

RULFO, ARREOLA Y MONTERROSO: TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL CUENTO MEXICANO

Teresa Sadurní

Universidad Complutense de Madrid

Tradición y modernidad se unen en el relato breve para dar razón al porqué de su estabilidad compositiva y de la originalidad de sus recursos estéticos. La oralidad es un primer factor a considerar para entender su desarrollo y los rasgos esenciales de su canon. La *novelización* será aquello que explique los cambios estéticos ocurridos en el proceso de literaturización del género. La estabilidad de las estéticas que caracterizan al relato breve en su fase oral sufre un proceso de desgaste, así como la influencia de otras disciplinas y de nuevos contextos culturales provenientes de la modernidad, proceso a través del cual los cimientos de su poética fueron matizándose. Luis Beltrán Almería explica de esta manera la razón por la cual el relato breve ha debido actualizar sus métodos expresivos a través de los tiempos:

El cuento literario antiguo expresa unas estéticas que tienden a agotarse. El didactismo, el hermetismo, el folclorismo y su jovialidad festiva son las estéticas asociadas a la trayectoria histórica del cuento anterior a la modernidad. Todas ellas sufren un proceso de fuerte desgaste. Las estéticas serias se debilitan al desaparecer los movimientos ideológicos que las sustentan –fundamentalmente las que conforman la tradición. Las estéticas serio-cómicas se difuminan a su vez porque han adquirido su sentido por oposición a las estéticas serias –el patetismo, el didactismo, el hermetismo.¹

El cuento literario en la modernidad se *noveliza*, dice Beltrán Almería (1995). El cuento, junto con otros géneros literarios, se contamina de la libertad estética de la novela y se atreve por primera vez a experimentar con las reglas de su canon. El cuento literario es un género proteico que adquiere nuevos compromisos estéticos para expresar realidades distintas. Al pasar de ser un producto de la cultura popular a ser una manifestación literaria plena, su función doctrinal se debilita y en ocasiones desaparece por completo. Esta libertad, que lo acerca a la novela más por el entusiasmo artístico recién adquirido que por sus coincidencias estéti-

cas, provoca la confusión que todavía hoy existe al caracterizar al relato breve como un subgénero de la novela.

Al querer equiparar cuento y novela como parte de un mismo género que abarcaría a toda la prosa narrativa, se cae en el error de no tomar en cuenta aspectos importantes que determinan sustancialmente el carácter del relato corto en su dimensión estética. Estos elementos provienen de una forma anterior a la aparición de la novela y han marcado la poética del cuento en su trayectoria histórica.

El cuento literario, si bien en los últimos tiempos experimenta un cierto grado de libertad expresiva que lo acerca al espíritu de la novela, sigue gobernado por una normativa estética estable, que proviene de su antecedente oral, y que le permite jugar creativamente dentro de un marco estético limitado.

La tradición ha legado al cuento mexicano un banco de materiales y de acentos que, combinados con la experiencia de los modelos extranjeros, el rigor lingüístico y la experimentación estética de los escritores de nuestro siglo, forman un compendio interesante de atributos observables en la narrativa breve mexicana. Algunos rasgos característicos en la obra de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Augusto Monterroso que demuestran esta idea pueden resumirse de la siguiente manera:

Circularidad: El punto de encuentro entre estructura y tiempo es aquel donde la oralidad establece unos parámetros pragmáticos que condicionan las estrategias formales del cuento para llevar el proceso comunicativo a buen término. La circularidad es una cualidad que el género hereda de la tradición y que en el relato breve moderno podemos identificar como la unidad de impresión, así como una tendencia sobre el manejo del tiempo que imprime acentos míticos a ciertas narraciones.

Tendencia a lo fantástico: También derivada de la tradición, la tendencia a lo fantástico es, con la concepción cíclica del tiempo, una de las características más estables del canon del relato breve. En los ejemplos estudiados –particularmente en la obra de Juan Rulfo– observamos la presencia del pensamiento mágico de la tradición como una estrategia generadora de atmósferas específicas construidas a partir del punto de vista de sus narradores. La fantasía, en ocasiones, hace alianza con el absurdo para desembocar en el humor. El ingrediente de la narrativa fantástica, que en el pasado cumplía la función de unir el mundo humano con el divino, en muchos relatos modernos se convierte en una estrategia del escritor para mantener semioculto una verdad censurable, censurada o de difícil aproximación por otro medio que no sea el estético.

El humor: La risa es otra estrategia heredada de la tradición que sirve a los escritores de cuentos para reflejar un estado de cosas, cuya moral se ha vuelto inestable, a través de la ironía o la sátira. El reino del absurdo llevado a sus extremos en la obra de los

narradores que hemos escogido llega a ser tan extraordinario que en ocasiones choca con la fantasía haciendo imposible delimitar los territorios de uno y otro ámbitos. La parodia y, dentro del ámbito de la parodia, la sátira es la manera en que Monterroso retrata los defectos de los hombres y de las instituciones. Arreola utiliza el punto de vista de narradores descontextualizados o inapropiados para dar vida al absurdo. La alegoría es un recurso de ambos cuentistas para hacer un dibujo caricaturesco de ciertas realidades.

La proteicidad: Ésta es una cualidad que el relato adquiere a partir de su inserción en la literatura. La necesidad de sorprender al lector y actualizar sus recursos expresivos lleva al relato moderno a hacer uso de un banco de materiales muy rico que hereda de su cercanía a toda clase de disciplinas en el pasado, y que toma prestado de otros géneros del arte, de la ciencia, la publicidad, la tecnología y demás áreas de interés humano en el mundo moderno. La proteicidad es, entonces, otro ejemplo de la síntesis que el género breve ha hecho de todos aquellos elementos que le aporta tanto la tradición como la modernidad.

En las páginas de este ensayo, encontraremos estos rasgos derivados del análisis de la obra de tres escritores representativos de la narrativa mexicana moderna. La influencia de la oralidad, el uso del humor como recurso desmitificador y el sincretismo estético entre realismo y fantasía, son aspectos relevantes que dan cuenta de las estrategias escogidas por nuestros escritores para fabricar su personal versión de la paradoja que aqueja al hombre moderno.

Juan Rulfo: el narrador y el espacio.

Las narraciones de Rulfo parten del lenguaje espontáneo y claro del campesino mexicano. Pero esta aparente sencillez encierra una especial complejidad en la soltura con que fluyen las historias. El narrador moderno que es Rulfo, parte de la desconfianza por el enfoque realista directo y por las efusiones sentimentales. En sus narraciones deja de actuar como el pedagogo, con la intención de mostrar una realidad libre de ataduras. Para cambiar de perspectiva, el narrador deja sitio al personaje, quien da a conocer su propia historia utilizando recursos narrativos insospechados: desde sus conciencias, utilizando el monólogo; desde sus actos involuntarios o en las relaciones entre pasado y presente; desde el testimonio escueto y desordenado; por medio de la narración de testigos o; desde las diversas perspectivas y enfoques sobre un mismo problema. Sus narraciones parecieran seguir cierto desorden, fruto de la mentalidad caótica de sus narradores y de los diálogos dispersos que recuerdan una conversación circunstancial sin importancia. Sin embargo, a partir de una frase o una palabra recurrente, la

historia regresa a la idea con que se teje y las digresiones sugieren una realidad más amplia que se silencia. Por eso a veces los silencios dicen más que las palabras y, en Rulfo, están friamente calculados. A pesar de ello, el lenguaje no pierde naturalidad y las pausas y repeticiones calculadas hacen énfasis en la espontaneidad de los diálogos. En los monólogos, las interrupciones de la conciencia dan fluidez a las narraciones que, de otro modo, resultarían lentas y monótonas. Los apetitos sexuales, el hambre, el miedo y demás necesidades involuntarias marcan el ritmo de algunas narraciones y las demandas estéticas se cubren con las debilidades o fortalezas que ofrecen sus lenguajes y discursos. En sus crisis emocionales, los personajes no analizan ni elaboran sus sentimientos, pero su lenguaje está cargado de un trasfondo de sugerencias que reflejan, sin calificarlas, las grandes dudas de la condición humana. La soledad, la humillación, el descontento o la suciedad, la ira y la tristeza, forman parte del mundo de las esencias con las que luchan los personajes de Rulfo que, en ocasiones, se mimetizan con el paisaje para cobrar la dimensión devastadora de los fenómenos naturales.

De Faulkner toma Rulfo la revisión fatalista del pasado, la selección de una clase arcaica y decadente de la sociedad para hablar de los problemas del hombre; también de él adopta la estructura caótica y el uso del narrador testigo. Sus historias parecen primitivas y elementales debido al sector social que ha decidido representar y al manejo directo de sus voces. Pero la construcción sintáctica no es siempre la misma aunque los personajes provengan de una misma realidad. Las estrategias varían de acuerdo al tema y a la intención y no serían eficaces con otro lenguaje ni con otro idioma porque éste responde al carácter de sus personajes y a la atmósfera en que se mueven. Pero, además del lenguaje está la técnica, y, la que usa Rulfo, es eficaz para sus objetivos. La simultaneidad de planos, el monólogo interior, la introspección, el ritmo lento cuando la narración lo requiere, la alternancia del diálogo y la memoria, la prosopopeya, el manejo original del espacio y del tiempo de acuerdo a las intenciones profundas del texto.

La de Rulfo es una estética de tonos pálidos, estériles y secos como el paisaje del altiplano mexicano. Combinada con las técnicas de la narrativa moderna y la riqueza expresiva del lirismo en su prosa, esta estética da fruto a una narrativa excepcional que habla a través de voces representativas de la cultura mexicana y que desvela los misterios del hombre universal.

Los relatos de Rulfo hablan a través del perspectivismo de alguno de los personajes que pueblan un mundo marcado por el hermetismo de sus pobladores, la violencia, la desolación y la fatalidad. Se trata de personajes sin nombre que parecen haberse sentado a contemplar su entorno desde los primeros tiempos del hombre. Sus relatos siguen un tiempo desordenado sin presente ni pa-

sado, pero, sobre todo, sin futuro. Porque la tendencia del movimiento perpetuo de estas voces lleva siempre a un mismo punto: el aniquilamiento. Los narradores de Rulfo escarban en el inconsciente como dentro de un laberinto que los llevará siempre al punto de inicio. Por medio del uso de palabras recurrentes que parecen tener el objeto de mantener abierto el canal de comunicación con el oyente (porque los cuentos de Rulfo, más que escritos, parecen hablados), la narración se vuelve estática porque la inercia de estas palabras le impide que avance, regresando la historia siempre al punto de inicio:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. Ya lo verá usted... ("Luvina").

El mundo que construye Rulfo a través de las distintas perspectivas de sus narradores es un mundo cerrado y ajeno, incluso para el autor, quien prefiere horadar en él desde el eco de otras voces.

Se trata de un mundo tan particular que sólo ellos mismos pueden hablar de él. Cualquier otro narrador resultaría extraño. Por eso, también, el lector es conscientemente alejado de la narración, pero curiosamente este alejamiento se convierte en un acercamiento: el lector, sin ningún narrador extraño a ese mundo, que funcione como intermediario convencional, tiene ante sus ojos en toda su pureza la existencia de ese mundo, tal como la expresan los personajes, unas veces para sí mismo, otras para sus convecinos.²

Los personajes forman parte de un contexto específico aunque sin ubicación precisa. Sus voces resuenan como ecos de una realidad violenta y fatídica. Narran desde el crimen, el robo o la pobreza extrema, pero su condición esencial, sobre la que giran permanentemente los símbolos de estos relatos, nos recuerda al hombre de todos los tiempos. Ese hombre fundamental en duelo con sus fantasmas interiores: el remordimiento, la soledad, la búsqueda del origen, la mentira, el desequilibrio de las relaciones humanas y sociales, el honor, la muerte, la religión, el pecado; ese hombre que sigue su camino movido por la inercia y la fatalidad. El impulso de sus actos parece estar gobernado por una fuerza involuntaria que, desde su oscura lógica, decide establecer el equilibrio a través de la venganza, el odio, el remordimiento o la perdición.

Se trata de narradores involucrados en la trama y que, sin orden ni acatamiento de norma alguna, deciden narrar una historia desde aquello que consideran más significativo. El relato se narra desde la perspectiva de una acción acabada en la cual lo que importa no es cómo se desarrollará acumulativamente hacia su desenlace, sino qué es lo que de ella ha decidido recuperar quien la narra. De ahí que el punto de vista del narrador sobre esta historia finalizada, dé la nota y el sentido de lo narrado. El cuento no

procede acumulativamente como la novela. El interés no recae en el desarrollo horizontal de la historia sino en su verticalidad. Por eso en el discurso, en la forma en que se narra y en los elementos que, subjetivamente, se han seleccionado de ese pasado, es donde recae el interés de lo narrado.

Las estrategias escogidas por Rulfo son muy ilustrativas de estas necesidades del relato breve. En primer lugar, el autor se ha distanciado del relato limitando su participación narrativa a lo estrictamente necesario. Fuera de ciertas descripciones, su voz la encontramos en frases cortas de importancia estructural como elementos de transición entre planos simultáneos o para separar las voces de narradores también simultáneos. Quienes tienen la palabra en los relatos de Rulfo son aquellas voces que, como testigos o protagonistas, forman parte de la historia y sienten la necesidad de oír su palabra interior, como si necesitaran del lenguaje para autoafirmarse. La subjetividad de estas voces, rompe el pacto con la verosimilitud que exige la épica narrativa y acerca el relato breve al género lírico. Los narradores en primera persona, más que retomar los hechos que describan lógicamente y ordenadamente la anécdota relatada, parten de un sentimiento, una proyección de la psiquis o una angustia existencial para contarnos su historia. Se trata de una necesidad de expresión muy cercana a la que da razón de ser a la poesía lírica. Exorcizar los demonios que conviven en el interior de cada uno de los personajes de este mundo, se trate de seres humanos o de pueblos desolados como Luvina, parece ser el reclamo de estas voces. La realidad externa se muestra adversa y fuera de control. Las acciones se desencadenan violentamente como las fuerzas de la naturaleza y traen consecuencias fatales mucho antes de que los protagonistas de la tragedia puedan hacer algo para impedir las:

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí, a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando al río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella.

Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. De su boca sale un ruido semejante al que se arrastra por las orillas del río, que la hace temblar y sacudirse todita, y, mientras, la creciente sigue subiendo. El sabor a podrido que viene de allá salpica la cara mojada de Tacha... ("Es que somos tan pobres")

Los cuentos de Rulfo crecen en profundidad conforme sus narradores van expulsando sus demonios y tejiendo, desde la lógica de sus pensamientos, el sentido de acciones a las que parecen haber sido arrastrados involuntariamente por un destino fatídico. Por eso es que, a diferencia de la novela, el relato breve debe centrarse en la verdad humana más que en la anécdota. El cuento ha de tocar la llaga y herir en lo más profundo con el menor número de palabras si quiere ganar en intensidad, como lo hace el poema.

Con este propósito escoge el choque violento, la palabra subjetiva o la intromisión súbita en el momento más crítico de la vida de sus protagonistas. Sus personajes son así, planos porque deben representar al común de los seres puestos en situación y porque conocemos poco de sus vidas; pero, desde otra perspectiva, son también redondos por la intensidad con que afrontan ese trozo pequeñísimo de vida desde donde podemos observar aquello que va a la esencia de lo profundamente humano. En ningún otro pasaje se demuestra esta idea mejor que en "Talpa":

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. (...) Algún día llegará la noche. En eso pensábamos. Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata. Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos.

También el espacio es referente inmediato y profundo de los símbolos con que se expresa la hermenéutica del texto. Es recurso estilístico que acerca la narrativa a la poesía y expresión, por comparación y/o personificación de los elementos, de las inquietudes insondables de la psiquis del hombre. A través de la descripción de los elementos, del paisaje y de sus símbolos, la narrativa de Rulfo ahorra en lo superfluo y gana en la intensidad de lo profundo. Sin embargo, el laconismo que caracteriza su palabra no da pie a grandes intervalos descriptivos en sus narraciones. Es entonces cuando los silencios se vuelven significativos y el lenguaje de los sentidos se torna poético. La imagen poética es uno de los recursos preferidos de Juan Rulfo porque en su expresividad casi plástica, como en la fotografía, es posible sugerir y convocar horizontes más lejanos. Para los personajes de estas historias, seres arrojados a la tierra sin asidero fijo, expresar subrepticamente lo que son, dibujando los contornos para disimular el centro, es una manera de soslayar el fondo apostando por la forma. La naturaleza se confunde con la conciencia de los hombres. La luna, el agua, el polvo o la tierra, son todos, más que elementos que describen superficialmente el paisaje, esencias que hablan del deseo, el desarraigo, la soledad o la muerte a través del uso de originales imágenes y símbolos poéticos.

El diálogo que el indio entabla con la naturaleza (introspección en última instancia) nos da idea de su contemplativo ser, de su tristeza. Su 'parálisis' proviene, indudablemente, de su inconformidad con el mundo, extraño siempre a él. Por eso lo asimila a su manera y lo transforma, tal vez en forma inconsciente. Hace de los objetos, de los animales y en ge-

neral de los elementos no humanos parte de sí mismo. La vista del indio, según Rulfo, está opacada; su memoria polvorienta.³

Quizás el mejor ejemplo para ilustrar de qué manera el estilo de Juan Rulfo hace uso del espacio, es "Luvina". En este cuento, se puede ver claramente cómo los elementos, unidos como en ningún otro relato de esta colección, se combinan para mostrar la imagen desoladora de un pueblo donde la influencia de la atmósfera sobre sus habitantes es tan determinante que el espacio adquiere personalidad propia y condena brutalmente al hombre a vivir bajo su embrujo. En Luvina el viento, el sol, la resequedad de la piedra caliza, tan erosionada como el Llano Grande, someten la voluntad de los hombres y de las mujeres, que no escapan de este paisaje inhóspito porque guardan celosamente las tumbas de sus antepasados. En Luvina sólo permanecen los viejos, las mujeres y los que aún no han nacido. Los hombres vuelven cada año para plantar un hijo, dejar el bastimento a los viejos y permitir que el ciclo vital y el sometimiento a esta realidad desoladora continúen:

Vienen de vez en cuando como las tormentas de que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y un como gruñido cuando se van... Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo...

La ley de la vida es monolítica y absoluta como el tiempo. Y en Luvina el tiempo conspira con el espacio para someter al hombre a una sola ley que antecede a la vida y anula la voluntad. Para dar una mejor idea de lo que es Luvina, el narrador hace uso de una serie de imágenes, cargadas de lirismo, en las que el lector puede sentir el desconuelo tan cercanamente como si hubiera sido físicamente transportado a este lugar. La imagen de Luvina, gracias al uso magistral del lenguaje, extiende sus afiladas garras introduciéndonos brutalmente en su espacio y apresando, incluso, nuestra voluntad. La imagen, como lo señalamos anteriormente, cumple una función a la vez descriptiva y desveladora de los entresijos del alma. En muy pocas palabras nos habla de la devastadora personalidad de Luvina y del sometimiento de sus pobladores. Pero los habitantes de Luvina se someten al destino mientras esperan la muerte porque es mandato de Dios que así sea, un Dios todopoderoso y castigador que mantiene al hombre sometido a los elementos mientras, lentamente, el tiempo les va chupando la vida:

Y allá siguen. Usted los verá ahora que vaya. Mascando bagazos de mezquite seco y tragándose su propia saliva para engañar el hambre. Los mirará pasar como sombras, repegados al muro de las casas, casi arrastrados por el viento.

-¿No oyen ese viento? -les acabé por decir -. Él acabará con ustedes.

-Dura lo que debe durar. Es el mandato de Dios -me contestaron -. Malo cuando deja de hacer aire. Cuando eso sucede, el sol se arrima mucho a Luvina y nos chupa la poca agua que tenemos en el pellejo. El aire hace que el sol se esté allá arriba. Así es mejor.

En los cuentos de Rulfo, más que un paisaje, encontramos una atmósfera. Los elementos y fuerzas de la naturaleza no están retratados, no describen una escenografía de la que el hombre tan sólo sea una parte; los elementos están ahí porque significan, forman parte de la acción, humanizándose, incluso, para contribuir al conjunto de significados que construyen el universo literario de la obra. En Luvina se congregan todas las estrategias y recursos del estilo de Rulfo para construir un mundo gobernado por su atmósfera.

El desplazamiento del tiempo, la dislocación del espacio, el punto de vista polivalente de los narradores, son recursos que dan dinamismo a una narración donde es necesario reconstruir sus significados cuidadosamente para encontrar una doble dimensión y penetrar los secretos del texto. Entonces descubrimos que los anacronismos tienen la función del acertijo. Debajo de la máscara, del caos narrativo, espacial y temporal, existe un orden. En lo que podría llamarse la “superestructura” del texto descubrimos un tiempo mítico que corre circularmente fijando un destino ineludible a sus protagonistas. Y cuando observamos mejor y nos involucramos más directamente con los narradores, encontramos que, aunque ajenos a nuestra racionalidad, no nos son del todo antipáticos y comprendemos que su actitud estática ante la realidad no podría ser de otra forma porque delataría falsedad e incongruencia con el mundo de creencias que los ha mantenido por siglos en el mismo estado. Desciframos los arquetipos que se esconden en su simbología del espacio y poco a poco van cobrando sentido las piezas del rompecabezas con que se construye esa realidad trascendentalmente humana, que se sale del cerrado espacio en que transitan estos seres y nos alcanza.

Juan José Arreola: humor y barroquismo

En las clasificaciones de nuestra historia literaria aparecen casi siempre juntos los nombres de Arreola y Rulfo. Algunos críticos consideran equivocado identificar la obra de dos autores con estilos tan abiertamente diferentes; sin embargo, ambos pertenecen al mismo periodo de renovación estética de nuestras letras. Cada uno a su manera –como no podría ser diferente en escritores con autenticidad que orientan más que copian las tendencias literarias del momento– fabrica su obra de arte a partir de una época y un espacio casi idénticos. Los dos viven los mismos tiempos, son habitantes de la misma región del país y respiran las mismas influencias estético culturales del exterior. También, son ambos autores de la misma talla que guían por igual las tendencias narrativas de los jóvenes escritores como maestros de sus propios estilos. Sin embargo, la riqueza cultural de la que sus obras se alimentan es tan heterogénea que dos grandes ingenios han encontrado ca-

minos casi opuestos para expresar su talento. Estos caminos, por diversos, no dejan de ser netamente representativos del arte literario mexicano. Al lenguaje realista y seco de Rulfo se opone el preciosismo formal de Arreola. Mientras Rulfo parece que tomara los diálogos y narraciones directamente de la boca de sus protagonistas, sin retocarlos, la obra de Arreola aparenta estar fabricada casi artesanalmente. Pero, a pesar de lo que aparentan, sabemos que ni la obra de Rulfo es espontánea ni la de Arreola puramente artesanal. Ambos estilos, igualmente trabajados, hablan en el lenguaje del arte porque saben combinar fondo y forma de manera que su estética no se reduzca a lo aparente.

La obra de Arreola es fundamentalmente formalista. Se caracteriza por combinar formas, sucesos, personajes y periodos históricos que son pretexto para el uso de una variedad de estilos. En cuanto al fondo, encontramos la angustia existencialista junto a la burla de la erudición, la ciencia y los adelantos de la vida moderna, el desprecio a la excesiva comercialización del mundo, el uso de la alegoría para describir los defectos del hombre y de sus instituciones, el misterio que subyace a las relaciones entre el hombre y la mujer, entre otros.

El ingenio de Arreola se demuestra en su capacidad para adaptar su estilo a cualquier tema o periodo histórico. En relatos y textos de difícil clasificación, el lector puede ser invitado tanto a la contemplación pasiva en el estilo de los cuentos más tradicionales, como a la más intensa participación en el proceso estético del relato. Porque Arreola es un experto en el arte de sugerir. Sus cuentos son el mejor ejemplo de destilación del estilo, tan necesaria a la poética del género. Para jugar eficazmente con la incredulidad del lector utiliza varios métodos. La narración en primera persona es uno de ellos. La ambigüedad creada por un narrador testigo abre el relato a la subjetividad y a la posibilidad de otros puntos de vista. Por otro lado, el estilo expositivo del ensayo da credibilidad a los temas más absurdos. La prosa elegida es siempre clara y adaptada al tema; en ocasiones, el estilo se decanta por lo lírico y alegórico, lo cual da por resultado un texto extremadamente breve y connotativo donde la trama desaparece y la construcción del símbolo gobierna la estructura del relato. Muchos de sus cuentos parecen ensayos, y éste es su propósito, pero en ellos siempre hay un sutil rasgo dramático que los mantiene dentro del género. Otro rasgo de su estilo es un humorismo muy personal que, aunque tiene sus antecedentes en nuestra literatura realista, dibuja una caricatura acorde con la perspectiva existencialista del escritor: al burlarse de los defectos humanos, dice Seymour Menton, "Arreola contempla la vida con un cinismo templado por el estoicismo. Su actitud fundamental es burlarse de los defectos humanos, sin el genio mordaz de un Voltaire ni con la desilusión total de un Sartre, sino con compasión"⁴.

Arreola sabe hacer uso de los estilos y discursos literarios más representativos de la historia sin dejar de ser auténticamente mexicano y, a la vez, universal, no por elegir las tendencias más probadas, sino por saber hablar con un lenguaje propio dentro de un estilo ajeno y viceversa. La obra de Arreola, además, gira siempre alrededor de los mismos temas. Así como con Rulfo nos encontramos en los mismos lugares y con los mismos personajes, con Arreola asistimos a todas las regiones terrestres y momentos históricos, para aterrizar siempre en el hombre. La obra de Rulfo es tan universal en su localismo como la de Arreola lo es en su cosmopolitismo. Ambos parten de un hombre del altiplano mexicano para llegar al abismo existencial de todos los hombres de la tierra.

Los dos libros iniciales de Juan José Arreola, *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), los que después, ampliados y modificados recogerá en el *Confabulario total*, aparecen en el periodo alemanista y son más milagrosos, literalmente hablando por supuesto, que el milagro económico soñado por este presidente. Si a lo largo de los seis años se vive en la euforia y se aplazan los problemas, en los cuentos de Arreola (a punto de ahogarse en las dudas) el humor y la alegría se imponen en apariencia a la irritación y los dolores metafísicos y la victoria es posible gracias al estilo eficaz y magnífico de este prosista, para mí el escritor de historias cortas más interesante que ha aparecido en México desde que el cuento es un género ejercido por profesionales y gustado por el público lector.⁵

Las estrategias de la ironía pasan, en estos textos, por los caminos más insospechados, partiendo del tedio cotidiano para lograr la sorpresa o jugando con temas absurdos enmascarados por un discurso que cumple con las pautas más exigentes de la lógica y del racionamiento científico. La discordancia entre el tema y su discurso produce relatos con una linealidad aparente que no se altera por la sorpresa, el misterio o la ironía reservados para un solo momento, sino que estos recursos se administran gradualmente a lo largo del texto. Para un lector acostumbrado a las estrategias del cuento, la manera en que Arreola juega con las emociones, escondiéndolas donde más se esperan o sorprendiendo inesperadamente, resulta siempre impredecible y eficaz. No hay ruptura entre realidad y ficción porque entre los hechos más creíbles se inmiscuye lo absurdo o lo fantástico sin que nadie lo sospeche. Un ejemplo de esta estrategia lo encontramos en el cuento "En verdad os digo", en el que se utiliza el discurso expositivo para narrar con la máxima seriedad los más increíbles disparates:

Todas las personas interesadas en que el camello pase por el ojo de la aguja, deben escribir su nombre en la lista de patrocinadores del experimento Niklaus.

Desprendido de un grupo de sabios mortíferos, de esos que manipulan el uranio, el cobalto y el hidrógeno, Arpaud Niklaus deriva sus investigaciones actuales a un fin caritativo y radicalmente humanitario: la salvación del alma de los ricos.

Propone un plan científico para desintegrar un camello y hacerlo que pase en chorro de electrones por el ojo de una aguja. Un aparato receptor (muy semejante en principio a la pantalla de televisión) organizará los electrones en átomos, los átomos en moléculas y las moléculas en células, reconstruyendo inmediatamente el camello según su esquema primitivo. Niklaus ya logró cambiar de sitio, sin tocarla, una gota de agua pesada. También ha podido evaluar, hasta donde lo permite la discreción de la materia, la energía cuántica que dispara una pezuña de camello. Nos parece inútil abrumar aquí al lector con esa cifra astronómica.

Arreola es un experto en el manejo de la ironía y del “absurdo lógico”. Los procedimientos que utiliza crean un mundo en el que reina el sentido común y en el que, a pesar del razonamiento perfectamente lógico de los acontecimientos, nos sentimos sumergidos en una burla que no cesa. En el mundo que inventa Arreola los aspectos de la realidad que comúnmente no vemos adquieren relevancia y actúan contra la razón. En ellos desarrolla contrastes que dejan actuar a la ironía a través del absurdo razonado y de la razón absurda. Ejemplo de este humor que cala hasta lo más profundo de la caricatura humana, es su *Bestiario*. Veamos un extracto de “Los monos”:

Wolfgang Köhler perdió cinco años en Tetuán tratando de hacer pensar a un chimpancé. Le propuso, como buen alemán, toda una serie de trampas mentales. Lo obligó a encontrar la salida de complicados laberintos; lo hizo alcanzar difíciles golosinas, valiéndose de escaleras, puertas, perchas y bastones. Después de semejante entrenamiento, momo llegó a ser el simio más inteligente del mundo; pero fiel a su especie distrajo todos los ocios del psicólogo y obtuvo sus raciones sin traspasar el umbral de la conciencia. Le ofrecían la libertad, pero prefirió quedarse en la jaula.

Ya muchos milenios antes (¿cuántos?), los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el paraíso: caricaturales, obscenos y libres a su manera. Los vemos ahora en el zoológico, como un espejo depresivo: nos miran con sarcasmo y con pena, porque seguimos observando su conducta animal...

Es esta caricatura un espejo del drama humano y una evocación del paraíso perdido. En muy pocas palabras bien escogidas, con un lenguaje sencillo y claro, Arreola va soltando zancadillas dosificadas y pertinentes para ridiculizar, desde las primeras líneas, el exceso racional de los alemanes. Poco a poco sale del científico para instalarse en el espectador de circos y zoológicos, haciendo un estudio del ser humano en lo que pretendía ser un estudio de los monos. A la libertad del exterior opone la comodidad de la jaula y del alimento fácil otorgado por Dios a los habitantes del paraíso.

La incertidumbre que nos provoca la lectura de textos breves y sencillos que logran burlarse con finura de los aspectos más sagrados y horadar en los abismos más infranqueables, se consigue tra-

bajando la palabra como si se tratara de esculpir la materia. Arreola basa su concepción de la belleza en el trabajo minucioso de la forma:

El pensamiento opera como dedos y manos sobre la materia impalpable del lenguaje, ejerce presión, ordena las palabras. En eso estoy de acuerdo con muchos escritores que opinan que el acto de escribir consiste en violentar las palabras, ponerlas en predicamento para que expresen más de lo que expresan.⁶

El trabajo rinde sus frutos en la suma ordenada de los elementos conocidos que adquieren dimensiones inconcebibles. Pero esta laboriosidad no se reduce a unas cuantas palabras. Juan José Arreola, como un artesano cuyo compromiso con el lenguaje es pulir la palabra para que reluzca su significado original, también juega con estilos, épocas, discursos y tonos. Los cuentos y fragmentos que constituyen su obra se yuxtaponen como partes representativas de la obra total. Los temas son recurrentes, las estrategias formales, el punto de vista temporal, espacial y narrativo parten siempre de la creatividad y la inventiva de un escritor que no se cansa de experimentar y de sorprendernos. La fragmentariedad de esta obra –que se compone de cláusulas, alegorías, anuncios periodísticos y publicitarios, poemas en prosa, relatos, breves ensayos y una novela– nos habla de la capacidad magistral de Arreola para modelar la palabra y conseguir, mediante la suma de cada texto autónomo y perfecto, una obra total que también habla con voz propia.

Arreola critica sagazmente defectos, vicios y demás rasgos humanos como la infidelidad, el racismo, la envidia, el fanatismo, el egoísmo, la avaricia o la soberbia. Ya sea personificando a los animales, dando a los hombres rasgos animalescos, satirizando conductas o defectos físicos que buscan criticar indirectamente debilidades del espíritu, el humor de Arreola pega siempre en el blanco. En muchas ocasiones, la ironía cede sitio a la metáfora y el personaje o defecto escogido se disfraza de fantasía, alumbrando su cara más grotesca en los espejos de la ficción. Entonces, cualquiera de las debilidades escogidas de los individuos y sociedades se transforma en símbolo que incorpora en su hermenéutica a otras sociedades en situación semejante y, si se analizan con cuidado los diferentes niveles de lectura, podremos ver reflejada la visión del autor sobre el género humano en su conjunto y hasta su punto de vista sobre el caos cósmico o el sentido de la vida.

Me siento feliz de haber desembocado en humorista. Quizá lo que más pueda salvarse de mí es el soplo de broma con que agito los problemas más profundos, ya sean floraciones del mar (sic) o floraciones celestes. Lo mismo hablaría yo de las negruras del abismo que de las alturas de la luz. Allí el viento de mi espíritu se mueve con una sonrisa macabra y funesta. Tal vez tengo una incapacidad para tratar en serio los gran-

des temas. Necesito salirme por la tangente de la pirueta.

Pero todo ese humorismo está hecho de lágrimas, de rechinar de dientes, de pavor nocturno, y sobre todo de la idea espantosa de la soledad individual.⁷

Si la estrategia del humor consigue enfrentar los vicios humanos desde la retaguardia, también sabe traer a la luz su lado más dramático. Visto desde distintas perspectivas, el drama humano nos da en la cara con todo el patetismo de su verdad. Ni más tibia ni más abiertamente turbadora de lo que es, la verdad se expresa desde sus diversas experiencias y trincheras. Cada una de esas experiencias sabe conmovernos de una forma particular porque en el registro que cada lector tiene sobre su vivencia personal, saben actualizarse y cobrar sentido estas metáforas. El arte de Arreola consigue ser sugerente gracias a los velos y claroscuros de su barroquismo. Pero también sabe constreñir la palabra como los más expertos constructores de poesías y minicuentos salvando obviedades y siendo minucioso en los grandes temas, al tiempo que rescata del olvido los detalles más enternecedores e invisibles de la cotidianidad humana:

En principio, yo soy un barroco. Todavía en mis textos pululan los arabescos, pero utilizados desde un punto de vista irónico... Cuando soy barroco y elegante en el sentido tradicional, lo soy desde un punto de vista irónico. Detrás de esas bellezas ornamentales conscientes, se puede ver la sorna agazapada. Me he despojado de las galas dudosas, y en este sentido Borges fue para mí una ayuda prodigiosa. Advierto que despojarme de esas galas no fue sencillo ya que fui un declamador infantil consagrado a recitar poemas... Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo... Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables...⁸

Augusto Monterroso: la moraleja en la fábula moderna

El didactismo presente en el relato breve, particularmente en la Antigüedad y la Edad Media, reviste dos formas esenciales a las que hace referencia Beltrán Almería en el artículo que hemos citado en la primera parte de este trabajo:

La puesta a prueba de creencias exige la presencia de la moraleja. En el cuento hay siempre un didactismo implícito y no pocas veces explícito. Ese didactismo reviste históricamente dos formas esenciales: el cuento como prueba y el cuento como ejemplo.⁹

Ambas formas revisten “un alma retórica” que actúa como el producto de una argumentación de la que se alimenta el significado del texto y que Almería llama “fruto retórico”. Lo que quizá en términos más comunes llamamos “moraleja” y que es ese fruto retórico de la línea ejemplar del relato breve, ha ido de la mano de géneros como la fábula o el apólogo. En el caso de Monterroso, el

desplazamiento genérico hacia el cuento y hacia el ensayo a que tiende su estilo explota la cualidad argumentativa de la naturaleza retórica del género en el pasado, enriqueciendo las técnicas narrativas de la fábula y añadiendo densidad al fruto de dicha argumentación. Por esta razón y debido a los rasgos específicos de su obra, hemos decidido considerar la fábula como un ejemplo de la proteicidad del género narrativo breve.

Los objetivos de la prosa artística en nuestro tiempo están cada vez más alejados de la palabra retórica; y la moraleja, como resultado de este alejamiento, es menos estable. La necesidad histórica de la poética del relato breve de sustentar sus significados en la crítica social o el ejemplo ha variado sus estrategias. Las motivaciones, además del cambio en la mentalidad de sus lectores, tienen que ver con el hecho de que sus objetivos didácticos han sido sustituidos por objetivos estéticos. El propósito final de la poética del relato breve, como consecuencia, no puede limitar sus horizontes a la reivindicación de un código moral ortodoxo; por el contrario, exige una modelación abierta más cercana al perspectivismo que rige el sentido del arte en la modernidad.

En los siglos dieciocho y diecinueve los fabulistas proliferaban en nuestros países. Naturalmente, sólo tenían que pensar que la hormiga era buena porque trabajaba mucho y la cigarra mala porque haraganeaba y se dedicaba a hacer versos. Supongo que habrá habido muchas cigarras malas, pero no porque hicieran versos sino porque hacían versos malos; pero los burgueses ya se convencieron de que las hormigas obreras son más peligrosas para ellos que las cigarras poetas, y por eso ahora se ocupan más de controlar a las primeras y de halagar a las segundas.¹⁰

El didactismo asociado a géneros como la fábula en los que la tradición da solidez a la intención moral de sus contenidos, hace más ardua la tarea del escritor de fábulas modernas, si bien es cierto que, al lograr sus objetivos, la recompensa suele ser doblemente gratificante. Nos referimos a la expresividad conseguida cuando, al parodiar un género tan estable como la fábula, el escritor obliga al género parodiado a actuar a su favor, regalando al lector la posibilidad de disfrutar los mecanismos lúdicos de su código normativo. La complicidad con que tradición y modernidad trabajan en la estética del "pastiche satírico" (Genette:1962), cuestiona las estrategias del significado del pasado ofreciendo al lector la posibilidad de entrar en el juego paródico al construir la moraleja en el proceso hermenéutico. El juego activo que se establece entre el relato y el lector hace posible que la moraleja deje atrás su naturaleza autoritaria y se vuelva ambigua, facilitando este proceso. El cuento literario opta por la interacción pragmática entre el emisor y el receptor del mensaje que busca implicar por igual a ambos en el proceso de la experiencia estética. Involucrando al lector activamente se cumplen dos condiciones insustituibles del relato: la brevedad y la interacción pragmática de la que hablamos. La bre-

vedad se logra al economizar en el lenguaje todo aquello que puede ser construido o imaginado por el lector; la interacción, el “pacto” estético, se potencia al comprometer activamente al lector con el significado en la hermenéutica del texto. Esta sencilla operación es un salto enorme y decisivo en la trayectoria del relato breve que lo aleja de su antigua reputación vinculada al costumbrismo. Este salto también lo lleva a profundizar en la condición universal del hombre y a reajustar los elementos de su poética para borrar todo vestigio absolutista de adoctrinamiento moral, aportando densidad semántica al texto.

Para dar una vuelta al sentido de la fábula clásica, Monterroso invierte la perspectiva conocida u obvia que conlleva la predecible moraleja construyendo un discurso inaudito. La intención de utilizar el discurso de la fábula e invertir el orden de la misma es destruir una certeza desgastada y caduca ofreciendo un orden nuevo que lleva anexa su propia verdad. De ahí la importancia de la intratextualidad de cada colección de cuentos, fábulas, fragmentos, ensayos, aforismos, etc. El juego establecido con el lector depende mucho de la comprensión de este código normativo sin el cual, la dinámica dialógica pierde parte de su sentido. Este juego es muy claro en fábulas como “El zorro el más sabio”, “Dejar de ser mono” o “El mono piensa en ese tema”.

Para ilustrar estas ideas, nos interesa resaltar la capacidad que las fábulas de Monterroso tienen de horadar sobre la condición humana. El discurso que parodian y, a la vez explotan de manera magistral funciona como un espejo en el que se refleja la inalterable estupidez humana. A través de estos pequeños textos, el escritor satírico tiene la posibilidad de demostrar y constatar una y otra vez la manera como el hombre repite hasta el cansancio los consabidos errores encontrados en las fábulas del pasado. Sólo que en esta ocasión, la moraleja actúa en contra del sentido común y nos ofrece un significado nuevo, más abiertamente crítico aunque ajeno a la intención doctrinaria del pasado, con el que es posible reflexionar sobre los absurdos condicionamientos que guían al hombre en la sociedad moderna. El hombre sustenta su moral en una eterna contradicción entre sus palabras y sus hechos, lo cual lo hace el blanco perfecto de la caricatura. Incluso sus teorías y códigos hablan de la necesidad de disfrazar esta realidad o darle una justificación que haga posible la conservación de un orden y la supervivencia de la especie sustentada en la mentira. Monterroso ataca esos códigos y teorías absurdos con su humor y, al hacerlo, desmantela los cimientos de las estructuras que los sustentan. Sin embargo, su humor no es intencionalmente destructivo; por el contrario, al cuestionar y poner en predicamento lo absurdo del comportamiento humano el cual, peligrosamente, se extiende a sus leyes e instituciones, Monterroso advierte subterráneamente de la necesidad de un cambio de actitud: “Su reflexión es una prueba

espléndida de que una literatura no se nutre únicamente del rencor o del impulso trágico. También por la alegría puede llegar al vigor y a la radicalización”, opina Ángel Rama¹¹.

El humor que se sustenta en la crítica de un orden caduco parte de la toma de conciencia sobre el caos que gobierna a la humanidad. Sin embargo, es labor del lector sacar las conclusiones y posibles interpretaciones de esta crítica mordaz. La labor del escritor es tan sólo sugerir significados a partir de un texto bien hecho:

Sé que esto no se oye bien, pero creo que (el interés de cualquier texto literario) radica en la forma. Por importante o profundo que sea lo que usted diga, si no lo dice bien no hay muchas probabilidades de que logre algo bueno, quiero decir perdurable. Hasta la filosofía necesita de esto. Por lo menos Platón y Schopenhauer lo sabían. El otro elemento sería la verdad. Una narración tiene que ser verdadera, no en el sentido de que lo que cuenta haya sucedido, sino literariamente.¹²

La combinación de proteicidad, intertextualidad, humor y verdad literaria, hacen de la obra de Monterroso un caso ejemplar donde se dan cita los aspectos más característicos del relato breve moderno. Los rasgos que hemos analizado hablan también de la mezcla afortunada con que el género concilia lo mejor de su pasado con las estrategias más innovadoras y originales de la modernidad literaria, constatando en cada ejemplo la solidez y actualidad de su canon.

Hemos querido ejemplificar con el análisis de la obra de estos tres reconocidos escritores de relatos breves la situación del cuento literario contemporáneo. La estética de lo breve ha avanzado a pasos agigantados en el último siglo. Creemos que una de las razones por las que este proceso se ha consolidado tan aceleradamente en nuestros escritores, proviene de la manera como han sabido recuperar las estrategias literarias del cuento tradicional, flexibilizando su estética y contenidos para ofrecer al lector moderno un producto final de la más alta calidad literaria.

NOTAS:

1. L. Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, en *Teoría e interpretación del cuento*, pp. 22-23.
2. J.C. González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, p. 160.
3. S. Fernández, “Una manera de hacer poesía”, en *Juan Rulfo, los caminos de la fama pública*, p.111.
4. S. Menton, “Juan José Arreola y el cuento del siglo veinte”, en *Narrativa mexicana*, p. 111.
5. E. Carballo, *Narrativa mexicana de hoy*, p. 20.
6. J.J. Arreola, entrevista con E. Carballo en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 431.
7. J.J. Arreola, citado por Jesús A. Benítez, *La obra de Juan José Arreola*, p. 463.
8. J.J. Arreola, entrevista con E. Carballo, *op. cit.*, p. 456.

9. L. Beltrán Almería, "El cuento como género literario", *op. cit.*, p.30.
10. A. Monterroso, *Viaje al centro de la fábula*, p. 57.
11. A. Rama, "Un fabulista para nuestro tiempo" en *Cuadernos de texto crítico*, Vol. 1, Ed. Centro de Investigaciones Lingüístico- Literarias de la Un. Veracruzana (México 1976), p. 3.
12. A. Monterroso, *op. cit.*, p. 62.

BIBLIOGRAFÍA:

- Antolín, Francisco. *Los espacios en Juan Rulfo*. Miami: Ediciones Universal, 1991.
- Arreola, Juan José. *Narrativa Completa* (prólogo de Felipe Garrido). México: Al-faguara, 1997.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad, 1990.
- Beltrán Almería, Luis. "El cuento como género literario", en *Teoría e interpretación del cuento*, estudios editados por Peter Fröhlicher y Georges Güntert. Bern - New York : P. Lang, 1995.
- . *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002.
- Benítez, Fernando (editor). *Inframundo, el México de Juan Rulfo*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1983.
- Benítez Villalba, Jesús A. *La obra de Juan José Arreola*. Madrid: Universidad Complutense, Tesis Doctoral, 1985.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Realidad y estilo en Juan Rulfo", en *Revista Mexicana de Literatura*, núm. I, septiembre-octubre de 1955.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos, 1965.
- . "Arreola y Rulfo: cuentistas", en revista *Universidad de México*, Vol. VIII, núm. Marzo de 1954.
- Chumacero, Ali. "Augusto Monterroso contra el lugar común", México en la cultura, *Novedades*, 7 de diciembre de 1959.
- Corral, Wilfrido. *Lector, sociedad y género en Monterroso*. México: Universidad Veracruzana, 1985.
- . (editor). *Monterroso*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, 1997.
- Del Paso, Fernando. *Memoria y olvido: Vida de Juan José Arreola (1920-1947)*. México: CNCA, 1994.
- Delgado, Antonio, et. al. *La literatura de Augusto Monterroso*. México: UAM, 1988.
- C. Fuentes, J. Rulfo, JJ. Arreola, et. al. *Los narradores ante el público*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Glantz, Margo. "Juan José Arreola y los bestiarios", en *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1979.
- González Boixo. J.C.. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León: Universidad de León, 1983.
- Gordon, Donald K.. *Los cuentos de Juan Rulfo*, Playor, España, 1976.
- López Mena, Sergio. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*. México: UNAM, 1993.
- Masoliver, Juan Antonio. "Augusto Monterroso o la tradición subversiva", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 408, Madrid, junio de 1984.
- Menton, Seymour. "Juan José Arreola y el cuento del siglo veinte", en *Narrativa*

- mexicana*. México: Serie Destino Arbitrario IV, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1991.
- . "Juan José Arreola", *Cuadernos de Casa de las Américas*, núm. 4. La Habana, 1963.
- Monsiváis, Carlos. "Monterroso y demás fábulas", en *Siempre*. México D.F., 1970.
- Monterroso, Augusto. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: UNAM, 1959.
- . *La Oveja Negra y demás fábulas*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- . *Movimiento perpetuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . *Viaje al centro de la fábula*. México: UNAM, 1981.
- Pellicer, Juan. *El placer de la ironía*. México: UNAM, 1999.
- Perlata, Violeta y Befumo Boschi, Liliana. *Rulfo, la soledad creadora*. Argentina: Fernando García Cambeiro, 1975.
- Pozuelo Yvancos, José María. "Escritores y teóricos: La estabilidad del género cuento." En *Asedios ó conto*. Universidad de Vigo, 1998.
- Rama, Ángel. "Augusto Monterroso: fabulista para nuestro tiempo", en *Revista Eco*, núm. 165, Bogotá, julio de 1974.
- Roux de Caicedo, Lia: Augusto Monterroso. *La fábula en Monterroso, lugar de encuentro con la verdad*. Colombia: Serie Escritores de las Américas, 1991.
- Rulfo, Juan. *El Llano en llamas*. México: SEP, 1953.
- . *Pedro Páramo*. México: FCE, 1955.
- Sosnowski, Saúl. "Augusto Monterroso: la sátira del poder", en *Zona Franca*, III época, núm. 19, julio de 1980.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12