

con un ángel literario o, para ser más preciso, con una visión angélica de la literatura que encarna en la figura del escritor como héroe cultural de la modernidad.

Ciertamente, durante más de tres décadas, desde *Obras completas (y otros cuentos)* hasta sus libros más recientes, Monterroso lleva una pelea casada con el mito del escritor. No creo equivocarme si digo que nunca consiguió endosar esa estampa solemne y prometeica que la tradición nos legara en dos versiones bien conocidas: la del gran intelectual que ilumina, con las luces de la razón, el destino de los pueblos, y la del poeta inspirado que, en un raptó extático, accede a una verdad exclusiva y excluyente, muy por encima del común de los mortales. A estas dos mistificaciones modernas se opone una continua ironía que recorre un sinnúmero de textos de nuestro autor. Así, el estudiante Leopoldo y sus imposibles trabajos, el bardo oficial que declama sus versos al aire libre, el escritor que se gana un automóvil en un concurso de cuentos y, por supuesto, el celeberrimo doctor Eduardo Torres, todos ellos y algunos más nos relatan otra historia de la literatura y de sus protagonistas —una historia más reciente y que se escribe enteramente con minúsculas. Dicha narración justificaría plenamente el título de mi conjetural ensayo «No quiero engañarlos o las ilusiones perdidas», pues, en ella, se describiría la caída de un arte que, como la rana

que quería ser buey, se llenó de infatuación hasta el punto que llegó a creer que era una actividad privilegiada, autónoma dentro de su propio desarrollo e independiente de las más prosaicas realidades. Tanta fue su ambición que reivindicó incluso un estatuto superior al de la ciencia y al de la filosofía y, para lograrlo, se rodeó de los atributos de una práctica casi sagrada. De hecho, exigió que se la reconociera como una nueva religión, con su culto, con sus misterios y, claro está, con sus innumerables dioses y sacerdotes. Pero ya nadie ignora que todo acabó en un fiasco. La verdad era otra, siempre fue otra, y Monterroso, que muy bien lo sabía, no ha cesado en el empeño de contarnos, desde hace más de treinta años, el previsible final de la fábula: la explosión de la rana que preside la crisis de identidad del escritor contemporáneo. No en vano se incluye, en sus cuentos, una constante recontextualización del oficio de escribir, que forja una de las semblanzas más realistas y descarnadas del hombre de letras en nuestras sociedades tardomodernas. Monterroso describe, con un humor irreverente, sus quirotadas y sus miserias, sus caducas pretensiones y su servidumbre moral. Dentro de un vasto fresco de la vida literaria, lo pinta a menudo con el anacrónico traje de un personaje de epopeya que no se ha dado cuenta aún de que el escenario ha cambiado y de que lo suyo es ahora una tragico-

media en la cual quizá no se le ha asignado ningún papel.

Mi virtual ensayo sobre Monterroso asociaría esta crítica demolidora a la imagen mítica del escritor con el cultivo de las formas breves y con el tópico de la cortedad del decir, pues todos forman parte de la estrategia desacralizadora del guatemalteco y de su ruptura con nuestra titánica herencia romántica. En la misma línea de pensamiento, cabría situar su predilección por la literatura antigua y la muy sutil manera en que su obra, por su fragmentarismo, por su diversidad y por su dispersión, pareciera imitar el incompleto *corpus* de algún poeta de la Antología o de algún olvidado autor grecorromano. Si me apuran, podría afirmar incluso que la idea misma de «obra» en Monterroso presupone el modelo del *corpus* clásico, pues, lejos ya de toda ambición totalizante, se erige como una ruina precoz de nuestra modernidad. Y, como ruina al fin, lo que nos propone es una meditación sobre el poder del tiempo, cuyos ingredientes mayores son la modestia y el escepticismo. Ambos, creo, constituyen ya dos componentes indispensables de la escritura contemporánea y es de esperar que el favor de que goza Monterroso entre las más jóvenes generaciones sea un testimonio de que su lenguaje ha sido bien entendido.

No sé si con todo esto podría justificar el empleo de «Fecundidad» como epígrafe para mi proyectado ensayo, pero sí pienso que

podría explicar por qué me parece un texto tan importante como «El dinosaurio». Aún más, creo que, para concluir, podría volver a la comparación entre los dos minicuentos y decir que la obra de Monterroso tiene la inapreciable virtud de hacer un poco más inteligible nuestro presente y de facilitar nuestra comprensión de la literatura que se escribe en la actualidad. Y es que él mismo ha contribuido a crear esta época y esta literatura al mostrarnos lo que el arte de la palabra puede cuando hace mucho con poco y también —y sobre todo— lo que *no debe* cuando hace poco con mucho. Como los dos rostros de Jano, «El dinosaurio» y «Fecundidad» miran hacia estos dos puntos. *Aura mediocritas*, ambos señalan además ese lugar intermedio, más civil y más humilde, que es hoy el que mejor corresponde a un honesto ejercicio de la escritura.

Gustavo Guerrero

Una novela sobre la muerte

Fuera de Argentina, pocos conocen la obra narrativa de Ana María

Shua (Buenos Aires, 1951). Tuve la suerte de descubrir, gracias a una colega de la Universidad de Louisville, primero sus libros y luego de conocerla personalmente en su país. Leí con curiosidad y placer sus volúmenes de relatos y textos brevísimos, *La sueñera* (1984) y *Casa de geishas* (1992), género que cultiva con agudeza verbal, perspicacia imaginativa e ironía crítica. También leí una de sus novelas, *El libro de los recuerdos* (1994), especie de ficticia memoria familiar en la que recobra sus raíces étnicas (de origen judío-libanés) y su inserción como grupo inmigrante en la sociedad argentina. Pero su última novela, *La muerte como efecto secundario* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), supera —por su hondura y su desgarrado dramatismo— todo lo que hasta ahora Shua había publicado y la coloca en la primera línea de la nueva narrativa argentina. Su tema no puede ser más trágico y trascendente: la muerte; o, mejor, el doloroso proceso de morir, la larga agonía que los seres humanos enfrentan sobre todo ahora, debido a los avances de la ciencia y a las cuestiones éticas que eso plantea en un mundo que sólo tiene soluciones genéricas al hecho más privado de todos.

La historia es simple y terrible: un padre, ya viejo y enfermo, se aproxima al final de sus días y este triste espectáculo es registrado por el hijo, un hombre frustrado que ya ha «cruzado la línea de la

mitad de la vida» (33), en una especie de larga carta que le escribe a su ex-amante, una mujer casada que nunca aparece en escena pero que es fundamental en el relato. Desde la primera página se hace evidente que la relación entre padre e hijo es de profundo resentimiento, desconfianza y quizá del más puro odio. El padre es una figura dominante y abusiva, que ha usado su poder para aplastar al hijo incluso cuando lo ayuda con dinero, el bien que el viejo más atesora. Aun con su presente debilidad física, el padre se le aparece como más alto, más corpulento, más atractivo que él, siempre avergonzado de sus piernas flacas y su calvicie. En todo, el padre no ha hecho sino humillarlo y su amor paternal ha sido el mejor modo de lograrlo. El hijo escribe: «Nadie puede humillarte como tus padres. Nadie más en el mundo tiene ese gigantesco poder: el mismo que tenemos sobre nuestros hijos» (27). Asistir al ocaso del padre es, para él, una morbosa venganza; goza con «la idea de que ahora va a sufrir, la idea de que, enteramente maniatado, incapacitado para defenderse, esta vez las va a pagar por todas. Mi torturador atado al potro» (57).

A través de su testimonio vamos ingresando en el oscuro mundo del hijo, sus relaciones familiares y eróticas: nos enteramos de modo algo indirecto que se llama Ernesto Kollody y que tiene hijos, de los que apenas habla; que su madre,