



# Los nuevos retos del viejo género de la crítica biográfica: el caso de Augusto Monterroso

## New challenges to the old literary genre of biographical criticism: Augusto Monterroso's case

Alejandro Lámbarry  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Resumen: El género de la crítica biográfica ha logrado reposicionarse en el espacio de convergencia entre las ciencias sociales y la literatura, con una metodología interdisciplinaria rigurosa que obedece a los criterios de veracidad de la historia. En este artículo nos interesa, primero, exponer los postulados teóricos de la nueva crítica biográfica y, segundo, desarrollar algunas conclusiones sobre la vida y obra de Augusto Monterroso, resultado de una investigación de archivo (en las universidades de Princeton y Oviedo) y de fuentes orales, bibliográficas y hemerográficas. Nuestro objetivo es asentar la importancia de la crítica biográfica (en teoría y práctica) para la crítica literaria hispanoamericana.

Palabras clave: crítica biográfica, Augusto Monterroso, archivo, crítica literaria.

Abstract: Biographical criticism is located in the crossroads between literature and social sciences; it has a strict historical methodology and a penchant for narrative. In this article we want, firstly, to revise its theoretic grounding and, secondly, its application in the life and works of Augusto Monterroso. In order to write about Monterroso we consulted his manuscripts and personal papers kept in the Princeton University and Oviedo University Libraries; we also conducted interviews to people

that were close to him. It is the goal of this article to reestablish biographical criticism importance (theoretical and practical) for the Hispano-American literary criticism.

Keywords: Biographical criticism, Augusto Monterroso, Literary criticism, Archive.

Recibido: 14 de diciembre de 2017

Aprobado: 3 de abril de 2018

## I

La biografía es un género híbrido, que se ubicó desde un inicio en la frontera entre la literatura y las ciencias sociales. Esta indeterminación ha jugado –dependiendo del periodo histórico– en su favor o en su contra. Conoció un gran éxito en la época romántica cuando el biógrafo/a enfrentaba desafíos y obstáculos con una narración teleológica en la que se buscaba explicar el genio del biografado/a. Destacaron entonces las leyendas de los académicos que viajaban por continentes, regateaban, transaban y sufrían lo indecible para abrir el gabinete donde, por ejemplo, James Boswell había guardado sus diarios, o para probar que en la noche en la que Shelley afirmó haber sido atacado por un demonio, el cielo había estado nublado y con lluvia, por lo que era imposible, en un pueblo inglés del siglo XIX, ver a una persona a menos de cinco metros de distancia.<sup>1</sup> El romanticismo fue un periodo favorable para el género. Quizá el más adverso fue la primera mitad del siglo XX.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Estas anécdotas están tomadas del libro *The scholar adventurers* de Richard Altick.

<sup>2</sup> Realizamos nuestro análisis teórico desde una perspectiva de historia intelectual y sociología de la literatura, de ahí la ausencia de una teoría narratológica y de estudios de la recepción que, en otro caso, podrían resultar esclarecedores para el análisis de ejemplos muy precisos de las pautas formales de la crítica biográfica y su apropiación por parte de un lector especializado o hedonista.

La ruptura epistemológica de la sociología —a finales del siglo XIX— con la historia, en su búsqueda de un método más objetivo con cifras, estadísticas y los resultados manejables de su objeto de estudio, forzó a la historia a adoptar una actitud más científica; sólo de esta manera era posible crear leyes que aportaran sentido diacrónico y sincrónico a las sociedades que analizaban. Se privilegió el sistema en lugar del individuo. Esta postura tuvo eco en el estructuralismo de Roland Barthes, quien propuso al lenguaje como sustituto de la figura del autor, y en la escuela francesa de los *Annales*, que prefirió la historia de las mentalidades o las historias serial y demográfica a las lógicas individualizadoras. Esta postura es la misma que Pierre Bourdieu describió con un símil esclarecedor cuando se refirió a la ilusión biográfica romántica:

Tratar de comprender una vida como una serie única y suficiente por sí misma de acontecimientos sucesivos sin otro vínculo que la asociación a un “sujeto” cuya constancia no es, indudablemente, más que la de un nombre propio, es casi tan absurdo como tratar de dar razón de un trayecto en el metro sin tomar en cuenta la estructura de la red, es decir, la matriz de las relaciones objetivas entre las distintas estaciones (Bourdieu, 1998: 426).

Entre la acción social de los individuos, por un lado, y el determinismo social de las estructuras, por el otro, la balanza se inclinó en favor de esta última. Si la figura del biógrafo romántico era la de un aventurero, tuvimos después la de un científico en busca de los patrones que revelaran el *habitus*, o disposición, de una categoría social dentro de un tablero limitado de posibilidades.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Hay que aclarar que este cambio de paradigma tuvo escasa repercusión en la academia anglosajona, donde el género de la biografía siguió otro decurso teórico. Richard Ellman, James Clifford y últimamente Catherine Parke y John Worthen se interesaron en: 1) la importancia de la psicología en el análisis de los biografiados, 2) la historia del género con Samuel Johnson y James Boswell como

Este cambio de paradigma desde la academia francesa tuvo gran repercusión en la academia latinoamericana, que se consolidó en la segunda mitad del siglo XX gracias en buena medida al desarrollo económico de la región. Según Roberto Schwartz, la tradición crítica universitaria latinoamericana nació con el estructuralismo y la semiótica, y ha seguido con ansia cada una de las nuevas escuelas teóricas originadas en Europa y Estados Unidos: postcolonialismo, postestructuralismo, estudios culturales, etc. “In twenty years of teaching the subject I have witnessed a transition in literary criticism from impressionism, through positivist historiography, American new criticism, stylism, Marxism, phenomenology, structuralism, post-structuralism, and now reception theories. The list is impressive and demonstrates our university’s efforts to overcome provincialism” (Schwartz, 2004: 234). Antes de que surgiera esta diversidad teórica, la literatura de Europa occidental contaba ya, sin embargo, con una tradición fuerte de biografías y de historias literarias, mientras que autores tan importantes para nuestra tradición como Carlos Fuentes y Juan José Arreola en el siglo XX, o casi cualquier autor del siglo XIX, carecen de un estudio biográfico.

Por otro lado, la crítica filológica que se escribió en México durante todo el siglo XX careció del impulso suficiente para desarrollar un análisis biográfico profundo y complejo. Antonio Alatorre

---

un momento paradigmático, 3) taxonomías donde se diferenciaba el grado de veracidad histórica y de ficcionalización del texto y 4) los modos de narración, desde una teleología romántica o un recuento objetivo que exprese/evidencie las verdades parciales del texto. Existe alguna cercanía entre los dos últimos puntos y la teoría francesa aquí expuesta, pero el acercamiento, en el caso anglosajón, es práctico y empirista; los dos teóricos, Worten y Ellman, escriben de hecho biografías. Artículos como el de Park Honan, “Jane Austen, Matthew Arnold, Shakespeare: The Problem of the *Opus*”, son de los primeros en abordar el tema de la teoría postestructuralista en el género biográfico, pero sólo para integrar algunos conceptos de los teóricos franceses al análisis de obras o pasajes de la vida del biografiado, no para cuestionar el género en sí mismo.

fue consciente de la necesidad de un proyecto crítico que agotara las interpretaciones posibles de una obra con una “visión totalizante”, incluidos los “criterios extraestéticos” (Alatorre, 2012). En una obra, según Alatorre, intervenían necesariamente ideales estéticos, filosóficos, factores sociales e históricos. Pero su visión del crítico como pedagogo rayano –aunque él mismo lo negara– en censor, lo detuvo en un posible proyecto de biografía interdisciplinaria. La misión más urgente de la crítica –dijo en la ponencia “La crítica literaria”– era: “discriminar lo valioso de lo menos valioso, precisar lo que es poesía y lo que es chapucería” (Alatorre). En una tradición literaria tardía, fue más apremiante establecer el canon, la tradición, lo “valioso”, teniendo como criterio de medida el lenguaje poético/estético. Si la crítica académica pudo haber sufrido de ansias por alcanzar la modernidad, adaptando teorías generadas en el centro, la crítica filológica sufrió de ansias por obtener una tradición fuerte, limitándose a dictaminar aquello que era y no era literatura.<sup>4</sup>

## II

Durante el periodo postestructuralista, o del *linguistic turn*, se despojó a la historia de su ropaje científico. Vino Hayden White, quien afirma que la historia ha utilizado por largo tiempo recursos literarios como un lenguaje tropológico (metáfora, metonimia, síncdoque, ironía) y la narración de una intriga; es decir, subyacía, bajo el hilo argumentativo, el bagaje ideológico del historiador, fuera éste consciente o no de ello; por eso, concluía que: “La historia, en consecuencia, es regida por elecciones estéticas, lógicas y políticas” (*Apud.* Dosse, 2011: 112). Barthes llegó a compararla

<sup>4</sup> Existen, claro está, notables excepciones. Alfonso Reyes desarrolló una teoría literaria más o menos sólida en su libro *El deslinde* y José Luis Martínez realizó una obra importante sobre la historia de la literatura mexicana.

incluso con la ficción, al afirmar que en ambas había una misma “ilusión referencial” (*Apud.* Jablonka, 2016: 113). Para los historiadores academicistas, el caballo de Troya fue la literatura y su fin estético. En cambio, historiadores como Carlo Ginzburg y Roger Chartier vieron la oportunidad de darle un giro categórico a la disciplina sin, por ello, sentenciar su muerte. Para empezar, la objetividad del historiador era una ilusión sustentada con la distancia de la tercera persona y el narrador omnisciente que, como bien afirma White, eran recursos narrativos utilizados también por la literatura. Aceptar su falibilidad volvía al investigador y a su lector, contrario a lo que algunos pensaban, más científicos, porque “el investigador no pide al lector la suspensión voluntaria de la incredulidad [como en el relato de ficción], sino el rechazo sistemático de la credulidad” (*Apud.* Jablonka: 247). El investigador, como el científico, se equivoca; lo importante es que presente y reflexione sobre sus fuentes. Mientras que la historia se sustenta en criterios de veracidad (textos, testimonios orales, notas, publicaciones periódicas, fuentes de archivos, arqueología, etc.), la ficción lo hace con criterios de verosimilitud: ahí radica la gran diferencia. Así, la historia converge con la literatura sin confundirse con ella. La forma no va en demérito del contenido: “La narración [...] no es el yugo de la historia, su mal necesario; constituye, al contrario, uno de sus recursos epistemológicos más poderosos”. (146)

Si la historia se vio desestabilizada por el elemento estético-ficcional de la literatura, el efecto recíproco actuó en géneros literarios como el testimonio y la novela no ficcional. Rodolfo Walsh, Truman Capote y Norman Mailer escribieron novelas sustentadas en una investigación que, si leemos por ejemplo las cartas de Capote, nos daremos cuenta de que fue muy seria, profunda y desgastante mental y físicamente.<sup>5</sup> En este sentido, la biografía, al ser

<sup>5</sup> En una carta a Alvin y Marie Dewey, Capote les escribe acerca de sus jornadas con *In cold blood*: “todas y cada una de las mañanas vomito por las tensiones que

un género híbrido, se encuentra en la encrucijada de una literatura con método y de una historia de corte literario: “La historia es la absoluta libertad de un yo en los límites absolutos que le fija la documentación” (cit. en Jablonka, 2016: 194). En este territorio, liberado de la supuesta objetividad científica, de las leyes deterministas de cierto tipo de sociología y de historia, y de la escritura teórica que se ocupa únicamente del hilo argumentativo, se erige la nueva crítica biográfica.

Describamos ahora algunas de las características de este nuevo género que ha resurgido fortaleciéndose desde mediados del siglo pasado. Para ello nos apoyamos en el texto de François Dosse *El arte de la biografía*.

Empecemos por la actitud del biógrafo o del académico. En su caso, el cambio más importante es la conciencia de que la balanza puede volver a inclinarse hacia el individuo o el determinismo social, salvo que ahora, como lo hizo Sartre en su biografía sobre Flaubert, se necesita para ello un aparato teórico fuerte (en su caso fue el existencialismo: la libertad de quien construye el sentido de su vida con elecciones conscientes). Una segunda opción consiste en alcanzar el punto medio. De esta manera, Giovanni Levi afirma: “Ningún sistema normativo es, de hecho, tan estructurado como para eliminar toda posibilidad de elección consciente, de manipulación o de interpretación de las reglas de negociación” (*Apud.* Dosse, 2001: 253). Paul Ricoeur, en un intento de conciliar los opuestos, crea los conceptos de mismidad e ipseidad: “La mismidad evoca el carácter del sujeto en lo que tiene de inmutable, como sus huellas digitales, mientras que la ipseidad remite a la temporalidad, a la promesa, a la voluntad de una identidad conservada a pesar del cambio: es la identidad en su trayectoria de pruebas del tiempo y del mal” (*Apud.* Dosse, 2001: 356). Este segundo grupo

---

me produce estar escribiendo este libro. Pero vale la pena, porque es el mejor trabajo que he hecho en la vida. Dios, ya no sé *qué* hacer” (Capote, 2006: 520).

afirma entonces que la dicotomía entre individuo y determinismo social no conlleva una selección sino que implica, en cambio, una actitud con fines heurísticos: hay trabajos que se desarrollan mejor desde una de las dos perspectivas expuestas.

En lo que respecta al biografiado, es imposible caer de nuevo en la trampa de la teleología narrativa; para ello, algunos biógrafos rompen de manera expresa con la cronología lineal de sus relatos, describen personalidades fragmentadas, diversas y corales. Existe también una ampliación a otros sectores sociales que aparecían, a primera vista, ignorados. Carlo Ginzburg, con la microhistoria, y Oscar Lewis, con su novela familiar etnográfica, son ejemplos de este cambio.

Por último, sobre el género de la crítica biográfica podemos decir que asume con fuerza su carácter híbrido entre la ficción y la historia. Es lo que afirma Roland Barthes cuando, después de haber escrito sobre la muerte del autor, intenta una biografía sobre Sade, Fourier y Loyola: “‘Toda biografía –escribe– es una novela que no se atreve a decir su nombre’” (*Apud.* Dosse, 2001: 308). Aquí, sin embargo, pareciera aceptar la falibilidad científica del género. Respondiendo a esto, podríamos retomar el concepto *pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, donde el lector asume la verdad del texto autoficcional debido a la homologación del autor y del narrador. Podríamos decir lo mismo sobre la biografía porque cumple con los criterios de veracidad de la historia (capaz de someterse a una prueba de *verificación*), opuestos a los criterios de verosimilitud de la ficción. La biografía es una novela, como decía Barthes, pero cuenta con el sustento teórico y metodológico de la historia (fuentes textuales y orales, archivos, etc.). Por tanto, puede leerse como si fuera verdad.

En conclusión, el género de la crítica biográfica abreva de la historia, la ficción y el análisis literario tradicional. Debe, por lo mismo, someterse a la instancia de lo real con un saber verificable

y/o proponer una hipótesis novedosa y sugerente, como se le pide a cualquier otro trabajo de análisis literario. Es un género que se encuentra en la convergencia de la que surgieron géneros como el nuevo historicismo, la microhistoria, la novela no ficcional (o crónica literaria) y el testimonio. Un núcleo de tal fuerza y creatividad tuvo como resultado obras que parodiaron el género biográfico desde la ficción, como *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Vladimir Nabokov, y *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes, y otras de un gran impulso narrativo complementado con una investigación histórica y/o de análisis literario profundos como *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, de Octavio Paz, *La esfera de las rutas*, de Álvaro Ruiz Abreu, y *Borges, a life*, de Edwin Williamson.

### III

En este tercer apartado me gustaría abordar un ejemplo de investigación de crítica biográfica con el fin de apoyar mi argumentación previa. El objeto de estudio fue el autor centroamericano Augusto Monterroso, a quien consideramos un autor que encarna con éxito un periodo de gran producción literaria e innovación formal en América Latina; además de haber vivido en varios países de la región como Guatemala, México y Chile. Abordar biográficamente a dicho autor nos permitía, por lo mismo, un estudio sobre la creación literaria y el entorno sociocultural diverso en el que esta trayectoria vital se desarrolló. Para realizar la investigación acudimos a los archivos del autor, resguardados en la Universidad de Princeton y en la Universidad de Oviedo. Realizamos entrevistas a personas que compartieron lazos familiares, afectivos y profesionales con Monterroso y revisamos publicaciones hemerográficas, de teoría y de crítica literaria. En cuanto a los archivos, en el de Princeton hallamos cuadernos, diarios, cartas, documentos personales, documentos legales, borradores de sus escritos y fotografías;

mientras que en el de Oviedo están los premios del autor, las revistas, recortes de periódicos donde se le menciona y fotos familiares.

La investigación de archivo nos permitió profundizar en al menos cuatro niveles críticos: historia y narrativa personal; sociología literaria; poética y metaficción, y análisis textual y genético.

Monterroso afirmó en varias ocasiones haber sido autodidacto; no terminó, según él, la primaria. Esto, para la época, no era un hecho problemático ni tan extraño como lo es ahora; dejaron la escuela Jorge Luis Borges y Juan José Arreola. La educación podía darse en casa, en tanto que hubiera una buena biblioteca y disposición de los padres. En el caso de Monterroso, su padre y su tío tenían una imprenta en la casa en la que publicaron revistas culturales como *Sucesos*; era una imprenta de tipos móviles que había que ordenar para formar las palabras a las cuales se les aplicaba la tinta. Además, en su casa “nunca se hablaba de otra cosa que no fuera versos, teatro, novelas, ópera, zarzuela, opereta, pintores, músicos, escritores, toreros y tonadilleras” (Monterroso, 1993: 96). Sin embargo, no deja de ser irónico que don César Bonilla, el abuelo de Monterroso, llegara a ser ministro de Educación de Honduras y que, entre sus grandes logros, se cuente el haber creado a principios del siglo XX la Dirección General de Instrucción Primaria. En su obituario se le recordó como alguien que “se empeñó tenazmente porque la luz de la escuela penetrara hasta en los caseríos más apartados del país” (*Family documents*, Caja 48). El nieto de este personaje ilustre no completó siquiera la primaria.

Este hecho pareció afectar sobremanera a Monterroso e incluso, en varias ocasiones, abordó el tema; por ejemplo, ante la pregunta de Jorge Ruffinelli sobre el miedo que sentía ante la tradición literaria, le respondió: “Tal vez (se deba a) que soy autodidacto y a que nunca he creído ser escritor... Subconscientemente todavía estoy haciendo la primaria, preparándome para la primaria” (Monterroso, 1999: 23). En una de sus últimas entrevistas, cuando le pre-

guntaron sobre su *Curriculum Vitae*, haciendo alusión a sus obras y premios, Monterroso respondió: “Yo pondría puras cosas negativas, como todos los lugares en los que no estudié” (*El Financiero*, 2002). Este hecho ha sido retomado por algunos críticos, como Gabriel Wolfson, para explicar el marcado interés de Monterroso en la literatura clásica, cuyo valor se encuentra ya asentado. Podría explicar también parte de la tesis de An Van Hecke sobre la gran diversidad y apropiación de referencias intertextuales de autores canónicos en su obra. En nuestro caso, reforzamos la hipótesis de esta angustia del escritor autodidacto al descubrir en el archivo de Princeton el diploma de la primaria con materias y calificaciones que Monterroso cursó al llegar a México. Cambia, de esta manera, el hilo narrativo que el autor quiso darle a su vida y se mantiene, con mayor fuerza, el perfil psicológico de alguien inseguro debido a que no contaba con títulos escolares. Monterroso, finalmente, terminó la primaria en el centro escolar Rosa Luxemburgo; tenía veinticuatro años y acababa de llegar, como resultado de su primer exilio, a la Ciudad de México. El medio cultural se le presentaba entonces como un desafío enorme del que conocía muy poco. La ansiedad debió ser grande y respondió acudiendo a la escuela para obtener un diploma escolar.

Este primer ejemplo está en la línea de la argumentación histórica y psicológica de la crítica biográfica que, si bien es importante, ha sido uno de los frentes más atacados por la teoría literaria contemporánea. Sin menoscabo de su contribución, es importante mencionar otros niveles críticos, como el sociológico.

A mediados del siglo pasado, la Ciudad de México era el centro de la inmigración intelectual española, así como de Centro y Sudamérica, lugar de peregrinación de Breton y Artaud, de Eisenstein y Trotsky, ciudad de muralistas y de grupos literarios en disputa. México, junto con Buenos Aires, eran las capitales culturales de Hispanoamérica. Diego Rivera, Tina Modotti y D.H. Lawrence

se paseaban en Xochimilco los domingos; tendido en las aceras o en los burdeles, estaba Antonin Artaud en éxtasis de alucinógenos. La cultura mexicana se engrandecía, se hacía del pueblo y a la vez universal. El reactivo de la Revolución la había convertido en vanguardista; lo mexicano, escribió Elena Poniatowska, “está *in*” (Poniatowska, 2012: 92).

Fue en estos años (1944) cuando Monterroso llegó a la ciudad, obligado por su primer exilio. Sabemos, gracias a los textos del propio Monterroso, que en los primeros meses asistió a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y que ahí conoció y trató a Juan José Arreola, Juan Rulfo y Rosario Castellanos, entre otros. Gracias a la lectura de sus primeras publicaciones y de textos inéditos –que se guardan en el archivo de Princeton– es posible saber que lo que Monterroso escribía a su llegada a México eran poemas, más exactamente sonetos y silvas con verso rimado. Aquí un ejemplo de un poema titulado “Cera”:

Temí perder la forma que tenía  
temo perder la forma que mantengo  
la forma a que tu antojo me conforma;  
mas temo con más fuerza todavía  
perder lo único cierto que ahora tengo;  
el calor de tu mano que me forma (*Poetry*, Caja 39).

En menos de dos años, las lecturas de James Joyce y de Borges en la revista *Sur*, que habrían sido inaccesibles en Guatemala –Salvador Novo cuenta la anécdota de que los jóvenes se arremolinaban en la librería Porrúa cada vez que aparecían nuevos ejemplares de Joyce (Novo, 1996: 182)– ejercen un cambio notable en su escritura. Lo vemos en borradores que nunca publicó como uno titulado “La casa”, donde se intuye la anécdota de su futura novela *Lo demás es silencio* y donde aparece una versión del cuento “El

centenario”, y en cuentos como “El duelo. (Pequeña historia –triste– de amor)”, creado en un estilo muy borgeano: un autor ficticio y un narrador con técnicas metaliterarias. A esto hay que agregar la compañía y la competencia literaria entre sus amigos Arreola y Rulfo. Con el tiempo, sería el propio Arreola quien publicara los primeros cuentos de Monterroso en dos *plaquettes* de su colección editorial Cuadernos del Unicornio.

El campo literario mexicano de mediados del siglo XX estaba consolidado y tenía gran fuerza; esto le permitió a Monterroso posicionarse estratégicamente como un escritor de la vanguardia literaria, acceso que su entorno precedente, Guatemala, no le habría proporcionado.<sup>6</sup> Este campo literario se tradujo en un acceso a lecturas (como la de Joyce y de la revista *Sur*), a instituciones culturales como la UNAM, el Colegio de México y editoriales como Séneca, donde trabajó algún tiempo, y a una literatura cada vez más cosmopolita y menos nacionalista donde poder escribir una obra de experimentación formal. La crítica biográfica nos permite analizar un campo literario o cultural con testimonios, fuentes y documentos históricos, además del intercambio de este campo con otros, por ejemplo, el político.<sup>7</sup> De esta manera, tenemos una argumentación histórica, psicológica y sociológica.

<sup>6</sup> Entendemos el concepto de vanguardia literaria como lo explica Pascale Casanova en su libro *The World Republic of Letters*; es decir, como un marcador temporal de las prácticas escriturales que se validan en el centro de la consagración literaria (París, Meridiano de Greenwich literario), para ser después asimiladas en las periferias.

<sup>7</sup> Un ejemplo, en este caso, es la participación política activa de Monterroso en Santiago de Chile, después de su segundo exilio. Poco se sabía de ello, antes de haber consultado, entre otros documentos, un discurso que Monterroso escribió sobre la intervención de la CIA en el golpe de Estado contra el presidente electo Jacobo Árbenz. Este discurso lo leyó Pablo Neruda en un teatro Caupolicán abarrotado, en la ciudad de Santiago. Véase el artículo de mi autoría “Augusto Monterroso, el diálogo entre espacio político y espacio literario”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vo. 91, núm. 5, pp. 531-544.

Otra aportación crítica de la investigación de archivo fue analizar la poética del autor mediante la consulta de sus cuadernos personales. Monterroso viajó a Londres en 1967 becado por la UNAM. Para alguien que creció leyendo a autores ingleses y españoles, que llegó a la madurez literaria con Borges, con una educación dentro del canon de la literatura occidental, conocer Europa representó un suceso extraordinario. Quizá por tal motivo retomó un hábito que había perdido desde su segunda estancia en México: la escritura de un diario personal.

El tema más recurrente en el diario redactado en Londres es el de la escritura. Monterroso siente que no ha logrado innovar lo suficiente, que su obra es mínima, casi insignificante. Se recrimina por pasar la mayor parte del día leyendo, en lugar de escribir. Hay que recordar que ésta era la época de la vanguardia formal. A unos kilómetros de distancia, en la biblioteca del British National Museum, Carlos Fuentes escribía *Terra Nostra*. Por su parte, Gabriel García Márquez acababa de enviar ese año a la editorial Sudamericana el mecanuscrito de *Cien años de soledad*. Había una eferescencia creativa y experimental como nunca antes en América Latina. Vargas Llosa concibió en esos años el proyecto de *Conversación en la Catedral*, su novela coral que atrapa las voces y vidas de toda una ciudad durante el tiempo en que dos individuos toman una cerveza en un bar del centro de Lima. Monterroso escribió entonces:

Siento que no puedo encontrar la forma de expresión adecuada. En mi interior bulle una cantidad de ideas y sentimientos para expresar con cuales no encuentro una forma. Todas me parecen gastadas, anquilosadas, ridículas o cursis. Pensar que un cuento debe tener nudo y desenlace me horroriza. Las formas demasiado modernas no puedo usarlas puesto que todo el mundo las usa. Decididamente, no encuentro mis expresiones. Soy demasiado perezoso para buscar nuevas, mías. No sé qué voy a hacer. Por otra

parte, no puedo seguir sin escribir lo que llevo dentro, bueno o malo, poco o mucho, no sé. Quizá la costumbre de escribir todos los días sin forma, como con este cuaderno pienso hacer, ayude algo (*Notebook*, Caja 1)

Monterroso había publicado para entonces *Obras completas* (y otros cuentos) y tenía escritos gran parte de los textos que formarían su libro *La oveja negra y demás fábulas*; es decir, había innovado con la creación de la minificción (“El dinosaurio”) y con las primeras fábulas abiertas –sin moraleja– en lengua española. Era un gran vanguardista, y aun así se recriminaba por fallido y ocioso. Fue esta insatisfacción y la necesidad de la búsqueda lo que lo llevó finalmente a una forma nueva, original. Ángel Rama la llamó “Silva de varia lección” (*La Hora*), Von Ziegler afirmó que era ya una obra, “la obra, indefinible” (Von Ziegler, 1995: 53). *Movimiento perpetuo* es el nuevo género, aquel que encuentra su unidad en lo diverso, que trasciende lo misceláneo. El logro de Monterroso está inscrito en su cuaderno, primero como una necesidad, casi como una angustia, y luego como un rechazo a las formas modernas, para concluir: “Quizá la costumbre de escribir todos los días sin forma, como con este cuaderno pienso hacer, ayude algo”. Al estudio histórico, psicológico y sociológico de la crítica biográfica, podemos agregar el de la poética literaria.

En los archivos se encuentran los manuscritos de las obras inéditas y publicadas de Monterroso. Con una primera revisión es posible comprobar una de sus afirmaciones más ocurrentes: “Yo no escribo; yo sólo corrijo” (Monterroso, 2002: 249). De su única novela, *Lo demás es silencio*, existen tres cajas de borradores. De un primer texto introductorio sobre Torres, por ejemplo, escribió diecinueve borradores. Hay once del fragmento titulado “Un breve instante en la vida de E. Torres”; nueve de “Hablar de un esposo siempre es difícil”. En 1975, tenía cuatro borradores de “Recuerdos de mi vida con un gran hombre”. A finales de ese mismo año

había otros veinticuatro textos con la misma voz, y en 1977, hay que agregar otras dos versiones. Su trabajo de escritura era lento, reiterativo y minucioso.

Este hecho va ligado con su postura literaria. A pesar de convivir en la cercanía de escritores del *boom*, y recibir incluso una invitación de Vargas Llosa para escribir una novela sobre una dictadura latinoamericana,<sup>8</sup> optó por una escritura de aficionado. Sus libros se publicaron de manera esporádica, dejando pasar en ocasiones diez años entre uno y otro, además de haber intentado el género de la novela en una sola ocasión. Prefería dejar pasar el tiempo entre sus publicaciones debido al extremo esfuerzo que le implicaba la corrección de sus textos y la búsqueda formal. En el caso, por ejemplo, de las fábulas que conformaron su segundo libro podemos constatar en sus borradores que su escritura fue a diferencia de propuesta en su novela, más espontánea y menos rigurosa. Básicamente debió aprovechar los tiempos libres del trabajo para escribirlas en hojas sueltas de un bloc de notas. En ocasiones, las hojas tienen rayones de colores, posiblemente de su hija. Aquí sobresale que la primera versión, escrita a mano, es casi idéntica a la versión final.

Monterroso optó por una posición de autor aficionado, aquel que obedece al tiempo de la inspiración y a las correcciones laboriosas de sus propios manuscritos, en lugar del tiempo de las presiones culturales o económicas del escritor profesional, que es lo que encarnan, por ejemplo, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, entre otros. Esto le permitió escribir y reescribir durante casi

<sup>8</sup> Monterroso menciona este hecho en su texto “Novela sobre dictadores 2” en *La palabra mágica*. En su archivo encontramos la carta de Mario Vargas Llosa, fechada el 15 de febrero de 1968, donde se realiza esta invitación. La carta empieza: “Querido Tito. Está en marcha un proyecto que lanzó Carlos Fuentes: un libro de ficciones sobre los dictadores de América” (*Personal Correspondence*, Caja 33).

treinta años una novela que apenas rebasó las cien páginas e ir coleccionando breves fábulas en hojas de bloc y papeles sueltos sin saber si aquello en realidad valdría la pena.

#### IV

Tal como habrá podido notar el lector, este artículo no es únicamente un análisis de la crítica biográfica y de su práctica. Se trata sobre todo de proponer una orientación teórica y metodológica que pueda renovar, desde la tradición, nuestra crítica literaria. Para ello revisamos, en un primer momento, el soporte teórico y seguimos después con un ejemplo. Las investigaciones de Iván Jablonka establecieron el lugar de confluencia entre las ciencias sociales y la literatura desde el cual podía expresarse una nueva crítica biográfica que, como explica François Dosse, problematiza la noción de individualidad y determinismo social. El género acepta, además, su condición híbrida entre la ficción y la historia, permitiendo así una lectura amena, acotada en los límites de aquello que está justificado con testimonios textuales y orales, y fuentes de archivos.

La investigación, con orientación biográfica, que realizamos en los archivos de Monterroso nos aportó mayor claridad sobre su obra, su poética, su entorno sociocultural y su momento histórico. Desde el diploma de su escuela primaria hasta los borradores de sus textos publicados, el recorrido del biógrafo puede cubrir una gran variedad de registros que suelen ser poco estudiados o, de plano, se pasan por alto. La dicotomía que oponen estos estudios al análisis literario o *close reading* es falsa. Al tratarse de un género híbrido y abierto, es posible incluir análisis literarios en la investigación biográfica (como lo hace, por ejemplo, Octavio Paz en su análisis del poema *Primero Sueño* de Sor Juana).

La academia latinoamericana ha logrado posicionarse en las diversas líneas de la teoría literaria contemporánea; ha realizado

estudios atinados y sugerentes desde la teoría postestructuralista; los estudios culturales la han obligado a visualizar prácticas hasta entonces invisibles, pese a tener a su disposición un mundo rico en aspectos y matices. Pensemos ahora en los autores de nuestra tradición literaria y juzguemos si contamos con una visión compleja de su vida, su producción cultural, su entorno sociocultural y su momento histórico. Pensemos en una historia literaria que apueste también a dar un mínimo de congruencia entre los sucesos políticos y los culturales. Descubriremos entonces que aún queda mucho trabajo por hacer en el área de la crítica biográfica.

## Bibliografía

- Alatorre, Antonio, 2012, *Ensayos sobre crítica literaria*, El Colegio de México, México.
- Altick, Richard, 1951, *The scholar adventurers*, The MacMillan Company, Nueva York.
- Barthes, Roland, 2002, *Œuvres complètes III. Livres, Textes, Entretiens. 1968-1971*, Éditions du Seuil, París.
- Bourdieu, Pierre, 1998, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, París.
- Capote, Truman, 2006, *Un placer fugaz*, Random House Mondadori, México.
- Casanova, Pascale, 2007, *The World Republic of Letters*, Harvard University Press, Cambridge.
- Dosse, François, 2011, *El arte de la biografía. Entre historia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México.
- El Financiero*, 2002, “Entrevista Monterroso”, mayo, México.
- Jablonka, Ivan, 2016, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, FCE, México.

- La Hora*, 1996, Suplemento Cultural, abril, Guatemala.
- Lejeune, Philippe, 1975, *Le Pacte Autobiographique*, Seuil, París.
- Monterroso, Augusto, 1999, *Viaje al centro de la fábula*, Alfaguara, Madrid.
- \_\_\_\_\_, 2002, *Tríptico*, FCE, México.
- \_\_\_\_\_, 1993, *Los buscadores de oro*, Alfaguara, México.
- \_\_\_\_\_, 1984, *La palabra mágica*, Era, México.
- \_\_\_\_\_, *Family documents*, 1921-1965, Augusto Monterroso Papers, Box 48, Folder 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- \_\_\_\_\_, *Notebook*; 1967; Augusto Monterroso Papers, Box 1; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- \_\_\_\_\_, *Personal Correspondence*; 1952-2003; Augusto Monterroso Papers, Box 33, Box 34, Box 35; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- \_\_\_\_\_, *Poetry*, 1947-1984, Augusto Monterroso Papers, Box 20, Folder 39; Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library.
- Novo, Salvador, 1996, *Viajes y ensayos I*, FCE, México.
- Poniatowska, Elena, 2012, *Las siete cabritas*, Era, México.
- Schwartz, Roberto, 2004, "Brazilian Culture: Nationalism by Elimination", Ana del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo (eds.), *The Latin American Cultural Studies Reader*, Duke University Press, pp. 233-249.
- White, Hayden, 2014, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, FCE, México.

- Van Hecke, An., 2010, *Monterroso en sus tierras: espacio e intertexto*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- Von Ziegler, Jorge, 1995, “La literatura para Augusto Monterroso”, *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, Coordinación de Difusión Cultural/Dirección de Literatura/UNAM, México, pp. 45-54.
- Wolfson, Gabriel, 2007, “*Movimiento perpetuo*: La fuga anticlásica de Augusto Monterroso”, *Taller De Letras*, pp. 101-120.