

Augusto Monterroso

# La vaca



**Alianza** editorial  
El libro de bolsillo

Diseño de colección: Estrada Design  
Diseño de cubierta: Manuel Estrada  
Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© 1998, Augusto Monterroso  
Los derechos de la Obra han sido cedidos mediante acuerdo con International  
Editor' Co. Agencia Literaria.  
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2023  
Calle Valentín Beato, 21  
28037 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)

ISBN: 978-84-1148-205-9  
Depósito legal: M. 635-2023  
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial,  
envíe un correo electrónico a la dirección: [alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

# Índice

- 11 Prólogo
- 13 La vaca
- 19 El susto del otro idioma
- 27 El diario de una duquesa
- 33 Desiderio Erasmo
- 37 Tomás Moro
- 41 Influencias
- 45 El humor de Tolstoi
- 51 El árbol
- 57 Memoria de Luis Cardoza y Aragón
- 67 Encuestas
- 77 Mi relación más que ingenua con el latín
- 83 Los fantasmas de Rulfo
- 87 El otro aleph
- 107 Milagros del subdesarrollo
- 109 Yo sé quién soy
- 117 La mano de Onetti
- 121 Premio Juan Rulfo
- 127 El autor ante su obra
- 131 La metamorfosis de Gregor Mendel
- 137 Vivir en México



*Toda abundancia es estéril.*

MALLARMÉ (en una conversación)



# Prólogo

Varios amigos me preguntaban: ¿cuándo publicas otro libro? Pacientemente he reunido los textos aquí incluidos. Si a estos amigos no les gustan, pueden culparse únicamente a sí mismos, pues yo siempre les decía: ¿para qué? Sólo quiero que me agradezcan las biografías de Erasmo y de Tomás Moro, de John Aubrey, que traduje para ellos.





## La vaca

*El poeta y su trabajo* es el título general de una colección de cuatro volúmenes publicados por la Universidad de Puebla, México, entre 1980 y 1985, en los que se recogen «poéticas» y ensayos afines –desde Edgar Allan Poe– de poetas modernos: Rainer Maria Rilke, Wallace Stevens, Haroldo de Campos, Gottfried Benn, Allen Ginsberg, Giórgos Seféris, Paul Valéry y otros, en ese desorden. Comenzó la serie el argentino Raúl Dorra, y la continuó el argentino Hugo Gola.

Al leer en el primer volumen la Segunda parte del ensayo titulado «¿Cómo hacer versos?», de Vladimir Maiakovski, en el que éste se propuso explicar, a la manera de Poe, la forma en que concibió y escribió su célebre poema «A Serge Esenin» (futuro suicida él mismo, Maiakovski condena en ese traba-

jo el reciente suicidio de Esenin), encuentro lo siguiente: «En el lugar de un “monumento a Marx” se reivindicaba un monumento a la vaca. Y no a la vaca lechera al estilo de Sosnovski, sino a la vaca símbolo, a la vaca que da cornadas contra la locomotora».

Y esa locomotora me remonta al cuarto de la calle París que habité durante mi exilio de Santiago de Chile, en donde una mañana de septiembre de 1954 escribí una especie de poema en forma de cuento muy breve, o cuento en forma de poema en prosa muy breve, titulado «Vaca», que incluí cinco años más tarde en mi primer libro. Se trata de mi visión de una vaca muerta —«muertita», como en esa página se dice, a la manera mexicana— al lado de la vía férrea, y que yo percibo desde el lento tren en marcha, no atropellada por éste, ni por cualquier otro, sino muerta de muerte natural (vale decir, tratándose de una vaca boliviana del altiplano, seguramente de hambre) y, sin proponérmelo con claridad, convertida en ese momento por mí en símbolo del escritor incomprendido, o del poeta hecho a un lado por la sociedad. Durante mucho tiempo recordé con entera claridad haber visto esa vaca muerta, de carne y hueso y piel, en el alto desierto de Bolivia; pero ahora, no sé por qué suerte de capricho mental, pretendo no estar tan seguro y me gusta jugar con la idea de que quizás sólo la imaginé.

Sin embargo, la vaca como símbolo de algo triste y como tema literario apareció ante mí por prime-

ra vez cuando en la preadolescencia leí el cuento «Adiós, Cordera», de Leopoldo Alas, Clarín, que entonces me conmovió enormemente, y después he declarado hasta como una de mis influencias.

Pero he aquí que un día de octubre de 1986, en Managua, el poeta Carlos Martínez Rivas (a quien por cierto yo había llevado de obsequio los cuatro volúmenes publicados en México por Dorra y Gola), con el poeta español José María Valverde sentado sonriente entre él y yo, me preguntó a quemarropa que cómo era posible que yo hubiera declarado en público semejante barbaridad –la de aquella influencia–, siendo Leopoldo Alas (en general o sólo en sus cuentos, no recuerdo bien) un escritor tan malo.

Confieso que en ese momento, bajo los rayos del ardiente sol nicaragüense que daban en forma directa sobre mi cráneo desprotegido y me hacían recordar, sin decirlo, el buey de Rubén Darío y la vez que de muy niño éste se perdió en el campo y fueron a encontrarlo, según él mismo lo cuenta en su *Autobiografía*, debajo de las ubres, precisamente, de una vaca, fui débil, y le respondí apologetico que yo declaraba ese cuento una influencia sentimental, como lectura que me había conmovido en la vida y me había enseñado a sentir; no como influencia artística, o formal.

–Ah, bueno; así sí –concedió Martínez Rivas, y yo prometí que en regresando a casa lo releería.

En ese mismo instante el poeta Valverde, el poeta Martínez Rivas y yo estuvimos de acuerdo en el viejo tópico consistente en lo peligrosa que puede ser la relectura de autores que en la niñez nos han parecido maravillosos. Pero yo ahora, sin volver a un lado la cara, ni por lo bajo, como dicen que hizo en su momento Galileo Galilei, pienso y me digo y lo declaro en voz alta: *Epur si muove*.

Ya en plena adolescencia, cuando emprendí vagos estudios de latín, se me aparece otra vaca en la fábula de Fedro que comienza:

*Nunquam est fidelis cum potente societas*

que me sirvió, o que conté de nuevo con variantes de intención y más tremendo final en otro de mis libros, sin pretender acaso simbolizar con ella la indefensión de los débiles cuando se quieren pasar de listos ante el poder. Pero los símbolos se obstinan en renacer de sí mismos, y uno sólo necesita colocarlos ahí para que vuelvan a serlo.

«Esenin», observa más adelante Maiakovski, «se había emancipado del idealismo campesino; pero tuvo, evidentemente, una recaída; así, junto a

*El cielo es una campana  
la luna el badajo*

estaba la apología de la vaca».

Las vacas pueden ser utilizadas como símbolo de muchas cosas. Sólo es feo y triste ponerlas como símbolo de mansedumbre y resignación.

La vaca de Maiakovski dando cornadas contra la locomotora: mucho mejor.



## El susto del otro idioma

Desde muy joven, casi desde niño, comencé a luchar con los idiomas, incluido el español; pero ahora quiero recordar mis problemas con los otros.

Cuando empecé a tratar de escribir, en Guatemala, sin maestros, sin escuela, sin universidad, tanteando aquí y allá, y en medio de la mayor inseguridad, suponía, tal vez no sin razón pero en todo caso en forma exagerada, que antes de escribir cualquier cosa debía saberlo todo sobre el tema escogido. Como es natural, esto me llevaba a no terminar nunca nada que emprendiera, con lo que fui acercándome peligrosamente al antiguo arquetipo del escritor que no escribe. Sin embargo, pronto principió a acecharme un peligro todavía peor: el de convertirme en el lector que no lee, debido a una nueva extravagancia, o exigencia absurda, que di en impo-

nerme: la de leer al autor que fuera, de ser posible, en su idioma original (gracias a lo cual, bendito sea Dios, leí durante la mayoría de mis años formativos a cuanto clásico español se me pusiera enfrente, en mi casa y en las bibliotecas públicas).

¿Cómo –pensaba en mi delirio– voy a leer a Horacio, a Dante, a Molière o a Shakespeare en traducciones las más de las veces –por lo que oía– malas por descuido o deliberadamente amañadas? Acuciado por esta preocupación, me entregué al estudio del latín, del italiano, del francés y del inglés, ya fuera a solas en mi casa, con profesores *ad hoc*, o asistiendo fugazmente a academias de idiomas, por lo general más bien comerciales.

Debo confesar, no sin inmodestia, que gracias a esto, a un esfuerzo sostenido durante muchos años, y al gusto mismo de la cosa, con el tiempo algo logré en lo que se refiere a la lectura de por lo menos el inglés y el francés; pero que en buena medida fracasé con el latín y el italiano, este último quizá por considerar, como muchos lo hacen y en forma equivocada, que a nosotros este idioma nos resulta más fácilmente comprensible, tanto leído como oído, antes de toparse uno con la experiencia viva de que esto es una absoluta ilusión.

¿En cuanto a hablarlos?

Leyendo el otro día *Los escenarios de la memoria*, de José María Castellet, encontré que este admirado autor cuenta en su ensayo «Mary McCarthy y las



lechuzas», que dicha Mary, sentada a su lado durante un coloquio sobre el realismo llevado a cabo en algún lugar de España en 1963, le dijo de pronto:

–*Est-ce qu'on pourrait parler un moment après la séance?*

y que él naturalmente le respondió que sí, que claro, que después de la sesión tomarían una copa en algún lugar del bar y charlarían.

Y aquí debo manifestar mi envidia. Me pregunto qué habría hecho yo en tal caso. Tal vez se me habría ocurrido lo de la copa; pero, ¿cómo decírselo? ¿Y por qué Mary me hablaba en francés y no en inglés como yo hubiera esperado de una norteamericana? ¿Cómo se dice tomar en francés? ¿Y la copa? ¿Como *drink* o trago en inglés o simplemente como copa en español (el *cyathus* latino, por supuesto, estaba eliminado por su propio peso)? Bueno, la verdad es que decidirme por una forma u otra me habría costado tanto esfuerzo mental que sin duda el resto de esa sesión del coloquio sobre el realismo, que adoro, se habría convertido para mí en algo insufrible. El temor de que tal cosa pueda sucederme me ha hecho declinar siempre cualquier oportunidad de tratar a escritores de otro idioma, a menos que las dificultades sean tan obvias que ya nada importe, como en el caso de los rusos, checoslovacos o búlgaros.

Ahora bien, puedo aducir en mi descargo mi antigua sospecha de que, salvando las distancias, algo

parecido fue lo que pudo ocurrirles (a veces estoy por asegurarlo) a Marcel Proust y a James Joyce cuando, sin duda para su tormento (Joyce se presentó convenientemente ebrio), amigos comunes los hicieron reunirse en una cena en honor de Stravinsky, en París, y ahí Proust confesó que apenas si conocía la obra de Joyce y éste lo mismo en cuanto a la de Proust, y Joyce no hizo otra cosa que quejarse de sus ojos y de sus dolores de cabeza y Proust de sus males de estómago, cosas que a ninguno de los dos le interesaban, para que pocos minutos después ambos se despidieran asustados el uno del otro y huyeran a refugiarse en sus habitaciones a pensar (y es seguro que a ver con toda claridad) cómo se decía tal cosa en el idioma del otro, sumidos en el más perfecto *esprit d'escalier*. Y, no obstante, para entonces Proust ya había traducido del inglés a John Ruskin, y Joyce no sólo había leído ya en francés a Édouard Dujardin sino también aprovechado al máximo el monólogo interior experimentado por éste. Lo que va de leer a hablar un idioma.

Y a propósito de Stravinsky, recuerdo otros casos de disgusto o franca irritación producidos por la necesidad de hablar idiomas ajenos, pero en especial el francés, cuya pronunciación quizá sea la más difícil de adquirir y usar sin sentir que uno hace un poco o un mucho el ridículo, sobre todo, y no sería nada del otro mundo averiguar por qué, tratándose de ingleses de Inglaterra, tan insulares ellos.

No estoy solo. No estamos solos.

Viene con facilidad a mi memoria el libro de Robert Craft *Retrospectives and Conclusions*, traducido al castellano como *Ideas y recuerdos*, en cuyas páginas de diario este amigo de Stravinsky incide en varias oportunidades, sin quererlo de manera específica, en el tema que me ocupa, como cuando Evelyn Waugh y su esposa llegan una noche invitados a cenar por Stravinsky y a éste (que hablaba fluidamente francés, alemán e inglés, además, claro, del ruso) se le ocurre responder a algo en francés «tratando de disculpar el cambio de lengua con un cumplido sobre el diálogo en francés que se encuentra en *Scott-King's Modern Europe*; pero el señor Waugh lo ataja, diciendo que no domina bien ese idioma para conversar con él, y, al contradecirlo la señora Waugh (“Pero eso es una tontería, querido, tu francés es muy bueno”) recibe ésta una buena reprimenda en tono injurioso». Que es lo que uno desea hacer, me parece, cuando la señora de uno dice lo mismo en parecidas circunstancias; pero, como se sabe, ningún marido de lengua española injuria en público a su esposa.

Nancy Mitford, novelista y biógrafa inglesa, cuenta en su encantador libro *Voltaire in Love* (traducido en español como *Los amores de Voltaire*):

[Voltaire] llegó [a Inglaterra] conociendo el inglés como una lengua muerta; podía leerlo y escribirlo, pero no hablarlo. Una entrevista con Pope, que no sa-

bía francés, fue tan decepcionante que Voltaire se retiró a la casa de Fawkner por tres meses y sólo reapareció en la sociedad londinense cuando estuvo en condiciones de hablar con fluidez.

Me gustaría haber sido testigo de esa fluidez.

También Virginia Woolf estuvo siempre temerosa de estos encuentros. El 23 de julio de 1919 escribía a su amiga Janet Case:

Katherine Murry [Katherine Mansfield] va al extranjero pronto, creo que a San Remo. Tomo té con ella y se ve muy enferma, aunque dice estar mejor. Ha escrito varios cuentos, que pensamos publicar. Todo el mundo está ahora montando editoriales privadas. De hecho, en este momento debería estar vistiéndome para recibir a una pareja francesa (los Bussy), quienes desean montar una en Francia. Qué gran lata: no puedo hablar una sola palabra en francés. Y no sé cómo uno va a hablar en francés de cosas de imprenta cuando ni siquiera puede hablar del clima.

Y todavía tres años más tarde, el 9 de junio de 1922, en carta a su

Querida Ottoline:

Los Bussy nos caen bien; debería gustarnos verlos; pero hemos de confesarlo, no podemos hablar francés. Se hace un horrible silencio. Simón se enfurece. Se di-

rige a nosotros en francés, y nosotros le contestamos en inglés. De alguna manera esto hace ininteligibles ambos idiomas. De modo que podemos echar a perder la reunión.

(Viene al caso: en su ensayo titulado «Dorothy Strachey existe», Bárbara Jacobs anota:

Por cierto, la enemistad de Lytton [Strachey] hacia Simón Bussy también se fundó, en apariencia, en la diferencia de idiomas, en lo que coincidía con Virginia [Woolf]. En Lytton, a esta desventaja habría que añadir el concepto que él tenía de los franceses y que se resume en una frase de dos palabras: son tontos.)

Yo no estoy muy seguro de que siempre lo sean; pero, en todo caso, esto es a veces lo que uno prefiere creer de los otros cuando es incapaz de hablar su lengua.

Entre mis innumerables experiencias personales al respecto, no puedo olvidar la vez que en una cena, en París, me tocó de compañero de mesa un obispo francés de África Central, quien me habló todo el tiempo en su idioma, o sea el francés, a tal velocidad, que yo opté por contraatacarlo en latín (del que orgullosamente, según me dijo, no entendía nada ni deseaba entender, pues la Iglesia lo había liberado de esa carga), mediante el recurso de recitarle viejas fábulas latinas, y, en el momento en