

*La nueva miscelánea  
en el límite de los géneros literarios.  
Formas mixtas y autobiográficas  
en la literatura hispanoamericana del siglo XX*

MATÍAS BARCHINO  
Universidad de Castilla-La Mancha

La violación deliberada de las convenciones literarias y el acercamiento a los límites de los géneros son actitudes frecuentes en la evolución literaria. Desde la antigüedad uno de los procedimientos usados para romper los moldes es el de la fusión o mezcla de elementos heterogéneos de procedencia diversa que muchas veces forman a su vez nuevos géneros históricos. A través de la hibridación de elementos preexistentes se configuran los cambios estéticos que han dado lugar a géneros mixtos como la sátira menipea, la tragicomedia, la miscelánea clásica, la novela, la colección de ensayos y a todo tipo de relatos polifónicos de los que habla Bajtín, todos ellos surgidos de la promiscuidad de los géneros y entre formas cultas y populares que violenta unas veces a conciencia otras casualmente los sistemas literarios previos haciéndolos evolucionar. La literatura hispanoamericana, tanto a su práctica histórica como en sus planteamientos críticos y formulaciones teóricas, posee desde las relaciones y crónicas de Indias un buen número de ejemplos de mezclas y mixturas de diversos tipos, lo que la hace especialmente prolífica en textos mestizos de difícil catalogación. En la actualidad y desde los años sesenta han proliferado libros que reúnen textos misceláneos y fragmentarios por parte de algunos de los más destacados escritores hispanoamericanos como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Guillermo Cabrera Infante, Alejandro Rossi, Mario Benedetti, Gabriel Zaig, Salvador Elizondo, Sergio Pitol y Ángeles Mastretta, por hacer una primera lista de practicantes de este tipo de publicación miscelánea. La mezcla se produce no tanto en el nivel de la escritura de un texto concreto sino en el de su organización en una unidad superior que sería el volumen impreso. El autor de un

libro misceláneo no se obsesiona por la unidad de sus elementos y reúne alegremente textos, muchas veces fragmentarios o inacabados, de forma y contenido diverso y generalmente breve: cuentos, ensayos, poemas, páginas autobiográficas o de diarios, relatos de sueños, de viajes, proyectos, sinopsis, comentarios de actualidad, reseñas de lecturas, dibujos, fotografías. Todo cabe en unos libros cuya idea esencial es, ni más ni menos, que tratar de romper la línea que separa la vida de la literatura y que tratan de reproducir y condensar la pluralidad y la complejidad de la realidad social, literaria y personal del escritor.

Con todo, es evidente la diferencia que existe entre el propósito de ruptura y de transgresión de *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar y la complacencia en la propia escritura de *El mundo iluminado* de Ángeles Mastretta, por citar el último de estos escritos que hemos podido leer. Sin embargo, en ambos estamos ante una práctica gozosa y profunda de la literatura en libertad, que sus autores han conquistado y los lectores han logrado asimilar de forma plena. Placer en la escritura, libertad, experimento, riesgo artístico, brevedad, fragmentarismo, digresión, humor siempre, pero también transcendencia y búsqueda de una forma de autoexpresión que no se somete a la cronología de las tradicionales fórmulas autobiográficas y ensayísticas van a ser componentes de este tipo de libros, más allá de sus diferencias.

Intentaremos indagar en la naturaleza y el origen de estas nuevas misceláneas analizando algunos de estos escritos y los comentarios que sus autores hacen sobre ellos mostrando su nivel de autoconciencia genérica. El origen literario de estos textos es diferente en cada caso, según las afinidades y la formación de sus autores, aunque todos coinciden en aprovechar ese espacio de libertad casi absoluta en la expresión artística y literaria que se ha abierto tras las experiencias de vanguardia y las rupturas artísticas de este siglo. Algunos recuerdan los viejos géneros mixtos y usan deliberadamente el nombre de miscelánea o silva de varia lección, otros insisten explícita o tácitamente en la presencia del inventor del ensayo moderno Montaigne, cuyo hallazgo ya tenía en sí muchos de los elementos misceláneos y autobiográficos que vamos a encontrar en estos libros; Cortázar y otros escritores enlazan más directamente con las experiencias de la vanguardia clásica, con prácticas artísticas como el *collage* y con tendencias de ruptura como el movimiento dadá, a los que se unen influencias artísticas más contemporáneas como el jazz o el *happening*.

No debemos olvidar que la mayoría de estos libros logran ser publicados debido a la fama que sus autores han adquirido por prácticas literarias más

usuales como la novela, el relato, la poesía y el ensayo, ni tampoco que este tipo de textos suelen todavía aparecer o citarse de forma lateral en los manuales o bibliografías, como si fueran obras menores, marginales o de segunda categoría. Esta circunstancia, sin embargo, no impide que podamos estudiarlas y apreciarlas por sí mismas en su novedad y en lo que significan para sus autores, quienes suelen darles un valor personal y literario que los críticos no siempre les han concedido. Por otro lado, tal vez como una variante de este tipo de misceláneas también podemos considerar las cada vez más frecuentes colecciones de artículos de prensa y textos previamente publicados por sus autores, una forma de miscelánea que, respondiendo a motivaciones editoriales muy precisas, exige un tratamiento diferenciado.

Las nuevas misceláneas son colecciones donde tenemos la sensación de observar al escritor en estado puro, en pleno esfuerzo literario, que pone boca arriba las cartas de sus influencias y lecturas, sus preocupaciones vitales y artísticas y su propia vida. Y es que el escritor a través de estos textos reunidos en libro trata también de alguna forma de conocerse y probarse a sí mismo, de llegar a sus límites e incluso mostrarse a los lectores en acción, olvidando las expectativas críticas y de lectura que se contraen con otros géneros literarios. La nueva miscelánea se acerca de esta forma a la colección de ensayos tal y como la concibió originalmente Montaigne, como un método de autoconocimiento y libertad expresiva sin compromisos formales previos en los que el autor se sienta constreñido<sup>1</sup>. También se acerca a las memorias y a la autobiografía aunque sea para poner de relieve las limitaciones y las trampas retóricas que las formas convencionales —autobiografías, memorias, diarios, cartas, novelas o poemas autobiográficos— tienen para lograr una imagen ajustada de la vida de un hombre. En cierto sentido estos libros en conjunto —y así lo confirman algunos de sus autores— pueden ser leídos

---

<sup>1</sup> «El ensayista busca conocer su propia identidad en el acto de escribir como el mejor camino para, a partir de la experiencia individual, explorar la *humana condición*; esta posibilidad es la que da una dimensión transhistórica a esa peculiar construcción autobiográfica fragmentada característica del ensayo y de ciertas epístolas» (M. E. Arenas Cruz. *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pág. 66). No obstante su aire familiar se ha de desvincular esta línea ensayística del importante ensayo ideológico o estético hispanoamericano en el que también destacan algunos de los autores de este tipo de misceláneas como Borges, Cortázar o Rossi, cf. J. Skirius. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, México, FCE, 1981; y J. M. Oviedo. *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1990.

como formas substitutivas de los proyectos autobiográficos tradicionales cuyo potencial referencial también ha entrado en crisis<sup>2</sup>. A todos estos aspectos que hemos señalado se van a referir sus propios autores a la hora de analizar sus propios escritos. La idea de reunión de fragmentos y de coleccionismo personal está implícita en estos libros como en los viejos retratos en los que el retratado se hacía acompañar con instrumentos y objetos de su vida cotidiana o de su preferencia. Esta nueva miscelánea parece predicar que a través de la mezcla heteróclita de elementos diversos y de fragmentos se puede acceder de forma más fiel a la vida compleja y muchas veces incoherente de este final de milenio que un relato autobiográfico tradicional. En las nuevas misceláneas predomina un fuerte componente subjetivo, incluso al tratar temas aparentemente ajenos o lejanos, como si nos susurraran al oído confidencias, un tono de cercanía que incluso en diarios y memorias raramente se da de forma tan clara.

Podemos considerar a Borges como el primer representante de este juego de mezclas genéricas y misceláneas en Hispanoamérica, sin duda junto a su admirado Macedonio Fernández, por la libertad que se toma al reunir textos diversos compilados en sus libros de forma voluntariamente azarosa. En *El hacedor* (1960) practica de una forma consciente la miscelánea o centón, como él mismo gusta de llamar a esa acumulación de breves ensayos, relatos de sueños, recuerdos y fragmentos autobiográficos, anécdotas, citas, cuentos y poemas. El «Epílogo» del libro señala con precisión las prevenciones que un volumen de estas características tiene para su autor, sin embargo, en el mismo texto lo va a declarar con cierta timidez su libro más personal:

Quiera Dios que la monotonía esencial de esta miscelánea [...] sea menos evidente que la diversidad geográfica o histórica de los temas. De cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como esta colecticia y desordenada *silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos e interpolaciones<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cf. M. Sprinker. «Ficciones de “yo”: el final de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Madrid, Suplementos Anthropos, 1991, págs. 118-128 y otros artículos reunidos en este volumen; vid. también Nora Catelli. *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, págs. 15-52.

<sup>3</sup> J. L. Borges. *Obras completas*, II, Barcelona, Emecé editores, 1989, pág. 232.

Borges llama a su libro tanto miscelánea como silva de varia lección con plena consciencia de que la tradición en que se asienta se remonta a las colecciones clásicas de nuestro siglo XVI, las de Zapata o Mexía, que responden al sentido de variedad y de alternancia renacentista que en cierto modo también aparece en éstas<sup>4</sup>. Pero más allá de esa alusión al origen nos interesa destacar la idea de Borges que de la reunión de lo disperso se puede originar la expresión de lo personal y hasta de lo íntimo, aunque él desdeñará siempre las formas directamente autobiográficas. Al reseñar autobiografías de autores admirados como Kipling o Chesterton o cuando surge en sus ensayos el tema, se muestra receloso y señala que son los frutos de su imaginación los que retratan a un autor de forma veraz y no las obras explícitamente autobiográficas que lo hacen torpe e interesadamente. Es cierto que Borges llevó numerosas veces su propia vida a sus relatos y poemas pero siempre negó la posibilidad de escribir una autobiografía. Su más directo acercamiento a este género fueron las llamadas «Autobiographical notes» que publicó en inglés la revista *New Yorker* en 1970 y que son en realidad de una recopilación de entrevistas y opiniones del autor sobre su vida recogidas por Norman Thomas di Giovanni que nunca accedió a publicar en español<sup>5</sup>. Borges desconfía de que la explícita autorreferencialidad de un escrito sea capaz de representar la vida de un hombre y piensa por el contrario que reuniendo elementos heterogéneos sí es posible figurar en toda su complejidad la variedad de la vida<sup>6</sup>. El recurso de la enumeración caótica, tan frecuente en el autor, se repetirá a nivel estructural en este tipo de libros misceláneos y es esta naturaleza mixta, incluso ajena, la razón que convierte a *El hacedor*, según su autor, en su libro más personal. En la nota final leemos un párrafo antológico sobre la naturaleza profundamente subjetiva que para Borges tiene la colección de elementos dispersos en el tiempo:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos,

---

<sup>4</sup> Cf. A. Prieto. *La prosa española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 219-263.

<sup>5</sup> M. E. Vázquez. *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets, 1996, pág. 268. Recientemente el diario *La Nación* de Buenos Aires y el suplemento literario del madrileño *La razón* (25 de abril de 1999), las han vuelto a publicar y se anuncia ya una próxima edición en libro.

<sup>6</sup> Cf. M. Barchino. «Leer la propia vida: J.L. Borges y Umberto Eco», *Relaciones Borges-Eco*, en prensa.

de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara<sup>7</sup>.

Por su parte, Julio Cortázar llegará a soluciones parecidas por vías diferentes. Después del acontecimiento editorial y literario de *Rayuela*, a petición de un amigo editor, imagina un libro sin un tema ni un género específico en el que se reunirán materiales de diversa procedencia. El resultado es *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), libro en que está presente la idea del cajón de sastre, del *collage*, del caleidoscopio y del viejo almanaque en el que se publicaban juntos pronósticos meteorológicos, consejos prácticos, frases célebres, poemas o chistes. Su estructura fundamental se basa en la búsqueda de relaciones antitéticas surgidas de «la mixtura de materiales de toda extracción y de la mezcla de materiales dignos con indignos», según señalan Saúl Yurkievich y el pintor Julio Silva, quien se encargó del diseño gráfico del mismo<sup>8</sup>. Efectivamente, tanto *La vuelta al día...* como *Último round* o *Prosa del observatorio*, incluso la parte prescindible de *Rayuela*, surgen de esa unión de elementos diversos. Cortázar se apropia del proyecto transgresor de las vanguardias artísticas y literarias y del espíritu del arte dadá representado por Marcel Duchamp o Man Ray. Su presencia se pone de manifiesto en numerosas citas y menciones que, junto a la del jazz americano como método de improvisación literaria, implican que la confección de este tipo de miscelánea sea sentida como ruptura respecto a las convenciones literarias y los géneros en vigor.

Hay, sin embargo, un propósito más ambicioso en la reunión de estos materiales en libro, incluso en su orden de presentación, que lo sitúa más allá del azar aparente. Cortázar a través de sus ensayos, poemas, cuentos, improvisaciones, anécdotas y notas reunidas en *collage* pretende también autorrepresentarse y aspira, si no a trazar su propia cara, sí a dar cuenta de sí mismo, de sus hábitos, de su humor, de sus lecturas, de su concepción de la literatura y del mundo, de sus miedos y sus sueños, en un conglomerado que abarca su vida al completo. Algunos pasajes de *La vuelta al día...* tienen

---

<sup>7</sup> J. L. Borges, *ibid.*

<sup>8</sup> J. Silva y S. Yurkievich. «Julio Cortázar : Esperanzas, famas y cronopios», *Conversaciones de famas y cronopios. Encuentros con Julio Cortázar*, Murcia, Compobell, 1996, pág. 88.

componentes autobiográficos evidentes como el texto «Uno de tantos días en Saignon», que son apuntes de diario en los que se van señalando, hora por hora, las actividades de un día cualquiera de su vida; el titulado «Del sentimiento de no estar del todo» y otros trazan una especie de acercamiento a su concepto personal de la literatura remitiéndose a recuerdos infantiles del escritor. Cortázar no admite clara diferencia «entre vivir y escribir»<sup>9</sup>, lo que no es sino una formulación expresa del importante componente biográfico que tiene su obra. Muchos de sus textos misceláneos están sazonados con recuerdos y sensaciones en primera persona que hacen que sintamos de forma directa la presencia del autor. Que le interesa el problema de la escritura de la memoria en estos libros misceláneos se deja notar en un texto de *La vuelta al día...* titulado «Verano en las colinas», en el que escribe improvisadamente sobre situaciones cotidianas como los siempre inquietantes movimientos del gato Teodoro W. Adorno o las formas no menos inquietantes de las nubes sobre el pueblo que le recuerdan a Magritte; de repente, transcribe el autor una conversación no menos cotidiana:

Mi mujer, que me sabe en la tarea de escribir un libro del que solamente tengo en claro el deseo y el título, lee por sobre mi hombro y pregunta :

—¿Va a ser un libro de memorias? Entonces, ¿ya empezó la arteriosclerosis? [...]

Le contesto que a mi edad las arterias han debido comenzar seguramente su vitrificación solapada, pero que las memorias distarán de incurrir en el narcisismo que acompaña la andropausia intelectual<sup>10</sup>.

Tal evasiva es un desprecio inicial por la expresión autobiográfica, extensible a muchos escritores hispanoamericanos, aunque la idea de escribir unas memorias arraiga de alguna forma en su mente pues más adelante reaparece en el texto en forma de rebelión ante su propia reacción negativa. De esta forma entra Cortázar en una vieja discusión ya tópica en los estudios sobre la autobiografía hispanoamericana y española<sup>11</sup> y atribuye a la autocensura el

<sup>9</sup> J. Cortázar. *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Debate, 1993, pág. 32.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 16.

<sup>11</sup> Cf. A. Prieto. *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, págs. 16-19.

endémico prejuicio ante la expresión autobiográfica de los escritores hispanoamericanos y españoles, mucho menos propensos a esta escritura en primera persona que los anglosajones o franceses:

La ironía de la pregunta de mi mujer se me ha quedado un poco como la nube sobre Cazeneuve. Y ¿por qué no un libro de memorias? Si me diera la gana, ¿por qué no? Qué continente de hipócritas el sudamericano, qué miedo de que nos tachen de vanidosos y/o pedantes. Si Robert Graves o Simone de Beauvoir hablan de sí mismos, gran respeto y acatamiento; si Carlos Fuentes o yo publicáramos nuestras memorias, nos dirían inmediatamente que nos creemos importantes. [...] Graves y Beauvoir escriben sus memorias el mismísimo día que se les antoja, sin que ni a ellos ni a los lectores les parezca nada excepcional. Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memorias vicarias, asomándonos a lo Frégoli desde nuestras novelas<sup>12</sup>.

Todavía se pregunta por qué razón no va a poder escribir él sus memorias cuando ya ha cumplido los años y ha escrito los libros que le dan «algún derecho a la primera persona del singular». Aunque el problema se disipa cuando el gato que salta sobre sus rodillas y exige sus caricias habituales, «porque mientras juego con él me olvido de las memorias». Concluye Cortázar otra vez tangencialmente: «Ya antes de explicar esto se estará notando que me divierto más hablando de Teodoro y de otros gatos o personas que de mí mismo»<sup>13</sup>. La doble actitud de Cortázar en el texto, interesada y evasiva, pone de manifiesto no tanto un rechazo de la expresión autobiografía en sí misma como del hecho de que ésta tenga que seguir un modelo canónico determinado, digamos al estilo de Rousseau, y nos pone sobre aviso de la condición memorialística de buena parte de su obra que adopta formas indirectas y de autoficción, como hemos observado en sus últimos cuentos<sup>14</sup>, y sobre el carácter subjetivo de sus textos misceláneos. El método que utiliza para esta especie de autobiografía fragmentaria es la reunión azarosa de escritos diver-

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 17-18.

<sup>13</sup> J. Cortázar. *Op. cit.*, pág. 18.

<sup>14</sup> M. Barchino. «Mecanismos de autoficción en los últimos cuentos de Julio Cortázar», en M.E. Legaz (coord.), *Un tal Julio (Cortázar, otra lectura)*, Córdoba, Argentina, Alción, 1998, págs. 213-234.

sos y una suerte de prosa semiautomática basada en la improvisación, técnica que toma de la música jazz a la que llama *take*. El *take* es la toma suelta en las sesiones de grabación de los músicos de jazz, un fragmento que combina la improvisación con la técnica, el riesgo con el arte en estado puro, es un ensayo, a veces imperfecto o fracasado, que tiene valor por sí mismo aun si se trata de algo fragmentario. Cortázar proclama que «lo mejor de la literatura es siempre *take*, riesgo implícito en la ejecución, margen de peligro que hace el placer del volante» y afirma que a él le gustaría escribir siempre *takes*, un texto fragmentario en el que «la creación incluye su propia crítica y por eso se interrumpe muchas veces para recomenzar»<sup>15</sup>. Todo nos lleva a una literatura que da valor autónomo al fragmento significativo, a la improvisación y al encuentro fortuito, como elementos fundamentales de su escritura y uno de los signos de la modernidad literaria tal y como la entiende Cortázar.

La estética del fragmento y su reunión en unidades superiores de tipo misceláneo ha logrado hacerse un hueco en el arte y en la literatura actuales. El ensayista venezolano Francisco Rivera indaga en las formas fragmentarias como formulaciones artísticas típicas de este siglo y relaciona las experiencias de la tradición con las de la vanguardia. En su colección *La búsqueda sin fin* encontramos el ensayo titulado «De ensayos y fragmentos» en el que comienza por referirse a los doscientos cuarenta y tres fragmentos de entre unas líneas y cuatro páginas que el poeta japonés Yoshida Kenko escribió entre 1330 y 1332, alejado temporalmente del mundo, en los que trata los temas más variados y con los que se convierte en el primer ensayista de la literatura japonesa. Rivera piensa que Kenko, al unir elementos diversos y fragmentarios estaba en realidad pintándose a sí mismo<sup>16</sup>, como lo iba a hacer en circunstancias parecidas pero en una cultura diferente y dos siglos más tarde Michel de Montaigne, al proponer en su reunión de sus ensayos en forma de libro, un método para pintarse y conocerse a sí mismo que lleva a sus últimas consecuencias la subjetividad renacentista y la idea de variación presente en las misceláneas renacentistas. Estos fragmentos ensayísticos como los poemas líricos, en su variedad y su brevedad, «dan la impresión de ser sólo elementos de una posible colección, o, dicho con otras palabras, le plantean al autor, con una intensidad fre-

---

<sup>15</sup> «Take it or leave it», *op. cit.*, págs. 307-9.

<sup>16</sup> F. Rivera. *La búsqueda sin fin*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1992, pág. 33.

cuentemente inquietante, el problema del libro»<sup>17</sup>. De alguna forma la clave no está en ellos mismos sino en su agrupación con los que adquieren una significación compleja y forma una especie de retrato del compilador. Es cierto que siempre ha habido colecciones de fragmentos, como las de Heráclito o Pascal, pero suelen ser fruto del azar, incluso en el romanticismo alemán se instituyó una estética del fragmento, pero es en siglo XX con las vanguardias y después de ellas cuando el fragmentarismo se convierte en un mecanismo artístico autónomo y válido por sí mismo. Rivera recuerda, en este sentido, las palabras con que Marcel Duchamp justifica su famosa *Caja verde*, obra en la que reunía papeles y materiales diversos para un libro que nunca se compondría: «No es esta una época para completar nada. Es la época de los fragmentos»<sup>18</sup>. Esta afirmación se adelanta, como otras intuiciones geniales de Duchamp, a muchas formulaciones artísticas contemporáneas posteriores que van a utilizar profusamente la obra construida con fragmentos y elementos mezclados, y se justifica plenamente con las palabras de Gide, recordadas por Barthes en su autobiografía, de que «la incoherencia es preferible al orden que deforma». Ha habido, pues, durante el siglo XX un cambio fundamental en las operaciones de escritura y de lectura que explica la profusión de misceláneas y textos mezclados y fragmentarios y que también explica su aceptación por parte del público lector. En ese contexto general también hay que entender las nuevas misceláneas escritas en Hispanoamérica de las que estamos tratando, pese a los múltiples aspectos que presentan.

Encontramos la aceptación jubilosa del fragmento unida a la del concepto de la brevedad y al humor como máxima artística en el escritor guatemalteco Augusto Monterroso. Es un verdadero especialista en la reunión de fragmentos ya que todos sus libros están concebidos de esta forma, incluida su única novela, *Lo demás es silencio*, que no es sino una colección variada de cartas, informaciones, comentarios y notas fragmentarias en torno a un escritor ficticio. Desde *Movimiento perpetuo* (1972) hasta su reciente colección *La vaca* (1999), muestra esa propensión a la reunión de elementos diversos y breves, especialmente ensayos, cuentos, máximas, citas y reseñas de lecturas. El origen de esa mezcla sin embargo no se sitúa tanto en las rupturas vanguardistas como hemos visto en Cortázar, sino en un concepto satírico de la

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 36.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 40.

literatura que ironiza sobre las instituciones sociales y literarias, entre las que se encuentran los géneros literarios<sup>19</sup>.

En Monterroso, como en Cortázar, se encuentra planteado de una forma central el problema de la distancia entre la vida y la literatura, como leemos en el texto que introduce *Movimiento perpetuo*, donde explica el sentido del título con una aclaración inicial:

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas; no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo del cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo; eso es, un movimiento perpetuo<sup>20</sup>.

Concebir la vida como un «movimiento perpetuo» y dar a su libro el mismo título implica, de nuevo, la búsqueda de un ámbito de comunión entre la vida y la literatura. Monterroso está siempre muy atento a la expresión autobiográfica como problema literario tanto propia como ajena y admira a Ginés de Pasamonte, el personaje cervantino, quien está orgulloso de haber escrito su vida; a Montaigne, cuyos ensayos le acompañan en su exilio chileno; a Laurence Sterne, especialmente como autor del *Viaje sentimental*; y también admira al estrambótico escritor inglés Charles Lamb, todo un antecedente de Monterroso como escritor de fragmentos en sus *Ensayos de Elia*, escritos entre 1830 y 1835, aunque de Lamb lo que le fascina es la brevedad y la ironía de su autobiografía, escrita en una sola página, que el guatemalteco traduce al español<sup>21</sup>. Monterroso especula en muchas ocasiones, a veces irónicamente, sobre el género memorialístico y se refiere concretamente a las obras de algunos de escritores mexicanos contemporáneos como Gustavo Sáinz, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, en las que encuentra las posibilidades ficticias del género. Pero pese a sus numerosas muestras de humor no ironiza cuando afirma categórico, como lo hiciera Vicente Espinel, que «para publicar un libro sobre la propia vida no es necesario ser alguien ni ser algo ni ser nada. Se necesita únicamente escribirlo y, si es posible, escribirlo bien. No hay una sola vida que no sea escribible»<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Cf. F. Noguero. *La trampa de la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.

<sup>20</sup> A. Monterroso. *Triptico*, México, FCE, 1995, pág. 23.

<sup>21</sup> «La autobiografía de Charles Lamb», *ibid.*, págs. 164-167.

<sup>22</sup> «Los escritores cuentan su vida», *ibid.*, pág. 204. Cf. el texto «La palabra escrita y la palabra hablada» de *La letra e*, *ibid.*, págs. 261-263.

En su variedad, todos los libros de Monterroso son autorretratos en el sentido en el que estamos viendo este tipo de misceláneas pero *La letra e (Fragmentos de un diario)* (1987) tiene forma, como indica su subtítulo, de diario fragmentario. En el mismo, entre todo tipo de pensamientos, vivencias y recuerdos se incluyen numerosas reflexiones metaliterarias. Entre las ventajas de escribir un diario, por ejemplo, señala «esa confianza que da la idea previa de estar escribiendo para uno mismo, sin preocuparse de cuántas veces aparece el yo para escándalo de los colegas»<sup>23</sup>. Vemos de nuevo, como en Cortázar, planteado el asunto de los prejuicios hispánicos ante la escritura personal que se desarrollará en otros textos: «La palabra «diario» suscita en muchos la misma reacción que la palabra «autobiografía» o la palabra «memorias». Entre nosotros todas tienen algo de descaro, cuando no de impudicia y de tabú, y los colegas [...] reaccionan ante ellas con hostilidad»<sup>24</sup>. De ahí sus dudas ante de ponerse a escribir un verdadero libro de memorias, cosa que no hará hasta 1993 en que publica con ciertas reticencias sus recuerdos infantiles y juveniles en *Los buscadores de oro* con la ilusión explícita de conocerse y darse a conocer a sí mismo un poco mejor.

Mientras tanto la escritura miscelánea de Monterroso explota a conciencia la estética de la brevedad y del fragmento como modo de revelación personal, como señala Jorge Ruffinelli, para quien en *La letra e*, Monterroso «ha decidido confesarse, aunque sea confesarse a medias»<sup>25</sup>. En uno de los apuntes finales anota su preocupación porque la crítica no entienda su libro *La palabra mágica* (1983), que es también una colección miscelánea de textos de diversos géneros: «¿Qué ocurre —se pregunta— cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos? [...] Puede suceder que a algunos críticos les parezca carente de unidad ya no sólo en temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. Marshall McLuhan les diría que piensan linealmente»<sup>26</sup>. Monterroso ironiza así sobre una persistente obsesión por la unidad y un generalizado *horror diversitatis* que hace necesario justificar cualquier libro que se salga de lo esperado. Sin embargo, él es el escritor hispanoamericano que más cómodo se ha sentido al ocultarse y revelarse en este tipo de libros misceláneos y ha contribuido con su dedicación casi exclusiva

<sup>23</sup> «Ventajas de un género», *ibid.* pág. 256.

<sup>24</sup> «Actitudes ante un género», *ibid.*, pág. 264.

<sup>25</sup> «El otro M. Sobre *La letra e*», *ibid.*, pág. 223.

<sup>26</sup> «Las buenas maneras», *ibid.*, pág. 247.

a ellos, a configurar un modelo genérico que ha funcionado como referencia en autores posteriores. Como Montaigne, cuyas citas abundan en su obra indicando tal vez un ideal de escritor y quizás la tradición literaria en la que quiere instalarse, Monterroso ha escrito toda su obra «de buena fe» y con sinceridad<sup>27</sup>.

Otros escritores han practicado en Hispanoamérica la reunión de fragmentos con la intención de experimentar en los límites de la escritura. Es el caso de Guillermo Cabrera Infante, autor de ingeniosos juegos verbales y soluciones autobiográficas tan logradas como *La Habana para un infante difunto*<sup>28</sup> y de dos de sus libros, *O* (1975) y *Exorcismos de esti(l)lo* (1976), que se pueden considerar dentro de la corriente miscelánea, aunque de una forma muy particular, al reunir textos heteróclitos y dispares con ese afán experimental que hemos señalado. En ambos tenemos evidencias de cierto interés del autor por autorretratarse, como la cronología que cierra *O* en la que recoge de forma desenfadada su trayectoria hasta 1965, año que en que comenzó su exilio<sup>29</sup> y otros fragmentos apoyados en el recuerdo, o los fragmentos y caligramas de *Exorcismos de esti(l)lo*, uno de los cuales se titula justamente «Autorretrato».

Pero pese a libros como los de Cabrera, en la práctica se han ido asentado formas mixtas menos radicales que igualmente transitan los límites genéricos, recuperando de la tradición original de Montaigne su importante componente autobiográfico. Es lo que ocurre con el *Manual del distraído* (1978) de Alejandro Rossi. Precisamente, Octavio Paz, caracteriza a su autor en un texto preliminar a su última edición como «un moralista de la estirpe de Montaigne»<sup>30</sup>. El propio Rossi destaca la condición mestiza que rehuye los encasillamientos genéricos de su libro y advierte de sus componentes autobiográficos y confesionales que le diferencian de otros ensayos filosóficos escritos por él mismo:

<sup>27</sup> «La palabra impresa», *ibid.*, pág. 244.

<sup>28</sup> Cf. R. Geisdorfer Feal. *Novel lives. The fictional autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*, Valencia, University of North Carolina at Chapel Hill, 1986.

<sup>29</sup> G. Cabrera Infante. «Orígenes», *O*, Alcalá de Henares, Ediciones de la Universidad de Alcalá/ FCE, 1998, págs. 185-201. Esta cronología se ha ido ampliando sucesivamente e incluyéndose en otras publicaciones posteriores. La última que conocemos es la que acompaña a la última edición de *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix-Barral, 1999.

<sup>30</sup> A. Rossi. *Manual del distraído*, Barcelona, Anagrama, 1997, pág. 22.

El *Manual del distraído* nunca se castigó con limitaciones de género: el lector encontrará aquí ensayos más o menos canónicos y ensayos que se parecen más a una narración; y también descubrirá narraciones que incluyen elementos ensayísticos y narraciones cuyo único afán es contar una pequeña historia. Tampoco están ausentes las reflexiones brevísimas, las confesiones rápidas y los recuerdos<sup>31</sup>.

No es un caso único, otros escritores hispanoamericanos han ido descubriendo las múltiples posibilidades de estas mixturas. No cabe duda de que la realidad editorial del género responde a la relevancia relativa de los autores pues no es concebible aún que un texto de este tipo pueda ser aceptado por los medios editoriales de otra forma que con la previa aceptación del autor, sin embargo, configurado una especie de género peculiar, se ha desterrado en buena medida del lenguaje crítico el prejuicio tradicional de que un libro haya de ser unitario. Un ejemplo sintomático es el de Mario Benedetti, quien publica en 1990, *Despistes y franquezas*, un libro que celebra y goza del ejercicio libre de la literatura después de su largo exilio, un regalo que se da a sí mismo y a sus lectores tras los tiempos difíciles. Benedetti llama en el prólogo a su libro *entrevero* literario, aludiendo a su condición miscelánea y hace una relación de los elementos que lo componen: «cuentos realistas, viñetas de humor, enigmas policíacos, relatos fantásticos, fragmentos autobiográficos, poemas, parodias, graffiti»<sup>32</sup>. Se sitúa de un modo consciente en la tradición ya instituida de la nueva escritura miscelánea hispanoamericana en la que le anteceden, como él mismo señala, Julio Cortázar, Oswald de Andrade, Macedonio Fernández y, por supuesto, Augusto Monterroso. Este proyecto tiene para el autor una significación personal, era una íntima aspiración que sólo ha podido llevar a término cuando las condiciones personales y anímicas del final del exilio lo han permitido, al unir libertad de creación con el nuevo ámbito de libertad personal en que se mueve, por lo que señala:

De antiguo aspiré secretamente a escribir (salvando todas las imaginables distancias) mi personal *libro-entrevero*, ya que siempre consideré este atajo como un signo de libertad creadora y, también,

---

<sup>31</sup> *Ibid*, pag. 31.

<sup>32</sup> M. Benedetti. *Despistes y franquezas*, Madrid, Alfaguara, 1992, pág. 14.

del derecho a seguir el derrotero de la imaginación y no siempre el de ciertas estructuras rigurosas y prefijadas<sup>33</sup>.

Los temores que Benedetti conserva sobre su falta de unidad de su libro, lo que llama su «cierta inarmonía», se resuelven, como hemos visto en Rossi, despreocupándose de su condición genérica: «¿Importa eso demasiado? Tengo la esperanza de que las discordancias en cadena generen [...] una nueva armonía. Lo cierto es que cuando los temas empezaron a golpear en mi puerta [...] no les pregunté la procedencia ni el color ni la raza; mucho menos, el género»<sup>34</sup>.

En esta década última del siglo encontramos otras formas mixtas por parte de escritores que explotan a conciencia el componente subjetivo de este tipo de textos. Nos referimos, entre otros, al mexicano Sergio Pitol y a su libro *El arte de la fuga* (1996) o a Ángeles Mastretta, autora del reciente *El mundo iluminado* (1998). Ambos reúnen textos sobre temas diversos de los que resulta un eficaz autorretrato e incluso una deliberada forma de autoanálisis, muy evidente en el caso de Pitol. En estas obras no es necesaria ya la justificación de la escritura, no existe una declaración de intenciones explícita o un prólogo, como tampoco existe una actitud subversiva respecto a la literatura en estos libros. Hemos llegado a una época en que estas *silvas*, *misceláneas*, *entreveros*, como quiera que se las llame, se sostienen por sí mismas y por una tradición entre los escritores hispanoamericanos que también se da en otras literaturas. Aunque cada escrito presenta diferentes formas, se ha llegado a constituir en la práctica literaria hispanoamericana un nuevo cauce de escritura que reúne componentes del ensayo y de la autobiografía y que ha dado lugar a un corpus nutrido de escritos difíciles de catalogar. Algunos han surgido del propósito deliberado de sus autores de no ser encasillados y de situarse en el límite de los géneros, en esa paradójica «casilla del camaleón» en que Cortázar situaba *La vuelta al día en ochenta mundos*, otros se encuentran con el terreno ya abonado.

El escritor de esta nueva miscelánea se sirve de este tipo de libros para expresarse personalmente y para ejercer una especie de libertad de escritura que en otros no cree factible. Hemos señalado dos líneas convergentes en el componente textual de este tipo de mixturas contemporáneas; por un lado, la

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 15.

<sup>34</sup> *Ibid.*

de la colección de ensayos en el sentido original y subjetivo en que la concibió Montaigne en el siglo XVII en la que aspiraba a pintarse de sí mismo «sin disimulo ni artificio» y a convertirse él mismo en materia de su libro, como expone en su prólogo<sup>35</sup> y la de las vanguardias que transformaron los conceptos tradicionales de producción y recepción de la obra artística. Ambas líneas, una de la tradición y otra de la renovación, configuran la posibilidad de cultivar esta nueva miscelánea basada en una estética del fragmento con la que el escritor trata de pintarse a sí mismo de un forma nueva y flexible. Exploran y explotan las ambigüedades y las posibilidades de una tierra de nadie, con un camaleón o centauro literario —como llamó Alfonso Reyes al ensayo— como método válido de autoexpresión en un mundo contemporáneo cambiante y dado a los mestizajes y rupturas.

---

<sup>35</sup> M. de Montaigne. *Ensayos*, ed. de D. Picazo y A. Montoro, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 35.