenario", en donde un sueco encuentra su destrucción precisamente en México, Puede representar el desmedido crecimiento -el extranjero medía dos metros y medio- de algunas naciones que se ven en la necesidad de acudir a naciones más pequeñas para poder levantarse y sostenerse.

"Poco a poco en el alma infantil de Orest empezó a filtrarse una irresistible afición por aquellas monedas. Finalmente, esta legítima atracción por el metal acuñado vino a determinar su derrumbe y la razón de su extraño fin, que se verá en el lugar oportuno" (2).

"Sinfonía concluída" encierra una crítica a los valores ya consagrados por la humanidad y a la concepción que en Europa se tiene de los hispanoamericanos, a quienes se considera incapaces de hacer una aportación valiosa a la cultura universal. Un viejecillo organillero, que vivía en Guatemala, encuentra los trozos de una sinfonía que pertenecen al movimiento final de la "Sinfonía Inconclusa" de Shubert.

"y cuando muy agitado salió corriendo a la calle a comunicar a los demás su descubrimiento todos dijeron que se había vuelto loco y que si quería tomarles

(1) A.M., op. cit., p. 16.

(2) Ibidem, p. 104.

el pelo pero que como él dominaba su arte y sabía con certeza que los dos movimientos eran tan excelentes como los primeros no se arredó y antes bien juró consagrar el resto de su vida a obligarlos a confesar la validez de su hallazgo" (1).

Aparece la rígida actitud de la humanidad que es incapaz de cambiar ciertos elementos ya establecidos, aún por otros mejores.

"los movimientos a pesar de ser tan buenos no añadían nada al mérito de la sinfonía tal como ésta se hallaba y por el contrario podía decirse que se lo quitaba pues la gente se había acostumbrado a la leyenda de que Shubert los rompió o no los intentó siquiera seguro de que jamás lograría superar o igualar la calidad de los dos primeros" (2).

El escritor ocupa frecuentemente la atención de Monterroso. En "Leopoldo y sus trabajos" hace una aguda sátira del hombre dedicado a las letras y, especialmente, del cuentista. Describe minuciosa e irónicamente sus tareas.

Dentro del aparente desorden de los pensamientos del personaje, el cuento tiene unidad lograda, entre otras cosas, por las frecuentes interrupciones que hace Leopoldo de sus meditaciones, al darse cuenta de que "podría escribirse un cuento sobre cualquier cosa". Así puede sacar un cuento "sobre la forma que tienen algunas personas de llegar a una biblioteca, o sobre su modo de pedir un libro, o sobre la manera de sentarse de algunas mujeres".

A cual más absurdo, Leopoldo va encontrando a cada paso temas para sus cuentos.

"Hasta los diecisiete años no había pensado en ser creador. Su vocación le vino más bien de fuera. Lo obligaron las circunstancias. Leopoldo rememoró cómo había sido y pensó que hasta podía escribirse un cuento" (3).

El recuerdo de un médico le sugiere un cuento, y, como en otros casos, -- "escribió en su libreta: "Consultar si un cuento sobre un médico así no ha sido escrito. En caso negativo, reflexionar alrededor del tema y trabajarlo desde mañana mismo". Al leer un capítulo sobre el picoteo de las gallinas, "de inmediato vislumbró las posibilidades que una observación de esta naturaleza (Pues la compara con la actitud de ciertas personas) se prestaba para escribir un cuento satírico".

La crítica de Monterroso en este caso, está aparentemente suavizada por algunos toque humorísticos, pero es profundamente destructiva. El personaje, como otros de Monterroso, tiene un objetivo concreto: escribir un cuento, pero es precisamente en su incapacidad de lograrlo, en donde se detiene el autor para hacer una dolorosa crítica en la que destacan detalles marcadamente irónicos.

(1) A.M., op cit., p. 27.

(2) Ibidem, p. 28.

(3) Ibidem, p. 75.

"A partir de los diecisiete años había concedido todo su tiempo a las letras. Durante todo el día su pensamiento estaba fijo en la literatura. Su mente trabajaba con intensidad y nunca se dejó vencer por el sueño antes de las diez y media" (1).

Escribir no es el único problema de Leopoldo. También se preocupa de la crítica literaria y de la que hacen sus amigos, ya que aunque "desdeñaba tanto la gloria que, generalmente, ni siquiera terminaba sus obras. Había veces, incluso, que ni se tomaba el trabajo de comenzarlas". Le preocupaba el hecho de que

"sus vecinos se permitían cambiar miradas de inteligencia cada vez que él anunciaba que estaba escribiendo un cuento (...) Y la mejor forma de evadirse era enfrentar el problema, escribir algo, cualquier cosa que justificara sus ojeras, su palidez y sus anuncios de una obra siempre inminente y a punto de ser terminada" (2)

En "Obras completas" aparece de nuevo el escritor como tema principal. Es el erudito profesor Fombona, autor de innumerables "traducciones, monografías, prólogos y conferencias", quehaceres literarios que no tienen realmente ninguna conexión con la tarea verdaderamente creadora de un escritor. En esto hay algún punto de contacto con Leopoldo. Los trabajos de ambos son estériles en cuanto a creatividad.

"Sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias, sin ser lo que se llama geniales (por lo menos eso dicen hasta sus enemigos) podrían constituir en caso dado una preciosa memoria de cuanto de valor se ha escrito en el mundo, máxime si ese caso fuera, digamos, la destrucción de todas las bibliotecas existentes" (3).

En este cuento, muy amargo, la crítica apenas va encubierta por ligeros detalles irónicos. Es la destrucción del genio creador por un hombre que, no habiendo logrado ser poeta en su juventud, trata de que sus alumnos se conviertan como él, en eruditos y que abandonen todo trabajo de creación.

"Vaca", cuento muy corto, refleja la esterilidad y la falsedad de las obras de algunos autores.

LA PROSA DE MONTERROSO

Monterroso pone especial cuidado en su estilo. Su prosa es siempre pulcra y elegante. Tiene un ritmo ágil y alegre, encontrándose frecuentemente detalles graciosos y llenos de picardía, que destacan por el fino ingenio con que el autor ha sabido intercalarlos en sus cuentos.

(1) A.M. op. cit. p., 65.

(2) Ibidem, p. 86.

(3) Ibidem, p. 123.

Concede particular atención a la elección de la palabra adecuada, destacando en su narración un rigor expresivo, en donde usa una amplia variedad de recursos lingüísticos que denotan un profundo conocimiento del idioma.

A pesar de que la amplia preparación literaria del autor se refleja en sus cuentos, nunca se percibe en ellos el afán de buscar en la prosa un medio de expresar conocimientos innecesarios, sino por el contrario, Monterroso tiene la sencillez que da una cultura y una inteligencia bien dirigidas.

La economía es su norma en la prosa. Logra una gran expresividad empleando pocas palabras, escogiendo el vocablo adecuado para conseguir el efecto deseado.

Monterroso ha observado los defectos en los que frecuentemente cae el escritor y los satiriza en sus cuentos, generalmente empleando esos mismos errores, pero demostrando claramente que se trata de una crítica: "De un salto --- (que no hay para qué llamar felino) el nativo se le puso enfrente."

El uso de adjetivos en los cuentos de Monterroso frecuentemente tiene una intención irónica, al tratar de usarlos en la forma exagerada que los usan -- otros autores, así nos dice que la selva era "implacable y definitiva", o bien que el corazón "chorreaba su sangre vehemente".

Monterroso desconcierta al lector usando adjetivos y adverbios contradictorios.

"Por esa alegre veredita paseaban los domingos y el Día de la Independencia los miembros del Congreso, carraspeando, luciendo sus plumas, muy serios -- riéndose, en las bicicletas que les había obsequiado la Compañía" (1).

Deforma también, en lenguaje sencillo y aparentemente sin proponérselo, -- citas de autores famosos: "en una tribu cuyo nombre no hace falta recordar"; -- "tan pobre y mísero estaba, que cierto día se internó en la selva en busca de hierbas para alimentarse"

Monterroso nunca hace una comparación directa o aporta una sugerencia clara, sino que solamente hace que en la mente del lector se perfilen ciertos recuerdos para que sea el lector el que haga la asociación directa. Frecuentemente usa el diminutivo para hacer más ridículo el contraste al narrar cosas -- que, de otra manera, resultarían terribles y grotescas: "Con la ayuda de unos cañoncitos, la primera tribu fue limpiamente descabezada en escasos tres meses"

El uso, que hace de símiles y metáforas es muy reducido. Casi no aparece -- ninguno dentro de sus cuentos y, cuando los usa, generalmente trata de hacer -- velada crítica.

(1) A.M., op. cit., p. 13.

"Su vestido, cubierto de lentejuelas, brillará como si la luz reflejara - sobre él el acerado aplauso de las ciento diecisiete personas que llenan esta pequeña y exclusiva sala" (1).

En la narración de Monterroso es frecuente encontrar frases adverbiales y modismos de uso familiar, que han sido trasladados pocas veces a la literatura y que sirven para que el autor se relacione más estrechamente con sus lectores por medio de acercarlo a ese ambiente cotidiano que predomina en sus cuentos. Aparecen formas como "tomarles el pelo"; "cortar por lo sano"; "como de rayo"; "luego luego".

Usa frecuentemente los paréntesis y las frases explicativas para lograr - la sensación de imprecisión dentro del cuento, añadiéndole cierto sentido vago y, en ocasiones, contradictorio.

"oyendo -y aprendiendo- las bárbaras expresiones de las verduleras"; "a las -- iglesias, en las que había santos (algunos mutilados. Nunca supe si fueron así en la vida o si su manquedad se debía a efectos del tiempo en el material en - que estaban contruídos) y santas que me inspiraban el natural terror, que todavía siento"; "la puerta estaba siempre abierta; mi madre la abría desde temprano -quizá no la cerraba nunca- para que yo no interrumpiera con mi llama do su labor de crochet" (2).

"Fue durante unas vacaciones -ansiadas todo el año, pronto insoportables-"; - mi madre '¡imposible, imposible!- mentía un poco"; "trabajando para traer mu-- chas monedas de oro a la casa que -y esto sea dicho sin afán de crítica- --- bien las necesitaba"; me regañaba "por algo que yo había hecho -deshecho- mu-- cho tiempo atrás" (3).

"decidido a quitarme el saco y arrojarlo lejos de mí -o cerca, lo mismo da-" - (4)

"Hacia varios meses (o años) que no lo veíamos" (5).

Frecuentemente usa el paréntesis para hacer algún cambio de personajes. -- "Mi hijo 'yo' siempre ha querido uno". "Viene mi esposa 'mi madre'; me pasa la mano por la frente".

Parece encadenar la acción por medio de un mismo verbo,

"Mi madre también lo observaba: cuando lo vio sonreír, sonrió. Cuando yo la ví sonreír, sonreí. Entonces coincidimos todos en volver a ver al animal, que tam bién sonrió a su modo" (6).

También aparece la repetición de un mismo adjetivo.

"Ese día tuve una vaga idea de lo que era la felicidad. Veía a mi madre - contenta. Contemplaba a mi padre limpio y contento. Notaba el contento en los ojos del perro" (7).

(1) A.M., op. cit., p. 97.

(2) Ibidem, p. 54.

(3) Ibidem, p. 55.

(4) Ibidem, p. 59.

(5) Ibidem, p. 63.

(6) Ibidem, p. 63.

(7) Ibidem, p. 64.

Monterroso acostumbra al lector a determinada sucesión y cuando este cree que se va a continuar automáticamente, la interrumpe el autor repentinamente. "ocho, nueve, once años".

La forma en que Monterroso presenta una exageración para limitarla en seguida, recuerda algunas frases de Don Quijote.

"Media noche era por filo (poco más o menos)" (1).

Así, en "El Centenario" nos dice el autor guatemalteco: "el hombre más alto del mundo (en sus días. Hoy la marca que impuso se ve abatida con frecuencia)".

Monterroso usa los contrastes para lograr mayor efecto. Sitúa los elogios más exaltados que la prensa hace de una concertista, por ejemplo junto a la amargura de ésta al comprender que no son sinceros.

"a medida que vaya llegando a los últimos, tal vez a aquellos en que el elogio es más admirativo y exaltado, podré observar cómo sus ojos irán humedeciéndose, y cómo su voz se apagará hasta convertirse en un leve rumor, y cómo finalmente, terminará llorando con un llanto desconsolado e infinito" (2).

"Y yo me sentiré, con todo mi poder, incapaz de hacerla pensar que verdaderamente es una buena pianista" (3).

Monterroso gusta de desmenuzar las palabras, saboreando cada uno de sus sonidos, en actitud muy guatemalteca. Trata de encontrar nuevos ecos a las palabras, además de producir imágenes fieles de sus personajes. Despliega todo su recurso estilístico para lograr efectos auditivos y emotivos de acuerdo con los diferentes estados de ánimo de sus personajes.

Un personaje femenino, ingenuamente quiere expresarse en un lenguaje secreto: "¿Veperdapa quepe epes lopo quepe dipigopo? -pensó ella-".

Esta habilidad estilística de Monterroso se percibe claramente en "Primera Dama".

"Enfrentándose bruscamente con el espejo, se puso a levantar los brazos y a probar la voz:

-El varóooooon que tiene corazóooooon de liz
aaaaaalma de queeeeeerube, lenguaaaaa celestiaalllllll
el mfiíiínimo y dulce Francisco de Asíiiiiis
estácon

un rudoí
torvoa
nimal" (4).

"Después de los aplausos las niñas de la Escuela 4 de Julio cataron con su acostumbrada dulzura el la, lalá, lalalalalá, lalalalalá, lalá de la Barca-rola" (5).

(1) Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha, Cap. IX. 2a. parte.

(2) A.M., op. cit., p. 99.

(3) Ibidem, p. 98.

(4) Ibidem, p. 38.

(5) Ibidem, p. 42.

Haciendo un verdadero juego acústico sigue cuidadosamente la secuencia de los pensamientos del personaje.

"Pronunciaba liz. Era bueno alargar las sílabas acentuadas. Pero no sabía siempre cuáles eran, a menos que tuvieran el acento ortográfico. Por ejemplo: 'varón', oooooon; 'mínimo', miiiiii; 'corazón', oooooon. Pero en 'alma de que-rube, lengua celestial' no había modo de saberlo. En fin, lo importante era -saber, porque cuando no se siente de nada sirve conocer todas las reglas" (1).

El conocido poema que recita la Primera Dama está narrado, de acuerdo con la interpretación que hace el autor de la secuencia de la declamación, haciéndola cansada por el uso constante de "que", y reflejando de esta manera la voz de la protagonista.

"Su voz tembló y se le escapó una lágrima en el preciso instante en que el santo le decía al lobo que no fuera malo, que por qué no se dejaba de andar sem-brando el terror entre los campesinos y que si acaso venía del infierno" (2).

"Decía las palabras 'débiles' y 'malos' con tonos tan diferentes que a na-die podía caberle la menor duda de que ella estaba de parte de los primeros -- (...) Sin darse cuenta ni cómo se acercó el instante en que sabía que ya, aho-ra, ahora, las palabras debían brotar de su garganta ni muy fuertes, ni muy --tiernas, ni furiosas, ni mansas, sino impregnadas de desesperanza y amargura, -pues no otra cosa debió sentir el santo cuando le dió la razón a la fiera y se dirigió finalmente al padre nuestro que estáaaaaaaaaa en los cieeeeeeeeeelos" (3).

Asimismo en este cuento aparece el diálogo, que Monterroso usa pocas ve-ces, reflejando el modo de hablar guatemalteco, salpicado de gracia y picar---día.

La puntuación está utilizada siempre conforme al ánimo de los personajes. Hay algunos cuentos que no presentan puntuación, mientras que en otros ésta se encuentra elaborada cuidadosamente para reflejar la psicología de los persona-jes o para ir de acuerdo con la trama general del cuento.

En ocasiones Monterroso usa frases muy cortas, como sucede por ejemplo -en "Diógenes también" cuando trata de marcar el ritmo angustioso de la pesadilla de uno de los personajes. En ese mismo cuento también emplea oraciones largas, que marcan el cansancio y la pesadez de los acontecimientos.

"Todas las pasiones que pude haber alimentado fueron formando en mí como -un sedimento espeso y compacto para dejar en la superficie, en la primera capa de lo cotidiano, aquel asco, esta repulsión hacia animales tan serviles y ba--jos, cuyos ojos lacrimosos y mansos y cuyas lenguas exudantes están siempre --prontos a lamer con gusto la planta que los hiera" (4).

El ritmo es lo primero que llama la atención en "Sinfonía concluída". --- Desde el principio presenta Monterroso al narrador, que en este caso hace supo-ner una conversación anterior.

(1) A.M., op. cit., pp. 38.39.

(2) Ibidem, p. 42.

(3) Ibidem, pp. 43-44.

(4) Ibidem, p. 60.

"-Yo podría contar -terció el gordo atropelladamente- que hace tres años en Guatemala...". (1).

Y de ahí no hay una sola pausa hasta que termina el cuento. El lector no tiene un momento de respiro, ya que en todo el cuento no existe ni un punto ni una sola coma, para hacer resaltar así el estilo atropellado del gordo, que no se detiene ni para tomar aliento. Tan solo un poco antes de terminar el cuento, hay un paréntesis con el fin de traer a la mente del lector la imagen del gordo, que seguramente ya había olvidado siguiendo la trama de la narración.

"y tiró los pedazos por la borda hasta no estar bien cierto de que ya nunca nadie los encontraría de nuevo -finalizó el gordo con cierto tono de afectada -tristeza- que gruesas lágrimas quemaban sus mejillas..." (2).

También "El Centenario" se inicia con un diálogo que hace suponer un oyeo te o una conversación anterior..."... Lo que me recuerda -dije yo- la historia del malogrado sueco Orest Hanson".

En ese cuento hay cierto ritmo que se antoja ridículo.

"En 1892 realizó una meritoria jira por Europa (...) los periodistas con la imaginación que los distingue, lo llamaban el hombre jirafa" (...) "Imaginen. Como la fuerza de sus articulaciones no le permitía hacer casi ningún esfuerzo, para alimentarlo era preciso que algún familiar suyo se encaramara en las ramas de un árbol para ponerle en la boca bolitas especiales de carne molida y pequeños trozos de remolacha, como postre. Otro pariente le ataba las cintas de los zapatos. Otro más vivía siempre atento a la hora en que Orest necesitaba recoger del suelo algún objeto que por descuido, o por su peculiar torpeza, se le escapaba de las manos. Orest atisbaba las nubes y se dejaba servir" (3).

Sin duda es un "Leopoldo y sus trabajos" en donde Monterroso hace uso de todos los defectos estilísticos que puede tener un escritor, para lograr una acertada sátira de los defectos en los que se cae frecuentemente, como sucede, por ejemplo, con el cuento que escribe Leopoldo.

"Había una vez un perro muy bonito que vivía en una casa (... a su amo) un día le dio gana de ir a pasar unos días en el campo para respirar aire puro, pues se sentía enfermo, pues trabajaba mucho en sus negocios que eran de telas por lo que podía comprar buenos anillos, y también ir al campo, entonces pensó que tenía que llevar al perrito pues si él no lo cuidaba la criada lo descuidaba y el perrito iba a sufrir pues estaba acostumbrado a ser cuidado con cuidado. - Cuando llego al campo silvestre con su mejor amigo que era el perrito pues -- era viudo las flores estaban muy bonitas pues era primavera y en este tiempo las flores están muy bonitas pues es su tiempo" (4).

Al año de haber estudiado "una retórica y una gramática Bello-Cuervo", ya que como "Leopoldo no carecía de sentido crítico. Comprendió que su estilo no era muy bueno", el "perrito" se ha cambiado por can". "La criada" ha sido convertida en "la servidumbre desenfadada", y "la primavera" ahora está descrita como la:

(1) A.M., op cit., p. 27.

(2) Ibidem, p. 29.

(3) Ibidem, p. 103.

(4) Ibidem, p. 90.

"dulce estación (en que) abundan las pintadas flores de deslumbrantes corolas que extasían la vista del polvoriento peregrino; y el meliflúo gorgéo de los alegres y confiados pajarillos es una fiesta para los delicados oídos del sediento viajero. ¡Fabio, qué bello es el campo en primavera!" (1).

Asimismo se encuentran en su cuento críticas al escritor que acumula demasiados datos en una obra pequeña, al que usa adjetivación en abundancia, al que comete faltas sintácticas u ortográficas, como acontece con las páginas - del diario personal de Leopoldo.

"Miércoles 13.

Anoche dormí toda la noche. Cuando me levanté estaba yoviendo, así que no tengo aventuras que anotar en mi querido diario. Solamente que como a las siete hubo temblor y que todos salimos a la calle corriendo, pero que como también hoy estaba lloviendo, nos mojamos un poco. Ahora, querido diario, te digo hasta mañana.

Viernes 15.

Ayer se me olvidó apuntar mis aventuras, pero como no tuve ninguna aventura no importa. Ojalá que mañana consiga los cincuenta centavos, pues quiero ver una película que dicen que está muy bonita y el bandido muere al final buenas - noches.

Sábado 16

Hoy en la mañana salí con un libro debajo del brazo para venderlo, a ver si así conseguía los cincuenta c. Ya hiba llegando cuando me encontré a don Jacinto, el señor que vive aquí, y me dio mucha vergüenza porque él lee mucho" (2).

(1) A.M., op. cit., p. 91.

(2) Ibidem, p. 87.

CONCLUSIONES

1.- El cuento guatemalteco es poco conocido y, a pesar de la calidad de algunos autores, ha sido pasado por alto en muchas antologías del cuento hispanoamericano. Son pocos los cuentistas que se conocen en el extranjero, con excepción de aquéllos que han abandonado el país en busca de horizontes más amplios y de un clima más propicio para el desenvolvimiento de su producción artística.

2.- Este desconocimiento del cuento guatemalteco se debe, en parte, al aislamiento cultural que sufrió el país durante varios años ocasionado por disturbios políticos. Las constantes dictaduras desviaron la atención tanto de lectores como de escritores hacia acontecimientos que requerían atención inmediata. Por otra parte, también contribuyó a este aislamiento literario, el hecho de que el gobierno no patrocinara ediciones ni aportara ayuda a la producción editorial.

3.- Los disturbios políticos y sociales repercutieron a su vez en la literatura. Debido a dificultades que impedían una producción libre, los escritores se reunieron en grupos que tuvieron gran significación para las letras guatemaltecas. La literatura siguió dos caminos principalmente, fue usada como instrumento de lucha social, o bien, surgió el fenómeno contrario: al tratar de evadir la realidad, se produjo una literatura situada en ambientes mágicos y poéticos que dejaba entrever de vez en cuando un fondo de amargo resentimiento hacia las condiciones adversas del país.

4.- Un factor positivo desprendido de esos disturbios políticos y sociales es la revalorización del indígena. El escritor trata de rescatar esa importante parte de la población de Guatemala para llevarla al mismo plano del hombre blanco o "ladino". A la vez, se le ha concedido más importancia a la literatura indígena reconociendo, entre otras cosas, el caudal cuentístico que encierra la imaginación popular, como una rica herencia de libros tan valiosos como el Po--pol Vuh o el Chilam Balam.

5.- Rafael Arévalo Martínez, Mario Monteforte Toledo y Augusto Monterroso, los tres cuentistas estudiados, marcan etapas relevantes dentro del cuento guatemalteco moderno. Parecen indicarnos los caminos que ha seguido la literatura guatemalteca en los últimos años. Por una parte, aparece el escritor que, tratando de evadir la realidad, se encierra en sí mismo, en una afanosa búsqueda de la propia personalidad. Un paso más adelante, lo representa el escritor que ya es capaz de interesarse por otros seres, por los indígenas, mostrando un interés cada vez mayor por que sea conocida la literatura de su país. Finalmente, el horizonte se hace todavía más amplio para tratar de alcanzar la universali-

dad por medio de la literatura guatemalteca, al hacer un intento por identificarse con seres de otras nacionalidades, de otras latitudes.

6.- Rafael Arévalo Martínez ha sido estudiado principalmente como el escritor que establece una transición entre el modernismo y la introspección psicológica. En un lenguaje con marcados acentos modernistas trata de mostrar la relación que sostiene él mismo, siempre como personaje principal, con extraños seres que presentan fantásticas semejanzas con diversos animales. Ante su incapacidad de relacionarse profundamente con el hombre, Arévalo se desenvuelve en un mundo poblado de animales.

7.- Mario Monteforte Toledo es uno de los principales representantes de la corriente indigenista de la literatura guatemalteca. Se acerca al indio con gran ternura. Con un amargo reproche, presenta las injusticias que se cometen en un importante sector de la población de Guatemala, mostrando la dramática vida que llevan esos seres relegados de la sociedad. Sus personajes, siempre vigorosos, indican una honda preocupación por describir al ser humano. Presentando nuevas técnicas estilísticas, intenta buscar nuevos caminos en la prosa guatemalteca.

8.- Augusto Monterroso, el más joven de los cuentistas estudiados, representa una generación nueva y pujante que ha surgido en las letras guatemaltecas. Tratando de alejarse del regionalismo que estrecha al guatemalteco dentro de sus límites geográficos, sus personajes están presentados con un peculiar enfoque en el que destaca el toque ágil e irónico.

9.- Mario Monteforte y Augusto Monterroso, con la fecunda labor que actualmente desarrollan, parecen mostrar el camino del cuento guatemalteco que va en busca de nuevas formas de expresión, de nuevas rutas para la literatura guatemalteca.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

Arévalo Martínez Rafael. El hombre que parecía un caballo. Las rosas de Engaddi. Prólogo de Antonio Rey Soto. Guatemala. Tipografía Sánchez & de Guise, -- 1927.

Arévalo Martínez, Rafael. El hombre que parecía un caballo y otros cuentos. -- 9a. edición. Guatemala. Ministerio de Educación Pública. Centro Editorial "José de Pineda Ibarra", 1963. (Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular, Vol. 63).

Arévalo Martínez, Rafael. Hondura. Guatemala. La hora, 1947.

Arévalo Martínez, Rafael. Una Vida. Guatemala. Imprenta Electra, 1914.

Monteforte Toledo, Mario. Cuentos de derrota y esperanza. Xalapa, México. Universidad Veracruzana, 1962 (Ficción, No. 38).

Monteforte Toledo, Mario. Donde acaban los caminos. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala, 1953.

Monteforte Toledo, Mario. La cueva sin quietud. Guatemala. Editorial del Ministerio de Educación Pública. "El Libro de Guatemala", 1949. (Colección Contemporáneos, No. 11).

Monteforte Toledo, Mario. Una manera de morir. México. Tezontle. Fondo de Cultura Económica, 1957.

Monterroso, Augusto. Obras completas (y otros cuentos). México. Imprenta Universitaria. U.N.A.M., 1959.

Periódicos y Revistas.

Arévalo Martínez, Rafael. "El desconocido", en Revista de Guatemala. 2a. época. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año I. Vol. I. 1951. pp. 146-151.

Arévalo Martínez, Rafael. "Por cuatrocientos dólares (Un guatemalteco en Alaska)", en Revista de Guatemala. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. -- Año I. Vol. I. 1945. pp. 56-71.

Arévalo Martínez, Rafael. "Un gallego en América", en Revista de Guatemala. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año II. Vol. VIII. 1947. pp. 147-169.

Arévalo Martínez, Rafael. "Viaje a Ipanda", en Revista Iberoamericana. Año I. Vol. III. 1941. pp. 199-203.

Monteforte Toledo, Mario. "Guatemala camino a la independencia. Pasó la era de la United Fruit", en Siempre. México. No. 707. Enero 11 de 1967, p. 18.

Monteforte Toledo, Mario. "Un hombre y un muro", en Revista de Guatemala. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año III. Vol. IX. 1948. pp. 37-47.

Monteforte Toledo, Mario. "Viejos mitos del Nuevo Mundo", en Revista de Guatemala. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año 11. Vol. VI. 1946. pp. 152-162.

Monterroso, Augusto. "Leopoldo (sus trabajos)", en Revista de Guatemala. 2a.-época. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año I. Vol. IV. 1952. pp. 96-113.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

Anderson Imbert, Enrique. "Comienzos del modernismo", en Nueva Revista de Filología Española. México. El Colegio de México. Año VII. No. 4. 1953. pp. 514-525.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. 4a. edición. México. Fondo de Cultura Económica, 1962 (Breviarios), Nums. 89 y 156.

Cuentos de Guatemala, 1952. Guatemala. Primer Certamen Nacional del cuento. -- Ediciones Saker-ti, 1953.

Libro de Chilam Balam de Chumayel. Prólogo y traducción de Antonio Mediz Bolio. México. Ediciones de la U.N.A.M., 1941. (Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 21).

González Casanova, Pablo. Cuentos indígenas. México. Imprenta Universitaria. U.N.A.M., 1946. (Biblioteca de Filología y Lingüística Indígenas).

Grandes cuentistas. Selección y estudio preliminar de Julio Torri. Buenos Aires. W.M. Jackson, Inc. Editores, 1949. (Clásicos Jackson) 2a. serie Vol. --- XXXIX).

Henríquez Ureña, Max. Breve historia del modernismo. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1954.

Lamb, Ruth S. Antología del cuento guatemalteco. Claremont College, California. México. Ediciones de Andrea, 1959. (Antologías Studium, No. 7).

Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. México. Ediciones de Andrea, 1966. (Historia Literaria de Hispanoamérica, II).

Manzor, Antonio. Antología del cuento hispanoamericano. Santiago de Chile. Empresa Editorial Zig-Zag, 1939. (Biblioteca Americana).

Meléndez, Concha. La novela indianista en Hispanoamérica. Madrid. Editorial -- Hernando, 1934. (Monografías de la Universidad de Puerto Rico. Serie A. Estudios Hispánicos, No. 2).

Meléndez y Pelayo, Marcelino. Orígenes de la novela. Madrid. Bailly Bailliere e Hijos, Editores, 1905. (Nueva Biblioteca de Autores Españoles).

Menton, Seymour. El cuento hispanoamericano. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 1964. (Colección Popular, No. 51, Vol. I y II).

Menton, Seymour. Historia crítica de la novela guatemalteca. Guatemala. Editorial Universitaria, 1960.

Millán, Ma. del Carmen. Cuentos americanos. México. Secretaría de Educación Pública, 1946. (Biblioteca Enciclopédica Popular, No. 94).

Mitos indígenas. Estudio preliminar de Agustín Yáñez. México. Ediciones de la U.N.A.M., 1942. (Biblioteca del Estudiante Universitario, No. 31).

Nazoa, Aquiles. Cuentos contemporáneos hispanoamericanos. La Paz, Bolivia. Ediciones Buriball, 1957. (Colección Popular Boliviana, 1er. tomo).

Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché. 5a. edición. Introducción y notas de Adrián Recinos. México-Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1961. (Colección Popular, No. 11).

Sáenz y Díaz José. Antología de cuentistas hispanoamericanos. 4a. edición. España. Aguilar, S.A. de Ediciones, 1964. (Colección Crisol, No. 152).

Tapia Bolívar, Daniel. "Estudio preliminar sobre el cuento como género literario", en Cuentos del Ateneo. México. Compañía General de Ediciones, S.A., 1960. (Colección Ideas, Letras y Vida).

Torres-Ríoaseco, Arturo. Novelistas contemporáneos de América. Santiago, Chile. Editorial Nascimento, 1939.

Torres-Ríoaseco, Arturo. Nueva historia de la gran literatura iberoamericana. - 4a. edición. Buenos Aires. EMECE, Editores, 1961.

Vela, David. Literatura guatemalteca. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala, 1944.

Villalpando Gutiérrez, Jorge. El cuento centroamericano contemporáneo. México. Tesis para obtener la Maestría en Letras Castellanas. Universidad Iberoamericana, 1961.

BIBLIOGRAFIA AUXILIAR

Alvarado, Huberto. Exploración de Guatemala. Guatemala. Ediciones Revista de Guatemala, 1961. (Colección Letras de Guatemala).

Asturias, Miguel Angel. Obras escogidas. Madrid. Editorial Aguilar, 1955.

Batres Montúfar, José. Poesías. (Edición conmemorativa en el primer centenario de su muerte). Selección y notas de la Sociedad de Geografía e Historia. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. 1944.

Brañas, César. Rafael Arévalo Martínez en su tiempo y en su poesía. Guatemala. Unión Tipográfica, 1944.

Cardoza y Aragón, Luis. Guatemala, las líneas de su mano. México. Fondo de Cultura Económica, 1965. (Colección Popular, No. 66).

Cervantes Saavedra, Miguel de. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. 6a. edición. Madrid. Aguilar, S.A. de Ediciones, 1956.

Chumacero, Alí. "Augusto Monterroso contra el lugar común", en Novedades. México. "México en la Cultura", 7 de diciembre de 1959.

Darío, Rubén. Azul. 2a. edición. México. Editorial Porrúa, 1967. (Colección Se pan Cuántos...).

Darío, Rubén Cuentos completos. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio Preliminar de R. Lida. México. Fondo de Cultura Económica, 1950. (Biblioteca Americana 12. Serie Literatura Moderna. Ciencia y Ficción).

Durand, José. "Cuentos de Augusto Monterroso", en Novedades. México. "México en la Cultura", 12 de agosto de 1960.

Erickson, Martín E. "Escritores modernistas de Guatemala. Flavio Herrera", en Revista Iberoamericana. Vol. VIII. 1943. pp. 479-491.

Erickson, Martín E. "Guatemala, asilo de escritores hispanoamericanos", en Revista Iberoamericana. Vol. V. 1943. pp. 115-119.

Gogol, Nikolai. Las almas muertas. Panamá. Gráfica Editorial Colón, 1964. (Gran des Novelas de la Literatura Universal, No. 28).

Illescas, Carlos. "Apuntes sobre el guatemalteco", en Revista de Guatemala. 2a. época. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año III. Vol. VI. 1953. pp. 84-94.

Kafka, Franz. Obras completas. Buenos Aires. EMECE, Editores, 1960.

Landívar, Rafael. Rusticatio Mexicana. México. Sociedad de Edición y Librería Franco-Americana, 1924.

Leiva, Raúl. Los sentidos y el mundo. Guatemala. Editorial del Ministerio de Educación Pública. El Libro de Guatemala, 1952. (Colección Contemporáneos, No. 28).

López, Alberto R. "Rafael Arévalo Martínez y su ciclo de animales", en Revista Iberoamericana. Tomo IV. No. 8. 1942. pp. 323-331.

López Valdizón, José María. "Panorama del cuento guatemalteco contemporáneo", en La Gaceta. México. Fondo de Cultura Económica. Año VI. No. 79. Marzo de 1961.

Milla, José (Salomé Jil). El canasto del sastre. 2a. edición. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala, 1935. (Colección Juan Chapín, Vol. IV).

Onís, Federico de España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos. Madrid-Caracas. Ediciones de la Universidad de Puerto Rico. Librería Villegas, 1955.

Ordoñez Arguello, Alberto. "Guatemala y Wyld Ospina", en Revista de Guatemala. Guatemala. Tipografía Nacional de Guatemala. Año II. Vol. V. 1946.

Poe, Edgar Allan. Historias extraordinarias. Editora Nacional. México, 1961.

Posada, Germán. "Cuentos antediluvianos" en El Tiempo. Bogotá, 9 de marzo de 1961.

Rangel Guerra, Alfonso. "El extraño mundo de Augusto Monterroso", en Vida Universitaria. Monterrey, México, marzo de 1960.

Riis Owre, J. "Los animales en la obra de Benito Lynch", en Revista Iberoamericana. Tomo III. 1941. pp. 357-367.

Sabato, Ernesto. "Borges y el espíritu impuro" en El Herald. México. "Suplemento Dominical", No. 46. Septiembre 25 de 1966.

Sartre, Jean Paul. La náusea. 10a. edición. México. Editorial Diana, 1963.