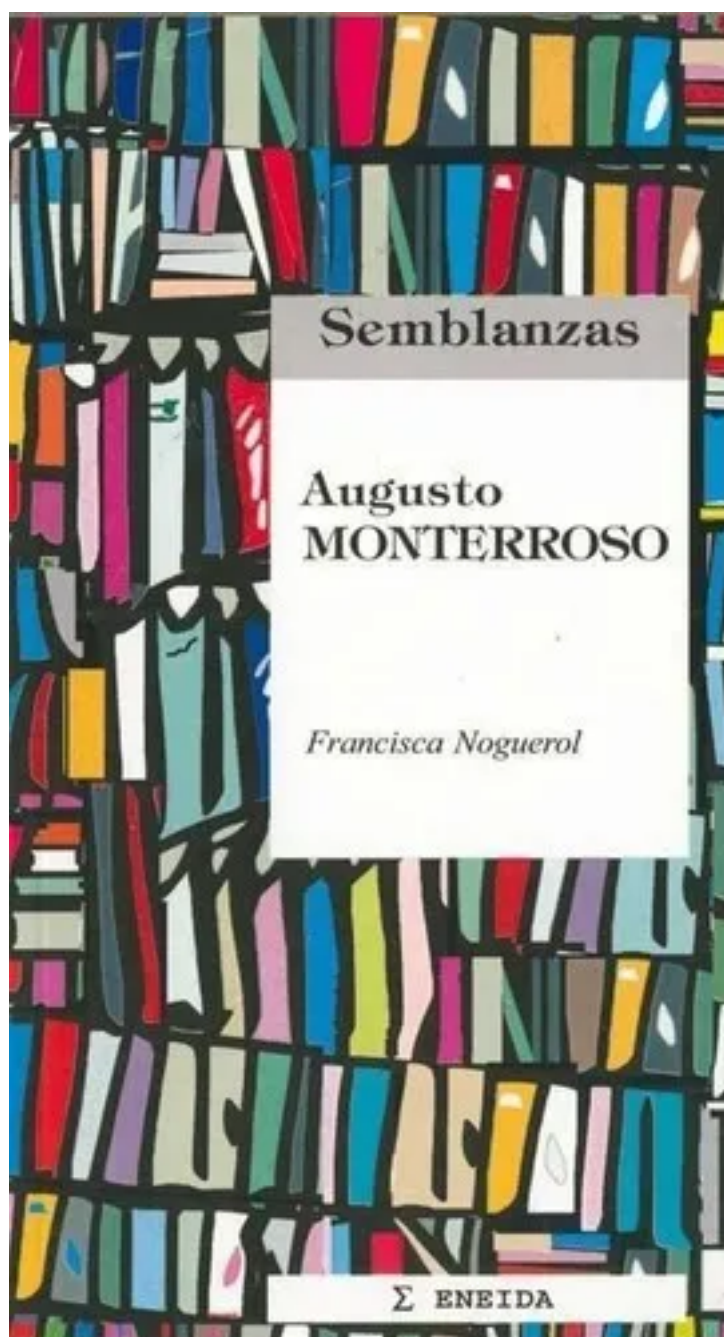




I. EL ESCRITOR Y SU OBRA

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.

He querido comenzar mi comentario sobre la obra de Augusto Monterroso con las palabras que abren *Movimiento perpetuo* (1972), su tercer libro publicado y, probablemente, el que mejor expone las características de su escritura. *Movimiento perpetuo* se define como un “tour de force” con la palabra en el que la sorpresa acecha al lector tras cada página. Marcado por la variedad, el cuidado por la forma y la brevedad, refleja los intereses de su autor, que por encima de cualquier otra apreciación nos ha hablado de la vida a través de la literatura.

De ahí el éxito cada vez mayor de sus textos. Monterroso, que comenzó siendo un autor de culto entre minorías letradas, hoy puede jactarse de haber sido traducido a los más diversos idiomas. Ha obtenido galardones tan importantes como el Xavier Villaurrutia, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias o, recientemente, el Príncipe de Asturias de las Letras. Las ediciones de sus libros se cuentan por decenas y cada año suena como firme candidato al premio Cervantes de las Letras, el más prestigioso concedido a una trayectoria literaria en español. Todo ello, con sólo ocho libros en el mercado, disímiles entre sí, nada voluminosos y aparecidos con bastantes años de diferencia: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La Oveja Negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo Demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)* (1978), *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987), *Los buscadores de oro* (1993) y *La vaca* (1998)¹. Entremos ya pues en este universo literario marcado por la exigencia y la originalidad.

I. VIDA Y TRAYECTORIA LITERARIA

Al analizar el contexto en el que se ha desenvuelto la existencia del escritor descubrimos circunstancias que han influido claramente en sus creaciones. Su lucha contra la dictadura guatemalteca, su exilio en México y su posterior integración en el mundo intelectual de este último país, donde vive desde 1944, constituyen los elementos más relevantes de una biografía que con frecuencia aparece reflejada en su obra.

La vida de Augusto Monterroso se inscribe fundamentalmente entre dos países: Guatemala, donde vivió hasta su exilio, y México, en el que fijó su residencia desde entonces, si bien ha compaginado esta situación con intermitentes estancias en otros lugares del mundo.

Nacido accidentalmente en Tegucigalpa, se educó en un ambiente bohemio e intelectual, pues su padre se dedicaba a fundar periódicos y revistas con los que perdió gran parte del patrimonio familiar. El escritor recuerda esta época con nostalgia:

¹ En este estudio no tengo en cuenta los títulos que reúnen textos ya aparecidos en publicaciones anteriores del autor. Es el caso de *Esa fauna*, *Tríptico* o el muy reciente *Pájaros de Hispanoamérica*.

Me crié en un ambiente familiar bastante culto. En casa había muchos libros: novelas, poesía, obras de teatro, y música, ópera (...). Se vivía cierta picaresca: día tras día llegaban de visita actores, escritores y poetas amigos de mis padres, y constantemente se hablaba de arte. Así me fui aficionando a todo esto, a verlo a mi alrededor, a vivirlo, hasta que llegó el momento de decir "Yo también (...) soy escritor"².

No terminó sus estudios de primaria como consecuencia del continuo trasiego familiar entre Honduras y Guatemala. A ello se sumó su miedo a los exámenes y la pereza ante los libros de texto. El hecho de no poseer una titulación universitaria siempre le ha preocupado y explica de algún modo el enorme bagaje cultural que ha conseguido de forma autodidacta.

Cuando tenía catorce años, la situación económica de la familia había empeorado sensiblemente, de modo que comenzó a trabajar como contable en una carnicería. De esta dura época destaca cómo uno de sus jefes lo estimuló a leer los autores clásicos, naciendo así una fiebre por aprender que lo acompaña hasta hoy.

Hacia 1940 entabló sus primeras amistades literarias. Con ellas constituyó la llamada *Generación del 40*, en cuya nómina se incluyen nombres como los de Ricardo Estrada, Carlos Illescas, Otto Raúl González, Virgilio Rodríguez Macal, Raúl Leiva, Enrique Juárez Toledo, Hugo Cerezo o Antonio Brañas. Con ellos fundó la revista *Acento*, *magazine* literario que acogió junto con *El Imparcial*, *Revista del Maestro* y la *Revista de Guatemala* sus primeras colaboraciones periodísticas.

Por entonces comenzó a publicar también sus primeros relatos, que bastantes años después pasarían a formar parte de *Obras completas (y otros cuentos)*. Como intelectual, se sintió comprometido políticamente con los acontecimientos de su país. Así, luchó contra la dictadura militar de Jorge Ubico en un contexto social invadido por el miedo y la falta de libertad. Participó en las revueltas de 1944 contra la dictadura firmando junto a otros compañeros de generación el "manifiesto de los 311", que exigía la renuncia del tirano. Cuando éste cayó definitivamente, Monterroso colaboró en la fundación del periódico democrático *El Espectador*. Desgraciadamente, el clima de libertad duró poco: el nuevo presidente de la república, general Federico Ponce Váidez, lo detuvo, pero el escritor consiguió escapar de prisión en septiembre de 1944 y pedir asilo en México.

La etapa de su vida transcurrida en Guatemala lo marcó de forma decisiva, como él mismo ha reconocido en *La letra e*. El compromiso político no le hace olvidar, sin embargo, que es ante todo un escritor:

Desde luego, el medio y la época en que me formé, la Guatemala de los últimos treinta y los primeros cuarenta, del dictador Jorge Ubico y sus catorce años de despotismo no ilustrado, y de la segunda Guerra Mundial, contribuyeron sin duda a que actualmente piense como pienso y responda al momento presente en la forma en que lo hago. (...) Mi formación fue ésa, y mis reacciones como individuo siguen siendo las de una profunda preocupación por la suerte de mi pueblo y mi país. Por otra parte, (...) mi preocupación por la literatura es también

²Adriana Cicero: "La sencillez sería la belleza perfecta", *Diario 16*, Sábado, 16 de noviembre de 1991, nº 324, p. 4.

muy firme. Y es aquí donde creo que mi escritura se basa fundamentalmente en los problemas del hombre como tal, del hombre de cualquier época y de cualquier latitud; y, más restringidamente, en los problemas de la literatura en sí, como arte universal (*La letra e*, pp. 129-130)³.

En el mismo año de 1944 estalló en Guatemala la Revolución de Octubre, que llevaría a la presidencia sucesivamente a Juan José Arévalo y a Jacobo Arbenz en el llamado decenio democrático. Monterroso, adepto al nuevo régimen, consiguió cargos consulares en México y Bolivia. En el primer país comenzó a asistir a algunas clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde entabló amistad con intelectuales de su edad y continuó publicando cuentos y reseñas en revistas.

En 1954, tras el derrocamiento de Arbenz por la intervención de los Estados Unidos y con el ascenso al poder del nuevo dictador Carlos Castillo Armas, renunció a su puesto diplomático y se exilió a Chile. Allí trabajó como secretario de Pablo Neruda en *La Gaceta*.

En 1956 regresó a México, país donde reside desde entonces y en el que ha ejercido las más diversas labores intelectuales, desde la corrección de pruebas a la docencia universitaria, la edición de textos o la dirección de talleres literarios. Es entonces cuando comienza verdaderamente su andadura como creador.

Obras completas (y otros cuentos) (1959), su primer libro publicado, presenta una gran madurez, debida en parte a que se publicó cuando su autor ya había cumplido los treinta y ocho años de edad. El título se distingue de los siguientes por el interés con que aborda problemas específicos del contexto hispanoamericano como el etnocentrismo, la colonización o el complejo de inferioridad de los más pobres. No olvidemos que el cuento “Mr. Taylor”, por ejemplo, fue escrito en 1954, cuando el indignado Monterroso recibía noticias diarias de cómo era perseguido el gobierno democrático de Arbenz. En las posteriores narraciones se aprecia una progresiva descontextualización de los temas, que pasan a ocuparse fundamentalmente de la condición fracasada del ser humano. Este hecho puede explicar que *Obras completas (y otros cuentos)* sea su único volumen de relatos, género más circunstanciado que el ensayo, proclive a la reflexión abstracta, o la fábula, basada en el discurso oblicuo de la alegoría. Sin embargo, el autor no ha abandonado la denuncia en ningún momento de su trayectoria, lo que le ha valido que en 1972 se le prohibiera la entrada a los Estados Unidos -adonde se dirigía para dictar una serie de conferencias-, e incluso que se le incluyera en una lista internacional de escritores peligrosos. Ante esta noticia escribió entre divertido y asombrado:

El otro día el correo me trajo un ejemplar de la revista mensual *Index on Censorship*, que se edita en Londres y cuyo fin es la defensa de la libre expresión en el mundo (...). Trae (...) una lista de *Dangerous writers* en la que me incluye, para mi regocijo, y publica mi cuento “Mr. Taylor”, traducido al

³ Citaré los textos del autor a partir de las siguientes ediciones:
Obras Completas (y otros cuentos). Barcelona, Seix Barral, 1981.
La Oveja Negra y demás fábulas. Barcelona, Seix Barral, 1983.
Movimiento Perpetuo. Barcelona, Seix Barral, 1981.
Lo demás es silencio. Madrid, Cátedra, 1986.
La Palabra mágica. México, ERA, 1983.
La letra e. Madrid, Alianza, 1987.
Los buscadores de oro. Barcelona, Anagrama, 1993.
La vaca. México, Alfaguara, 1998.

inglés de Inglaterra por John Lyons. ¿Podrá ser esto el comienzo de mi inclusión en el *Index Librorum Prohibitorum* de la Iglesia, si todavía existe? No hay que pedir demasiado (*La letra e*, p. 127).

Tras un comienzo afortunado que le proporcionó algunas reseñas elogiosas, el autor fue olvidado durante la década de los sesenta por la distancia cronológica que siempre ha mediado entre sus textos. Se corrió el rumor de que nunca escribiría un segundo libro, por lo que la aparición de *La Oveja Negra y demás fábulas* en 1969 fue muy celebrada por la prensa mexicana. Este original fabulario ha sido el más exitoso de su carrera. Transgrediendo los valores tradicionales del apólogo, presenta una visión escéptica de la humanidad a través de alegorías modernas que reflejan el carácter absurdo de nuestro tiempo.

La recuperación de la fábula tradicional, a la que dota de nuevos contenidos, tendrá gran repercusión en autores posteriores y provocará una verdadera revitalización del género en los años setenta. Consciente de las posibilidades de la nueva fábula, le dedica un interesante comentario en *La palabra mágica* (**Texto 1**), donde se observan rasgos fundamentales de su poética como el deseo de no pontificar, su fascinación por los textos abiertos y su denuncia de los falsos valores que rigen nuestras sociedades.

En 1970 la concesión del Premio Magda Donato le reportó bastante publicidad. Su obra comenzó a difundirse más allá de las fronteras mexicanas gracias a la labor de críticos que detectaron tempranamente su calidad. Ya por esta época era muy admirado por el público anglosajón, especialmente receptivo a un tipo de literatura en el que la sátira y el humor juegan un papel fundamental

Movimiento perpetuo (1972), miscelánea de textos en la que se produce una clara ruptura de las fronteras genéricas, fue editada dos años después, reconociéndola la crítica mexicana como el mejor libro publicado en el país durante aquel año. Este texto-bisagra en la evolución literaria de Monterroso recoge composiciones relacionadas con el pasado - algunas presentan grandes coincidencias con relatos de *Obras completas (y otros cuentos)*- y el futuro del autor, pues los ensayos revelan obsesiones que se repetirán en el resto de su obra. En este caso, el ensayo se constituye en el formato genérico elegido para volumen.

Para Monterroso, el ensayo es el género más libre porque en él se pueden manifestar las propias opiniones sin que éstas deban ser acatadas como verdades absolutas. Con él evita el estilo frío e impersonal e imprime a sus reflexiones un sello de dinamismo que descubre el carácter subjetivo de sus ideas. En estos textos se observa la casi total ausencia de metáforas, símiles, frases hechas o cualquier otro elemento superfluo. Quizás por ello *Movimiento perpetuo* sea uno de sus libros más perfectos, aunque, como el resto de las misceláneas ensayísticas -*La palabra mágica*, *La letra e*, *La vaca*-, haya sido menos aceptado por parte del público que sus narraciones.

Lo Demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres) (1978) se plantea como la biografía del apócrifo doctor Eduardo Torres, filósofo popular, periodista y crítico ocasional residente en la imaginaria ciudad de San Blas. Uno de los elementos más originales de esta *novela* procede de su carácter fragmentario, pues se compone de textos que pueden ser leídos de forma independiente. En ella se reúnen testimonios, aforismos, reseñas críticas, cartas y otros diversos materiales literarios, todo ello con la finalidad de ofrecer una antibiografía marcada por el humor y la crítica a los falsos intelectuales.

En 1981 se publica *Viaje al centro de la fábula*, volumen que recoge ocho entrevistas con el escritor a cargo de críticos y periodistas de varios países. Este título resulta esencial para entender el pensamiento de Monterroso. A partir de este momento se

sucedan los análisis sobre su obra, que en la década de los ochenta aparece incluida ya con pleno derecho en los manuales de literatura y es estudiada por especialistas de diversas partes del mundo. En España, *Obras completas (y otros cuentos)*, *La Oveja Negra y demás fábulas* y *Movimiento perpetuo* fueron publicados en 1981 por la editorial Seix Barral, obteniendo una gran acogida de la crítica. En cuanto a su influencia en otros escritores, hace varios años circulaba en los círculos intelectuales mexicanos una ingeniosa frase que revela el éxito del autor en los ambientes intelectuales: "Monterroso no será aquél a quien más se imita, pero sí probablemente a quien más se mima". Buena prueba de ello la ofrece el hecho de que un texto de una línea como "El dinosaurio", del que hablaremos más adelante, se convirtiera durante algún tiempo en un ejercicio de ingenio para los miembros de diversas tertulias y talleres literarios.

La palabra mágica (1983) presenta una serie de meditaciones sobre los intereses literarios del autor. Integrada por ensayos, viñetas, relatos, anécdotas y reflexiones acerca de la experiencia artística, sus textos contienen una gran variedad tipográfica y aparecen en páginas de diversos colores, acompañados de grecas, fotografías, grabados antiguos y dibujos del propio autor o del pintor Vicente Rojo. Por su aspecto puede definirse como un "collage" en el que se experimenta con el espacio.

Como se aprecia, los títulos de Monterroso revelan cada vez mayor libertad formal. Marcados por su carácter misceláneo, en ellos se produce un continuo desplazamiento genérico a partir de ciertas categorías tradicionales. Se ha señalado que de este modo continúa la tradición de la "silva de varia lección" renacentista. Efectivamente, sus "varia" flexibles y rigurosas se acercan a estas textos clásicos, pues están fundamentadas en el texto breve y oscilan entre el cuento y el ensayo, el homenaje, el recuerdo repentino, la anécdota vagamente melancólica, el aforismo, la reflexión corta o la divagación curiosa. Monterroso defiende estos híbridos literarios frente a la crítica que sólo valora los formatos canónicos:

¿Qué ocurre cuando en un libro uno mezcla cuentos y ensayos? Puede suceder que a algunos críticos ese libro les parezca carente de unidad ya no sólo temática sino de género y que hasta señalen esto como un defecto. (...) Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de ensayos, de cuentos o de artículos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiera criticársele a su libro (como si una conversación -un libro- tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención) (*La letra e*, pp. 27-28).

La letra e (1987) continúa esta línea de pensamiento. Escrita en forma de diario, recoge meditaciones del autor fechadas entre el 10 de diciembre de 1983 y el 1 de junio de 1985. En el propio texto se señala como razón para utilizar el formato del diario el carácter íntimo y confesional de este género. El volumen, de gran afinidad temática con *La palabra mágica*, integra en sus páginas opiniones muy diversas ante una gran variedad de temas relacionados con la literatura, sus viajes y amistades.

Su interés por las vidas reales explica la aparición de la autobiografía *Los buscadores de oro* (1993), recensión de los quince primeros años de su vida. Por último, *La vaca* (1998) continúa conjugando en sus páginas biografías de mínima extensión con reflexiones sobre vida y literatura.

II. CLAVES DE SU OBRA

Si toda labor de exégesis textual es complicada, acceder al universo literario de Monterroso resulta particularmente difícil por las trampas que presentan sus textos y que le han granjeado fama de escritor peligroso. Algunas de las definiciones de su obra reflejan la amenaza latente en sus composiciones:

La zarpa de Monterroso me recuerda el sutil alfanje del verdugo que con diestro, insensible tajo decapita. El condenado le implora cumplir sin tardanza su labor. El verdugo le recomienda mover los hombros. Los mueve, y rueda la cabeza⁴.

Este libro hay que leerlo manos arriba: su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad⁵.

Ante todo, esta narrativa se presenta como un todo compacto con claves bien definidas desde el primer momento. Muchos de sus textos se gestaron paralelamente y presentan grandes coincidencias temáticas y formales, aunque se editaran con años de diferencia. El escritor los ha publicado con frecuencia en periódicos antes de incluirlos en el formato libro, ya que concibe el volumen como un cajón de sastre en el que caben trabajos de la más diversa índole. Este hecho explica que estudiemos sus prosas en conjunto, sin atender al título en el que fueron incluidas en su origen.

Si hay un adjetivo que se repita al hablar de Monterroso es el de clásico de nuestras letras. Más allá de esta constatación todo acercamiento se hace incierto, pues su obra ha recibido tan diversos (y a veces contradictorios) calificativos como los de ser fantástica, alegórica, barroca, expresionista, experimental, absurda, social, introspectiva, psicológica, realista y, en especial, humorística, irónica y satírica.

Aunque José Donoso lo integrara en el famoso *boom* hispanoamericano, el escritor refuta tal idea:

Fui y siendo amigo de ambos [José Donoso y su esposa María Pilar] (...); pero nunca asistí, como podría desprenderse de un pasaje del libro, a las fiestas de Carlos Fuentes, entre otras razones porque nunca fui invitado; pero la memoria de los escritores es así y ahora yo parezco formar parte de aquellos alegres veintes mexicanos que no viví en 1965 (*La letra e*, p. 53).

Ya he comentado cómo uno de los problemas más arduos a la hora de enfrentarse a la narrativa monterroseana se genera al intentar descubrir claves en sus textos. El autor se adscribe a una línea de literatura subversiva que lo lleva a transgredir las ideas y los géneros que utiliza como punto de partida. La efectividad de su obra deriva fundamentalmente del efecto de sorpresa al que enfrenta al lector. Con frecuencia se produce un juego entre la expresión que utiliza para exponer un concepto y el contenido, generándose una tensión que enriquece la frase con nuevas posibilidades. El lector ve frustradas las expectativas de lo que espera encontrar de acuerdo con lo que se le ha anticipado. Así se explica la inversión y contraste de elementos, la nueva interpretación de que son objeto las frases estereotipadas y los temas refrendados por la tradición. El desenlace de las narraciones suele verse cifrado

⁴Luis Cardoza y Aragón: *El río: novelas de caballería*. México, FCE, 1986, p. 631.

⁵ Gabriel García Márquez, contraportada a la edición inglesa de *La Oveja Negra y demás fábulas* [The Black Sheep and Other Fables], Walter I. Bradbury trad., Nueva York, Doubleday, 1971.

en una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación sorprendente en la conclusión.

Los textos admiten múltiples lecturas. El autor no es partidario de explicar alusiones ni de ofrecer pistas sobre posibles interpretaciones. Más que páginas acabadas, presenta motivaciones para despertar la imaginación del receptor, que participa en la interpretación de forma activa. De ahí que sus obras, caracterizadas por la fuerte condensación, se rijan por el principio de economía. Este hecho explica asimismo su preferencia por la brevedad. Como él mismo escribe en *La letra e*:

Un libro es una conversación. La conversación es un arte, un arte educado. Las conversaciones bien educadas evitan los monólogos muy largos, y por eso las novelas vienen a ser un abuso del trato con los demás. (...) Hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos (*La letra e*, p. 26).

El autor de la famosa línea “Fecundidad” –“Hoy me siento bien, un Balzac: estoy terminando esta línea” (*Movimiento perpetuo*, p. 61)-, incluye en este mismo libro uno de los mejores ensayos existentes sobre la brevedad (**Texto 2**), que ayuda a comprender este principio fundamental de su poética.

Desde el punto de vista conceptual, sus textos sólo pueden explicarse como una meditación sobre la condición humana. Buen discípulo de los grandes satíricos, no olvida la naturaleza del hombre como “zoon politikon” o “animal social”.

En sus libros critica los defectos de la condición humana de una manera oblicua, a través de un ataque indirecto y enmascarado. Suelen usar la agudeza humorística como llamada a la inteligencia; carecen de la moraleja convencional, ya que el autor es consciente de que su condición primera es la del artista motivado por el deseo de expresarse.

Así, la sátira de Monterroso, aunque posee un fondo amargo, no llega nunca al sarcasmo. Se limita a señalar los errores, mostrando comprensión ante unos fallos que considera propios de la naturaleza humana. No obstante, sustenta una visión pesimista de la existencia, generada a partir de la conciencia del fracaso del hombre y sólo mitigada en los textos a través del humor. Rechaza los principios absolutos e intenta demostrar la relatividad de los valores que las sociedades han catalogado como inamovibles. Establece como tema central de la obra el de “la insondable tontería humana”, denunciada en sus diferentes aspectos.

El fracaso humano queda reflejado en todos los planos de la existencia, cuestionándose la definición que hemos elaborado de nosotros mismos como los eslabones más perfectos en la escala evolutiva. Así, se insiste en que la inteligencia se ha encontrado más veces al servicio de la destrucción que de la labor creadora, y se refleja una estructura social dominada por la hipocresía y los falsos valores.

En *La Oveja Negra y demás fábulas* encontramos una gran cantidad de textos escépticos. Es el caso de “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” (**Texto 3**), donde se subvierte la historia del mítico amor entre Penélope y Ulises. En la fábula, Penélope muestra de vez en cuando la urgencia de tejer una de sus interminables labores para hacerle entender a su esposo que quiere quedarse sola y poder coquetear a gusto con sus amantes. Entonces Ulises pule y prepara sus botas, emprendiendo una más de las aventuras recogidas en *La Odisea*. El texto termina con una burlona referencia a la expresión “Quandoque bonus dormitat Homerus”, utilizada por Horacio (y desde entonces, integrada en la tradición literaria) para referirse a los errores en que pueden incurrir por descuido los grandes escritores. La sentencia se utiliza en su sentido

literal para conferir validez a la nueva lectura del mito: "Homero a veces dormía y no se daba cuenta de nada" (*La Oveja Negra*, p. 21).

En esta fábula apreciamos ya la importancia que cobra el diálogo intertextual en la narrativa monterroseana. El conocimiento previo de *la Odisea* resulta fundamental en el texto. El autor recurre con frecuencia a la alusión directa o velada a figuras históricas, bíblicas, legendarias o mitológicas a través de los personajes de sus ficciones. Con este recurso, evoca con gran economía verbal una red de imágenes e ideas que forman parte de la cultura universal. En el caso que nos ocupa destruye el tópico de la fidelidad de Penélope y demuestra la inexistencia de valores absolutos, pues ni siquiera las ideas heredadas de la tradición se mantienen en pie. El tono de la fábula revela, por consiguiente, una absoluta desconfianza hacia la institución del matrimonio.

El pesimismo de Monterroso abarca todas las esferas de la existencia humana. Como él mismo señala en *La letra e*:

Es verdad que la literatura está más hecha de lo negativo, de lo adverso y, sobre todo, de lo triste. El bienestar, y específicamente la alegría, carecen de prestigio literario, como si el regocijo y los momentos de felicidad fueran espacios vacíos, vacíos y por tanto intransferibles, de los que el verso y la prosa serían malos portadores (*La letra e*, pp. 180-181).

La desesperanza hacia el futuro se condensa en su denuncia de dos líneas básicas en el comportamiento social: el inmovilismo y la inversión de valores. Nada cambia. No hay posibilidad de mejorar al hombre ni a la sociedad que éste ha creado a su imagen y semejanza. Así se percibe en "La buena conciencia" (**Texto 4**), ácida visión de la crueldad que rige el comportamiento humano. Las plantas carnívoras de la fábula, presionadas por las críticas que suscitan sus hábitos alimenticios, resuelven volverse vegetarianas, con la consecuencia de que a partir del día en que toman esta decisión "se comen únicamente unas a otras y viven tranquilas, olvidadas de su infame pasado" (*La Oveja Negra*, p. 85). Absurdamente, las conciencias se tranquilizan cuando las plantas se matan entre ellas. La paradoja, expresión lógica en la que coexisten elementos incompatibles, se constituye en técnica esencial para destacar la incongruencia de nuestros comportamientos.

En un mundo marcado por el pesimismo, las moscas representan el mal cotidiano. Así, el primer ensayo de *Movimiento perpetuo* (**Texto 5**) está dedicado a estos insectos, representantes de Belcebú en culturas antiguas, de la muerte y de la irracionalidad cotidiana en Monterroso. En un sentido metafórico, las moscas reflejan el movimiento perpetuo del mal, que nunca está quieto y siempre nos acompaña a través de las pequeñas mezquindades. Son comparadas con otros animales que han alegorizado el mal en la literatura, como es el caso de la ballena de Melville o el cuervo de Poe.

Las moscas aparecen como símbolos del Mal en otros textos del autor. En "Las criadas", pieza a medio camino entre el poema en prosa y el ensayo, el narrador las compara a las sirvientas por su incesante actividad:

Amo a las criadas (...) porque son los últimos representantes del Mal y porque nuestras señoras no saben qué hacer sin el Mal y se aferran a él y le ruegan que por favor no abandone esta tierra; porque son los únicos seres que nos vengan de los agravios de estas mismas señoras (*Movimiento perpetuo*, p. 96).

"Rosa tierno" viene precedido por un poema quechua anónimo que de nuevo descubre la naturaleza maligna de la mosca: "Trae la muerte/ en sus ojos de fuego

(...)/Hiere mortalmente/ con su resplandor rojo, /con sus ojos de fuego./(...) Nocturno insecto, mosca portadora de la muerte" (*Movimiento perpetuo*, p. 141).

III. TEMAS DEL “TALLER MONTERROSO”

Los temas abordados por Monterroso abarcan todos los planos de la existencia. En la dimensión espiritual, rechaza el concepto de Iglesia como instrumento de represión. La crítica se dirige principalmente hacia las instituciones religiosas y sus jerarcas, que han creado una Iglesia alejada de los principios que alentaron su nacimiento.

En el plano social, subraya la deshumanización del hombre contemporáneo, integrado en comunidades donde el utilitarismo y la mercantilización de los objetos han sustituido a los principios éticos. Al abordar las relaciones entre los pueblos denuncia el imperialismo en todas sus manifestaciones (política, económica e ideológica), así como el pensamiento hegemónico que sustentan las naciones del Primer Mundo con respecto a las que no han conseguido su mismo nivel de desarrollo. Asimismo, descubre las injusticias derivadas de los vínculos creados a través del poder (jerarquías, corrupción, nepotismo), que encuentran en la ley de la fuerza su principio rector.

En las relaciones humanas, subraya la profunda incomunicación padecida por los individuos, que afecta especialmente a la familia. De hecho, sus relatos más amargos son aquellos que denuncian la soledad del hombre en el seno de la pareja.

El medio literario constituye uno de sus principales blancos satíricos. Ridiculiza al falso intelectual a través de los tipos del escritor frustrado y del crítico literario. Denuncia la existencia de una "cultura oficial", protegida por el Estado, frente a otra acosada por problemas de todo tipo. Finalmente, pone de relieve la independencia de su escritura en textos donde recuerda que un autor con miedo a las represalias es incapaz de elaborar buenos textos satíricos. Veamos más detenidamente estos motivos en su obra.

En la dimensión espiritual Monterroso no ataca el concepto de Dios, sino la necesidad humana de concebir un sistema religioso represivo. Critica ante todo las jerarquías eclesiásticas, como se percibe en "La Fe y las montañas" (**Texto 6**), de *La Oveja Negra y demás fábulas*. Allí queda desplazado el significado del proverbio evangélico "La Fe mueve montañas", incluido en la I Epístola de San Pablo a los Corintios. Se ofrece una nueva versión de la frase, que modifica su primera interpretación al asumir de forma literal sus componentes. En ella se explica que, como consecuencia de que la Fe movía montañas, "la buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio" (*La Oveja Negra*, p. 19). La conclusión absurda se deriva de esta premisa: cuando hay derrumbes es porque "alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe" (*La Oveja Negra*, *Ibíd*). De este modo se denuncia la falta de fe del hombre contemporáneo a la vez que se invierte el signo positivo de esta virtud cristiana: La Fe, aunque a muy pequeña escala, es perjudicial, pues ocasiona derrumbamientos con víctimas mortales.

En el plano social, Monterroso plantea que en el encuentro entre dos pueblos siempre predomina la ley de la fuerza. Así, denuncia el imperialismo y la explotación económica de una nación hacia otra en bastantes ocasiones. Por otra parte, critica el etnocentrismo europeo y norteamericano, complejo de superioridad por el que los pueblos del Primer Mundo se arrogan el papel de herederos de la cultura occidental y desprecian todo aquello que les es ajeno.

Estos motivos se encuentran reflejados en los relatos que componen *Obras completas (y otros cuentos)*. Como ya se ha dicho, fue en esta época (1946-1959) cuando el autor se encontraba más comprometido con la causa revolucionaria. Éste es el tema central de "Mr. Taylor" (**Texto 7**) y del ensayo de *Movimiento perpetuo* "La exportación de cerebros" (**Texto 8**), que analizaremos conjuntamente por sus grandes similitudes.

"Mr. Taylor" es uno de los cuentos más célebres de Monterroso, donde la alegoría adquiere un papel especialmente relevante. Fue escrito con una gran proximidad temporal a los hechos que denuncia, pues se gestó en Bolivia, en 1954, y está dirigido contra el imperialismo norteamericano y la United Fruit Company, principales promotores del derrocamiento del gobierno democrático de Jacobo Arbenz en Guatemala. El cuento narra cómo un vagabundo llamado Mr. Taylor compra por azar una cabeza humana reducida que un indígena le ofrece, y cómo al enviársela de regalo a Mr. Rolston, un tío suyo residente en Nueva York, se desencadena un vertiginoso proceso de exportación de cabecitas reducidas, que se han puesto de moda en los Estados Unidos. Este hecho altera en poco tiempo la economía del país exportador, modifica sus leyes penales, cambia las costumbres sociales y sus relaciones de intercambio con la metrópoli. Como se señala irónicamente, "el país prospera increíblemente", lo que se hace patente a través de una vereda que se construye alrededor del Palacio Legislativo, por donde los domingos se pasean los congresistas con sus señoras. El relato acaba cuando, en medio de una grave crisis económica producida por la escasez de cabezas reducidas para la exportación -es decir, por el agotamiento típico de las materias primas-, Mr. Rolston se arroja por la ventana después de recibir por correo y dentro de un paquete la cabeza del propio Mr. Taylor.

El comienzo del texto es muy significativo, pues alterna la impersonalidad de expresiones como "se sabe que..." con la precisión de los datos sobre la partida de Mr. Taylor -de Boston, Massachusetts, en 1937- o de su llegada -en 1944 se lo vio por primera vez en América del Sur, en la región del Amazonas-. El cuento se abre con una declaración sorprendente: "Menos rara, aunque sin duda más ejemplar -dijo entonces el otro- es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica" (*Obras completas*, p. 9). Con ello ofrece ya la información básica sobre lo que se narrará a continuación. A través del párrafo inicial la trama se ubica en un espacio y tiempo específicos; se informa al lector de que la historia de Mr. Taylor es una de tantas, y de que está oyendo una conversación transcrita; por otra parte, se ofrece la clave de la historia: el protagonista posee la ocupación de "cazador de cabezas".

La historia es contada por un personaje que por su conocimiento de los hechos parece haber pertenecido a la tribu -ya extinguida- en la que se produjo el negocio de cabezas reducidas. Ante un silencioso interlocutor, despliega la sátira contra el sistema neoliberal, la sociedad de consumo y el complejo de inferioridad hispanoamericano.

Se critica la doble moral de la ideología capitalista, sustentada en peregrinos sistemas filosóficos para apoyar sus egoístas iniciativas. Así, el pensamiento de Mr. Taylor evoluciona de acuerdo con la mejora de su situación económica. En principio, el llamado por los indígenas "gringo pobre", que "había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo", no se afligía por su indigencia, ya que "había leído en el primer tomo de las *Obras completas* de William G. Knight que si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonor" (*Obras completas*, p. 9). Su pensamiento se invierte al final del cuento, cuando ya es millonario: "Esto no le quitaba el sueño porque había leído en el

último tomo de las *Obras completas* de William G. Knight que ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres" (*Obras completas*, p. 15).

Es bastante significativo el hecho de que sea el mismo autor -apellidado "Knight" o "caballero" en español- el que ofrezca la solución para tranquilizar la conciencia de Mr. Taylor en cualquier situación. Esta panacea se halla en sus *Obras Completas*, expresión que en el primer libro de Monterroso adquiere connotaciones peyorativas, pues se utiliza como sinónimo de "obra muerta y ahogada por el peso de la tradición".

El negocio de exportación de cabezas no es impulsado tanto por Mr. Taylor como por Mr. Rolston, tío del protagonista que trabaja en la Bolsa de Nueva York y se convierte indirectamente en motor de la historia. A través de este personaje se critica la intromisión extranjera en los asuntos internos de un país, invasión con un fin último declaradamente económico.

En el siguiente párrafo puede apreciarse a través del contraste irónico que los intereses que mueven al norteamericano en su actuación son exclusivamente materiales, aunque se lo describa como "hombre de vasta cultura y refinada sensibilidad":

Mr. Taylor, hombre rudo y barbado pero de refinada sensibilidad artística, tuvo el presentimiento de que el hermano de su madre estaba haciendo negocio con ellas.

Bueno, si lo quieren saber así era. Con toda franqueza Mister Rolston se lo dio a entender en una inspirada carta cuyos términos resueltamente comerciales hicieron vibrar como nunca las cuerdas del sensible espíritu de Mister Taylor (*Obras Completas*, p. 11).

La identificación de la cultura avasalladora con Norteamérica se hace evidente a través de los simbólicos nombres que el autor inventa para sus personajes: Mr. Taylor debe su apellido a Frederick Winslow Taylor (1856-1915), uno de los padres del sistema económico norteamericano actual. De él sabemos que "había logrado las mejores notas con un ensayo sobre Joseph Henry Silliman", literalmente "hombre tonto" en nuestro idioma.

Asimismo, existe una evidente semejanza entre el apellido de Mr. Rolston y el de Lyndon Johnson, presidente de los Estados Unidos a partir de 1963, que en la época en que fue escrito el cuento (1951-1953) era líder de la mayoría en el Senado norteamericano y se había constituido en promotor decidido de la política imperialista de su país hacia Hispanoamérica. En cuanto al Instituto Danfeller, al que le fue donada una rara cabeza, nos remite al apellido del millonario Rockefeller y a las instituciones culturales patrocinadas por el magnate norteamericano.

Mr. Taylor" ataca por tanto la alienación de las sociedades desarrolladas, capaces de convertir cualquier objeto, por extraño e inútil que sea, en producto de consumo. Por otro lado, se critica el complejo de inferioridad que los pueblos latinoamericanos sienten con respecto a los países del Primer Mundo. Debido, debido a este sentimiento, a la avaricia o la estupidez, los dirigentes hispanoamericanos no dudan en venderse al extranjero.

El texto se inscribe desde su primera línea en la estética del absurdo, transgrediendo los límites de la realidad a través de la acumulación de situaciones grotescas. Los ejemplos de este hecho se repiten:

Fallecer se convirtió en ejemplo del más exaltado patriotismo, no sólo en el orden nacional, sino en el más glorioso, en el continental (...) Las simples equivocaciones pasaron a ser hechos delictuosos. Ejemplo: si en una conversación banal, alguien, por puro descuido, decía: "Hace mucho calor", y posteriormente podía comprobársele, termómetro en mano, que en realidad el calor no era para tanto, se le cobraba un pequeño impuesto y era pasado ahí mismo por las armas, correspondiendo la cabeza a la Compañía y, justo es decirlo, el tronco y las extremidades a los dolientes (*Obras Completas*, p. 14).

La comprobación "termómetro en mano" de un hecho tan común como los comentarios sobre el calor lleva al absurdo humorístico y amargo. La vida ha perdido todo su valor. Se la considera "un pequeño impuesto" frente a los intereses de la omnipotente Compañía. Por la técnica del "efecto bola de nieve" se llega al clímax de la irracionalidad:

A los enfermos graves se les concedían veinticuatro horas para poner en orden sus papeles y morir; pero si en ese tiempo tenían suerte y lograban contagiar a la familia, obtenían tantos plazos de un mes como parientes fueran contaminados. Las víctimas de enfermedades leves y los simplemente indispuestos merecían el desprecio de la patria y, en la calle, cualquiera podía escupirles el rostro (*Obras Completas*, p. 14).

De este modo, los valores humanos quedan relegados a un segundo plano y se presta una constante atención a detalles insignificantes. La extinción de pueblos indígenas no posee relevancia frente a los beneficios que reporta el negocio de exportación de cabezas.

El cuento puede ser descrito como una sarcástica denuncia de la autofagia a que someten los pueblos subdesarrollados sus recursos materiales en beneficio de países extranjeros. La cabeza, lugar donde reside el mayor poder del hombre, es precisamente la que sufre el ensañamiento de la nación colonizadora, que disminuye todo su valor. "Mr. Taylor" sólo puede entenderse en toda su complejidad teniendo en cuenta el fenómeno del "brain drain", o lo que es lo mismo, la captación de inteligencias pobres por parte de las naciones ricas. Recurriendo a la sinécdoque, las cabezas exportadas representan a los intelectuales que abandonan su país en busca de fortuna. Los cerebros fugados provocan también la crítica de Monterroso: no se trata de grandes inteligencias, sino de cabezas reducidas, las apropiadas para prestarse a este intercambio comercial.

Como señalé anteriormente, "La exportación de cerebros" guarda estrecha relación con "Mr. Taylor". Este ensayo reflexiona a través de un narrador innominado sobre el éxodo de cerebros hispanoamericanos a los países desarrollados. El texto sólo puede ser leído en clave irónica, entendiendo lo contrario de lo que se expone en sus páginas. Tras una serie de consideraciones relacionadas con hechos históricos, el narrador concluye que la diáspora de intelectuales es beneficiosa para Hispanoamérica por el escaso consumo cerebral de la zona: "La historia muestra en buena medida que la fuga de determinado cerebro beneficia mayormente al país que lo deja marcharse que su permanencia en éste" (*Movimiento Perpetuo*, p. 42). A continuación ofrece varios ejemplos de este hecho, que

llevan a una conclusión absurda: "lo único positivo que los gobiernos dictatoriales de Hispanoamérica han hecho por esta región es expulsar cerebros" (*Movimiento Perpetuo*, p. 43).

De nuevo se critica duramente la intromisión de los Estados Unidos en Centroamérica y a los presidentes que han propiciado esta situación con tal de mantener la estabilidad en sus respectivos gobiernos. La United Fruit Company se constituye en máximo símbolo de la explotación:

La exportación de cada racimo de plátanos le ha estado produciendo a Guatemala alrededor de un centavo y medio de dólar, que la United Fruit Company paga como impuesto, y que sirve sobre todo al gobierno para mantener la tranquilidad social y el orden policíaco que hacen posible producir otra vez sin tropiezos ese mismo racimo de plátanos. Los racimos se exportan por miles cada año, es cierto, pero hay que reconocer que aparte de aquel orden, los beneficios obtenidos han sido más bien escasos, si uno no toma en cuenta el agotamiento de la tierra sometida a esta siembra (*Movimiento Perpetuo*, pp. 40-41).

El empobrecimiento de la tierra lo lleva a defender en clave irónica el citado orden policíaco. Asimismo, señala las ventajas que la marcha del ilustre escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias reportó a Guatemala:

Es evidente que la exportación del cerebro de Miguel Angel Asturias le ha dejado a Guatemala beneficios más notables, un premio Nobel incluido. (...) Por otra parte, muchos otros cerebros han salido de ese país sin que, por lo menos que se sepa, la estructura de éste se haya resquebrajado en lo mínimo: antes por el contrario, sin ellos parece estar cada vez mejor y progresando como nunca (*Movimiento perpetuo*, p. 41).

El ensayo concluye con una proposición absurda, teniendo en cuenta el mínimo poder adquisitivo de los países centroamericanos: "Por cada cerebro exportado importemos dos" (*Movimiento perpetuo*, p. 43). Se trata de una solución irracional, con la que se subraya la terrible situación de la economía centroamericana.

"El eclipse" (**Texto 9**) se sitúa en esta misma línea de pensamiento. El relato, uno de los más célebres de Monterroso, se encuentra cargado de significaciones a pesar de que no supera la página de extensión. Aborda el tema del choque de culturas que ya veíamos en "Mr. Taylor". En este caso, se pueden precisar claramente las razas que entran en conflicto y el momento en que lo hacen. En el siglo XVI y en la etapa de la evangelización de América, el misionero español fray Bartolomé Arrazola cae prisionero de unos indígenas mayas en la zona de la Audiencia de Guatemala. Para evitar ser sacrificado recurre a un subterfugio: sabiendo que pronto se va a producir un eclipse de sol, amenaza a los nativos con el oscurecimiento del sol si lo matan. Pero no consigue librarse de su suerte, ya que los mayas pudieron calcular las fechas de los eclipses de sol "sin la valiosa ayuda de Aristóteles".

En el texto se retoma un problema abordado con frecuencia en las crónicas de Indias: la cuestión del "otro". En los diarios de Colón se narra el mismo episodio del eclipse solar, en este caso con bastante mejor fortuna para los españoles. Es precisamente la mentalidad etnocéntrica la que ataca Monterroso en "El eclipse". En vez de entablar el diálogo, el colonizador recurre al hecho falsamente mágico para engañar a los pueblos que encuentra. En el caso de fray Bartolomé Arrazola, esta ideología imperialista queda

perfectamente reflejada a través de un pasaje donde dedica su último pensamiento a la figura del emperador Carlos V en vez de a Dios. Pero la venganza del pueblo americano ante el invasor extranjero se consuma. La crítica se hace especialmente mordaz en las últimas líneas, en las que se contraponen el pensamiento aristotélico (fundamento de la cultura occidental) a la ciencia que guardan en sus páginas los códices mayas.

En el ensayo de *Movimiento perpetuo* "Dejar de ser mono" (**Texto 10**) se aborda de nuevo la cuestión del etnocentrismo. En este caso, se critica la recepción de que es objeto la literatura hispanoamericana en los países del "Primer Mundo. Desde la primera frase debemos interpretar el contenido de forma irónica, concluyendo lo contrario de lo que se dice. Recurriendo a una frase estereotipada, se demuestra que la cultura posee unas fronteras perfectamente definidas.

La representación del escritor hispanoamericano como un mono es ya bastante significativa del procedimiento de disminución simbólica en que se encuentra sustentada la reflexión. Frente a los hombres "completos" del Primer Mundo, los hispanoamericanos -situados un escalón más abajo en la cadena evolutiva- sólo pueden haber producido obras literarias por casualidad, como el mono de feria que teclea al dictado de su dueño (en este caso, la cultura dominadora) los sonetos de Shakespeare, un autor europeo y claramente prestigiado en la tradición occidental. Como hemos señalado, aquí se aprecia el recurso a la meiosis o disminución de los personajes, uno de los más utilizados por Monterroso. Frente a la hipérbole, que altera contenidos magnificándolos, la meiosis los distorsiona y trivializa recurriendo a la disminución. Así, la aparición de rasgos humanos en seres desprovistos de razón pone de relieve la naturaleza bestial del hombre. Este hecho explica el interés del escritor guatemalteco por la fábula, género en el que los animales presentan rasgos humanos, lo que le permite cuestionar conductas con reflexiones que, de otro modo, serían difícilmente aceptadas.

La ley de la fuerza, la ignorancia y la estupidez rigen las relaciones humanas en la literatura de Monterroso. "La Oveja Negra" (**Texto 11**), fábula que da título a su segundo libro, da buena cuenta de este hecho. Sustentada en una paradoja, relata el caso de una Oveja negra que fue fusilada por los miembros de su comunidad. Con el paso del tiempo, y cuando ya no era peligrosa, sus méritos fueron reconocidos, por lo que se le levantó irónicamente una estatua ecuestre en el parque. El autor ha comentado en más de una ocasión que elegiría como protagonistas de esta historia al Che Guevara o a Tomás Moro, esos infinitos "salvadores recurrentes" (Cristo también se incluiría en la nómina) dispuestos a dar la vida por una idea, elevados a los altares después de haber sido aniquilados por sus contemporáneos.

La denuncia del turbio mundo de la política se aprecia principalmente en la fábula de *La Oveja Negra* "El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse" (**Texto 12**). En ella, la tradicional ambigüedad e hipocresía del Camaleón, siempre dispuesto a cambiar de tonalidad de acuerdo con la circunstancia, es contrarrestada por los otros animales de la Selva a través de cristales de color que les permiten apreciar cuál es el tono del proteico animal en cada caso. Pronto todos juegan con los cristales y nadie está seguro de la opinión del vecino. Se impone el restablecimiento del orden para evitar la inseguridad en que viven sumidos los habitantes de la Selva. Durante el período en que se utilizan los cristales, sólo el León permanece ajeno al juego de sus súbditos, puesto que, como rey de la Selva y detentador de la fuerza, no necesita de estos subterfugios para sobrevivir en sociedad. El texto critica por tanto la hipocresía política a partir del juego de los colores, pues todos utilizan los cristales para camuflar sus ideas ante los demás.

El ataque al medio intelectual y sus falsos valores se constituye en otro de los temas predilectos de Monterroso desde su primer libro, quien ha prodigado una especial atención al mismo en *Lo Demás es silencio*, *La palabra mágica*, *La letra e* y *La vaca*. La ridiculización del falso intelectual se encarna en los tipos, recurrentes en su obra, del escritor frustrado y del crítico literario. Se trata de individuos que, llevados de su soberbia, consideran sus tesis como dogmas de fe que no dudan en imponer a los otros.

Encontramos uno de los mejores ejemplos de este personaje en el psicoanalista que protagoniza "El Conejo y el león" (**Texto 13**). Esta fábula, que significativamente abre *La Oveja Negra*, describe la errónea interpretación de un profesional de la psicología acerca del comportamiento de los animales. El comienzo del texto se basa en la paradoja, lo que supone un antecedente de las contradicciones en la escritura que encontraremos en *Lo Demás es silencio*. Las oposiciones confieren al párrafo un tono absurdo: es increíble que alguien se suba a un árbol para disfrutar la puesta de sol (algo propio de la contemplación poética) y las costumbres de los animales (acción que requiere una gran cantidad de tiempo y un afán científico que no se corresponde con la observación del crepúsculo). La interpretación del psicoanalista invierte los roles establecidos. A pesar de que en su seguimiento del Conejo y el León "cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre" (*La Oveja Negra*, p. 11), el científico tergiversa los argumentos, y al final publica un tratado *cum laude* en el que declara que "el León es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el Conejo el más valiente y maduro" (*La Oveja Negra*, p. 12). El argumento presenta igualmente otros motivos recurrentes en el fabulario, como reflexiones sobre el bien y el mal o la desconfianza en la razón como medio de conocer el universo.

Otro de los personajes frecuentes en los textos de Monterroso es el aprendiz de escritor que nunca llega a publicar. El miedo a la página en blanco se refleja principalmente en el relato de *Obras completas* "Leopoldo (sus trabajos)" (**Texto 14**).

La historia trata magistralmente de la indecisión del escritor y su temor a equivocarse, así como de la pedantería que rodea el mundo literario. De hecho, Leopoldo presenta muchas afinidades con el personaje de Eduardo Torres. Ambos se encuentran vinculados al mundo de la cultura, que ocupa todo su tiempo, y aunque no han escrito nada importante, son considerados grandes intelectuales en el ambiente provinciano en que se desenvuelven.

Se presentan diversas fases en la evolución del estilo en el aspirante a escritor, desde la primera etapa en la que lucha con la ortografía al momento en que, recurriendo desordenadamente a los tópicos literarios, elabora unos textos ampulosos y pedantes, terminando con una prosa lacónica que recuerda -siempre en el contexto de la parodia- al ideal de escritura monterroseana. En efecto, detrás de la figura de Leopoldo se esconde la de su creador, quien afirma haber escrito este cuento en una época en que se sentía incapaz de asumir su vocación literaria⁶. Así, Leopoldo es también un autodidacta que pasa su vida en las bibliotecas y que, tras dudarlo mucho, llega a la conclusión de que lo mejor es usar un estilo simple y conciso.

⁶"Escribí 'Leopoldo (sus trabajos)' hacia 1948, en una época en que yo mismo me sentía incapaz de escribir, y no me decidía a ser escritor" (Ruffinelli: "La audacia cautelosa", *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit, p. 19). Monterroso se parodia a través del afán autodidacta de Leopoldo: "Pronto se dio cuenta, empero, de que era mucho más fácil encontrar los temas que desarrollarlos y darles forma. Entonces se dijo que lo que le faltaba era cultura y se puso a leer con furia todo lo que caía en sus manos" (*Obras completas*, p. 99).

Leopoldo da cuenta de sus angustias y al mismo tiempo refleja los problemas estéticos a los que se enfrenta todo autor: la utilización de un estilo elevado o vulgar, los peligros del adjetivo o la aplicación de diferentes registros lingüísticos a la hora de caracterizar a los personajes. Su desorden mental queda reflejado por la frecuencia con que interrumpe el hilo de sus meditaciones para esbozar esquemas argumentales de futuros cuentos.

Obviamente, el apellido del personaje –Leopoldo Ralón– connota claramente que éste se encuentra "ralo" de ideas. El aumentativo refuerza este matiz peyorativo. Este individuo queda ridiculizado asimismo a través de sus acciones, relacionadas todas con el oficio de escritor pero absurdas en un personaje incapaz de crear.

Ofrecemos algunos ejemplos de la parodia en el cuento. Leopoldo comenta que no tiene nada que escribir a pesar de haber vivido un terremoto: "No tengo aventuras que anotar en mi querido diario. Solamente que como a las siete hubo temblor y todos salimos a la calle corriendo, pero como también hoy estaba lloviendo, nos mojamos un poco. Ahora, querido diario, te diga hasta mañana" (*Obras completas*, pp. 96-97); utiliza el pueril encabezamiento "querido diario" (*Obras completas*, *Ibíd*) y repite errores ortográficos como "hiba", "vibe", "halgunos", "empesando", "innorado" o "empesar" (*Obras completas*, pp. 97-98).

Los símiles entre seres humanos y animales se reiteran: "Si el ingeniero se enfermaba hacía como los perros: dejaba de comer" (*Obras completas*, p. 94). Más adelante Leopoldo escribe el final de un proyectado cuento sobre la enemistad entre el ingeniero y el médico: "Después, con sencillez, describir cómo habían encontrado a este último en su cuarto con un puñal ensangrentado en la mano, y contemplando fijamente (como una gallina hipnotizada, anotó) el cadáver de su enemigo" (*Obras completas*, *Ibíd*).

Los ejercicios de estilo son fundamentales en la composición. Un mismo tema es abordado por Leopoldo desde diferentes perspectivas -ignorancia, pedantería, concisión- dando lugar a un juego similar al que origina los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau. Leopoldo se constituye en paradigma de la mala retórica, tanto por defecto como por exceso. En la primera versión abundan las incongruencias, los lugares comunes, los errores tipográficos y lingüísticos, las repeticiones cacofónicas, los términos cargados de cursilería o vacíos de significado, las digresiones inoportunas y la estructuración simplista de las frases. Pero su sentido crítico lo lleva a comprender "que su estilo no era muy bueno. Al día siguiente compró una retórica y una gramática Bello-Cuervo" (*Obras completas*, p. 100). Se produce entonces un cambio de estilo, que delatará las mismas carencias. Ahora abundarán las expresiones ampulosas, las aposiciones, las estructuras hinchadas y los adjetivos rimbombantes, pues el personaje se limita a aplicar fórmulas y clichés literarios desgastados por el uso. Finalmente, opta por la síntesis, resumiendo en tres líneas las ciento treinta y dos cuartillas que había escrito anteriormente: "Era un buen perro. Pequeño, alegre. Un día se encontró en un ambiente que no era el suyo: el campo. Cierta mañana, un puercoespín..." (*Obras completas*, p. 102).

Monterroso arremete contra este personaje que desea escribir y nunca lo consigue a través de afirmaciones cercanas al absurdo: "Desdeñaba tanto la gloria que, generalmente, ni siquiera terminaba sus obras. Había veces, incluso, que ni se tomaba el trabajo de comenzarlas" (*Obras completas*, p. 82). Su arrogante entrada en la biblioteca, con la que comienza el cuento, subraya su condición de fracasado: "Ufanamente, casi con orgullo, Leopoldo Ralón empujó la puerta giratoria y efectuó por enésima vez su triunfal entrada en la biblioteca" (*Obras completas*, p. 81).

La crítica a los defectos de estilo se extiende a su diario, un manual de "cómo no se debe escribir". Monterroso fue durante un largo periodo de su vida corrector de estilo, por lo que el lenguaje del aprendiz de escritor incluye errores propios de quien no sabe manejar el idioma.

Ya el título del relato –“Leopoldo (sus trabajos)”- admite múltiples interpretaciones. El sintagma colocado entre paréntesis puede referirse en primer lugar a las obras (siempre en proceso de creación, nunca terminadas) de este fracasado. Por otra parte, el término "trabajos" se encuentra entre paréntesis para destacar la incapacidad del protagonista para la literatura, pudiendo entenderse como una referencia a los "esfuerzos" del autor por escribir que alude a los famosos y míticos trabajos de Hércules.

Siguiendo con la crítica al medio intelectual, ésta alcanza especial virulencia al abordar la figura de los críticos literarios. Así, el “Epitafio” de *La letra e* (**Texto 15**) refleja la crueldad de estos personajes al juzgar la obra de un escritor. En esta misma línea el cuento "Obras Completas" (**Texto 16**), ya inscrito en el título de su primera obra, es uno de los que mejor refleja los entresijos del mundillo literario.

El profesor Fombona, autor de traducciones, monografías, prólogos y conferencias sobre los temas más variados, representa a un tipo de erudito satirizado con frecuencia por el autor. Fombona contribuye decisivamente a abortar la prometedora carrera de Feijoo, un joven escritor al que termina convirtiendo en un calco de sí mismo. Asistimos a la conversión en crítico repetitivo de un hombre talentoso pero abúlico, incapaz de plantar cara a la opinión del maestro y a los compañeros que se mueven en el círculo intelectual donde ha ingresado⁷. Desde el comienzo se arremete contra la labor infértil de algunos profesionales de la literatura, manifestada a través del adjetivo "resignado" y de la notación cronológica: "Cuando cumplió cincuenta y cinco años, el profesor Fombona había dedicado cuarenta al resignado estudio de las más diversas literaturas" (*Obras completas*, p. 133). Este trabajo se ridiculiza cuando se ponen de relieve las insignificancias que lo ocupan:

Iturbe, Ríos y Montúfar charlaban sobre sus respectivas especialidades: Montúfar, Quintiliano; Ríos, Lope de Vega; Iturbe, Rodó. (...) Fombona señalaba a cada uno la nota apropiada, y extraía una y otra vez de su insondable saco gris (...) tarjetas con nuevos datos, por las cuales la posteridad estaría en aptitud de saber que hubo una coma que Rodó no puso, un verso que Lope encontró prácticamente en la calle, un giro que indignaba a Quintiliano (*Obras completas*, p. 136)⁸.

El relato refleja la importancia desmesurada que conceden los especialistas a sus descubrimientos:

Brillaba en todos los ojos la alegría que esos aportes eruditos despiertan siempre en las personas de corazón sensible (...) Esta variante, aquella simple errata

⁷La cobardía de Feijoo permite ejercer la sátira contra quienes abandonan su vocación por seguir los dictados ajenos. Este motivo se repite en otros textos de Monterroso como el titulado "Un buen principio": "Decir lo que uno quiere decir; no lo que uno piensa que los demás desean oír" (*La letra e*, p. 170).

⁸Estas tres características abundan en los autores citados, por lo que reseñarlas no supone un gran hallazgo.

descubierta en los textos, acrecentaban en el grupo la fe en la importancia de su trabajo, en la cultura, en el destino de la humanidad (*Obras completas*, p. 137).

El proceso de conversión de Feijoo queda descrito a través de las preguntas que le formula Fombona sobre diferentes aspectos de la obra de Unamuno. No obstante, se subrayan las dudas del maestro hacia su labor, su conciencia de culpa por lo que está haciendo con el muchacho:

Se preguntó otra vez si sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias -que constituirían, en caso dado, una preciosa memoria de cuanto de valor se había escrito en el mundo- bastarían a compensarlo de la primavera que sólo vio a través de otros y del verso que no se atrevió nunca a decir. (...) Y un como remordimiento, el viejo remordimiento de siempre, vino a intranquilizar sus noches: Feijoo, Feijoo, muchacho querido, escápate, escápate de mí, de Unamuno; quiero ayudarte a escapar (*Obras completas*, p. 139).

El remordimiento del profesor se acentúa al final del texto, cuando Feijoo es presentado a Marcel Bataillon como especialista en Unamuno: "Feijoo le estrechó la mano y dijo dos o tres palabras que casi no se oyeron, pero que significaban que sí, que mucho gusto, mientras Fombona saludaba de lejos a alguien, o buscaba un cerillo, o algo" (*Obras completas*, p. 140).

En "Obras completas", por otra parte, Monterroso refleja burlonamente el ambiente literario en el que se vio envuelto cuando llegó a México. Por entonces asistía cada tarde a la UNAM y se reunía con jóvenes intelectuales especialistas en clásicos y modernos:

Cuando llegué a México por primera vez, en 1944, pronto me encontré en la Facultad de Filosofía y Letras (a la que asistía como oyente en la cafetería) a Ernesto Mejía Sánchez y a Rubén Bonifaz Nuño. Ambos eran poetas y ambos querían ser eruditos. Mejía Sánchez leía incansable a Góngora y Bonifaz a Garcilaso, y el primero hablaba de unas rimas sonoras que le había dictado no sé qué bucólica Talía, y el segundo de lágrimas a las que se les ordenaba salir fuera sin duelo. Pronto yo también, recién escapado de debajo de las patas de la caballería ubiquista, me aprendí de memoria mi Góngora y mi Garcilaso (*La Palabra mágica*, pp. 63-64).

En definitiva, la opinión de Monterroso a este respecto se resume en el burlón comentario que hizo a René Avilés Fabila en *Viaje al centro de la fábula*: "Ningún autor serio cree en la crítica, a menos que esta sea elogiosa para él o contraria a sus colegas"⁹.

Frente a los creadores protegidos por el sistema, algunos escritores han debido arrostrar grandes dificultades a lo largo de sus vidas. Monterroso ha mostrado un gran interés por reflejar estos problemas en su obra. Pobreza, persecución política, censura y exilio constituyen algunas de las cuestiones abordadas en títulos como "Paréntesis" (**Texto 17**), incluido en *La Oveja Negra y demás fábulas*. En él, una Pulga medita sobre las dificultades que deben superar los escritores para sobrevivir. Los paréntesis constituyen el elemento fundamental del texto, pues revelan los problemas afrontados

⁹Avilés: "El escritor contra la sociedad", *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit, p. 48.

por diferentes autores a lo largo de sus vidas¹⁰. La reflexión corre a cargo de esta Pulga escritora, que a pesar de su naturaleza mínima sueña con ser "el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre" (*La Oveja Negra*, p. 93). Como todo creador, el personaje aspira a la inmortalidad de la fama, aun teniendo en cuenta las dificultades atravesadas por quienes la antecedieron en los menesteres literarios. "Paréntesis" descubre embrionariamente el interés de Monterroso por la biografía de escritores, género que practicará posteriormente en *La palabra mágica*, *La letra e* y *La vaca*, y que ha dado lugar a la recopilación *Pájaros de Hispanoamérica*, su último volumen publicado hasta el momento.

La necesidad de que el escritor sea independiente para llevar a cabo la sátira se refleja en "El mono que quiso ser escritor satírico" (**Texto 18**), que por su significación pasó a ocupar el primer puesto en el disco que la colección *Voz viva de América Latina* dedicó a las fábulas del autor. En ella se aprecia claramente el parangón entre animales y hombres. Así, el mono escritor al principio "se mostraba invariablemente comprensivo; siempre, claro, con el ánimo de investigar a fondo la naturaleza humana y poder retratarla en sus sátiras" (*La Oveja Negra*, p. 13). Pero cambia de actitud a medida que adquiere mayor número de compromisos sociales. Cada vez que va a atacar a los miembros de una determinada especie, descubre que habría muchos individuos de ella "y especialmente uno" que se sentiría herido. Comprende que para hacer una buena sátira debe enfilar la crítica contra sí mismo, a lo que se niega cobardemente: "Finalmente elaboró una lista completa de las debilidades y los defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo" (*La Oveja Negra*, p. 15). Viéndose imposibilitado de criticar a nadie por sus múltiples amistades, "le empezó a dar por la Mística y el Amor y esas cosas" (*La Oveja Negra*, *Ibíd*). Pero entonces, y puesto que su fama en sociedad se fundamentaba en sus denuncias, celebradas por todos menos por los afectados en cada caso, "dijeron que se había vuelto loco y ya no lo recibieron tan bien ni con tanto gusto" (*La Oveja Negra*, *Ibíd*). En esta fábula se reconocen los principios de la sátira. Para ejercerla es necesario observar el comportamiento humano y plasmarlo en los textos sin temor a las represalias. Así, se defiende la independencia del escritor, que debe ejercer su oficio sin tener en cuenta la opinión ajena.

Por cuanto he comentado se puede suponer la naturaleza fracasada de los personajes de Monterroso, retratados como seres que ambicionan lo que no pueden ser y que por ello sufren una esencial frustración. Su marginación viene motivada por los falsos valores que rigen sus vidas, visibles en su caricaturesco lenguaje, sus acciones y pensamientos.

Estos seres ambicionan lo que se encuentra por encima de sus posibilidades. Actúan sin detenerse a analizar su situación, pero por sus vidas sabemos de su inutilidad y abulia. En el contexto social, pertenecen por lo general a la clase media, y dentro de ella a los círculos literarios, burocráticos o políticos.

Este hecho se hace especialmente patente en los animales que protagonizan las fábulas de *La Oveja Negra*, quienes mantienen valores con los que han sido identificados tradicionalmente (el Mono representa la inteligencia, el Zorro la astucia, el León la fuerza

¹⁰Los paréntesis se revelan como uno de los rasgos del estilo de Monterroso, criticados al autor en más de una ocasión como él mismo se encarga de recordar: "No me han faltado críticos que se quejan de que mis paréntesis los distraen tanto que se pierden y terminan por no saber de lo que estoy hablando, pero qué haría uno sin los paréntesis" (*La letra e*, p. 78).

y el Búho la sabiduría) o simbolizan otros nuevos (la Jirafa o la Cucaracha), pero que revelan indistintamente su condición frustrada. Así se aprecia en fábulas significativas desde el propio título como "La Mosca que soñaba que era un águila", "La Rana que quería ser una Rana auténtica" o "El Perro que deseaba ser un ser humano"

Baste citar como ejemplo "La Rana que quería ser una Rana auténtica" (**Texto 19**). En la historia se apunta que el primer deber del hombre es conocerse a sí mismo y prescindir de la opinión ajena. De este modo, el gran error de la protagonista viene provocado por su dependencia de los demás: "Por fin pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente, y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una Rana auténtica" (*La Oveja Negra*, Ibíd). Al final, el personaje se deja mutilar para alcanzar el beneplácito de la opinión pública. Sin embargo, su sacrificio resulta inútil:

Dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo (*La Oveja Negra*, p. 53).

IV. ESTRATEGIAS RETÓRICAS

Ya hemos constatado cómo los textos monterroseanos suelen provocar la sonrisa en el lector. Esto explica que el autor haya sido calificado de humorista desde la publicación de su primer libro. Sin embargo, él se niega a ser considerado un profesional del humor y subraya el trasfondo amargo de su obra¹¹. Aun así, reconoce la importancia de este elemento, que utiliza como ingrediente indispensable de su escritura. No escribe con el propósito de hacer reír. Descubre el lado ridículo de la vida, por lo que le gusta considerarse un autor realista. De ahí que defina al humorismo como "el realismo llevado a sus últimas consecuencias" (*Movimiento perpetuo*, p. 113).

Algunos críticos han destacado cómo el humor de Monterroso ha ido cambiando con el paso de los años, evolucionando hacia una menor acidez y sustituyendo progresivamente el sarcasmo por la ironía. Otros señalan el carácter eminentemente verbal del mismo. En relación a estos aspectos, el autor rechaza que lo califiquen como un "espíritu irónico" si esto presupone albergar un sentimiento de superioridad sobre los otros. La mejor definición del humor se encuentra en su texto "Humorismo":

El humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo. Dijo Eduardo Torres: "El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo" (*Movimiento perpetuo*, p. 113).

¹¹"Siempre he rechazado la idea de que soy un humorista, y de que lo que escribo pretende hacer reír. Sostengo que simplemente soy realista" (Moreno-Durán: "La insondable tontería humana", *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit, p. 94). "Encuentro que la mayor parte de lo poco que he publicado es más bien triste o, por lo menos, carece de intención humorística. Íntimamente, yo no me considero un humorista y hasta en ocasiones me molesta que lo pueda ser sin darme cuenta" (Oviedo: "El humor es triste", *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit, pp. 36-37). En una entrevista con Adriana Cicero, insiste en esta idea: "El verdadero humor es siempre cruel, o triste. Hablo del humor, no de lo meramente chistoso" (art. cit., p. IV).

El efecto demoledor de estos textos radica tanto en sus contenidos como en la forma en que vienen expresados. Monterroso reconoce la importancia de este aspecto en la obra literaria: "El interés de cualquier texto literario radica en la forma. Por importante o profundo que sea lo que usted diga, si no lo dice bien, no hay muchas probabilidades de que logre algo bueno, quiero decir perdurable"¹².

Como ya hemos apuntado, la parodia se constituye en su principal técnica literaria. Al hacer uso de la misma, manifiesta una actitud polivalente ante la tradición literaria: la asume, la ataca y a la vez juega con ella. Ninguna otra estrategia retórica revela más claramente la diferencia entre escritores experimentados e inexpertos, puesto que obliga a ir más allá de la lectura superficial. En la obra sustentada en la parodia la mayor intensidad artística se logra cuando el texto y el "horizonte de expectativas" del lector entran en conflicto. Entre los tipos de parodia existentes, Monterroso prefiere el del *pastiche* satírico, en el que se imitan con intención crítica determinados géneros y estilos literarios. En estas imitaciones cómicas exagera los rasgos del modelo hasta la caricatura, juega con la distancia y multiplica las incongruencias.

Esta característica ha sido reseñada por la crítica y por el propio autor en entrevistas y textos de creación. Ha cobrado gran importancia en los títulos, epígrafes, índices, dedicatorias, agradecimientos, prólogos, notas a pie de página, contraportadas, gráficos y demás elementos que funcionan como paratexto de sus creaciones. En este sentido, prefiere parodiar estilos y géneros literarios a autores concretos. Analicemos algunos ejemplos.

TÍTULOS

Obras completas (y otros cuentos)

El título ha despertado la admiración de otros autores. *Obras completas (y otros cuentos)* ya encierra una evidente paradoja. Existe una clara diferencia entre el primer sintagma *-Obras completas-* y el que lo sigue *-(y otros cuentos)-*, colocado entre paréntesis y en relación de subordinación. La expresión *Obras completas* suele aplicarse al trabajo fruto de una vida. En cierto modo remite a la idea de muerte, porque para estar completas deben ser publicadas tras el fallecimiento de su autor. Y con esta connotación viene la de discurso rígido e inmodificable. El sintagma *(y otros cuentos)* aporta connotaciones muy diferentes. El cuento, que por su extensión se considera por lo general como obra literaria ligera, entra en tensión con la idea de pesadez y la gran extensión que imaginamos para unas *Obras completas*. Por otra parte, *Obras completas (y otros cuentos)* fue el primer libro publicado por Monterroso. Se trata de la obra de un autor que comienza su andadura literaria, y que alberga esperanzas de publicar otros textos. No es por tanto la última obra, como podría inferirse del título. La envergadura del volumen -compuesto de pocas páginas- y su carácter fragmentario -consta de trece relatos independientes- contradice el formato que tradicionalmente se asocia a las *Obras completas* de un autor, voluminosas y compactas. El sintagma *Obras completas* hace referencia, como ya se ha visto, a uno de los cuentos de la colección, donde se desarrolla una trama en la que la creación poética es sacrificada en favor de la erudición crítica.

¹²Campos: "Ni juzgar ni enseñar", *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit, pp. 58-59.

La Oveja Negra y demás fábulas

Monterroso utiliza el mismo esquema para dar título a su segunda obra. De nuevo recurre a la extensión de un sintagma, desvelando el género que utiliza como base en el libro. Por su parte, el sintagma *La Oveja Negra*, que coincide con el título de una fábula, connota la marginación (social, literaria y genérica) del libro.

Movimiento perpetuo

El concepto de "movimiento perpetuo" viene definido en el epígrafe que abre esta publicación y con el que he iniciado asimismo el presente estudio:

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 (*Movimiento perpetuo*, p. 9).

Este movimiento vendrá simbolizado por las moscas, alegorías del cambio continuo y protagonistas de este texto inclasificable. El título del libro coincide de nuevo con el del relato que abre la colección, en el que se destaca la transformación a que están sometidos los elementos del universo.

Lo Demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)

El título *Lo Demás es silencio*, que coincide con el epígrafe del libro, ha generado explicaciones diversas. Alberto Bonifaz lo interpreta como una afirmación del silencio al que se verá abocado el personaje de Eduardo Torres a partir de la publicación de esta obra. La burla procede del epígrafe que abre el texto, donde se atribuye la frase “Lo Demás es silencio”, con la que concluye *Hamlet*, a *La Tempestad*. Monterroso explica las razones que lo llevaron a confundir al lector:

Puse a prueba los conocimientos del lector. Pero, desde que el libro se publicó por primera vez hasta hoy, veo que también puse a prueba los de los críticos, que pasan por esa y otras cosas con la inocencia de quien camina sobre las aguas (...). Sospechando que eso podía suceder, al final el propio Eduardo Torres hace alusión a esa broma y habla de un encuentro de Próspero y Hamlet. Pero ni así¹³.

Por su parte, el paréntesis revela el interés claro del escritor por el género biográfico.

La Palabra mágica

El título del libro procede de una cita literaria utilizada como epígrafe para abrirlo: "Es preciso encontrar la palabra mágica para elevar el canto del mundo" (Joseph Freiherr Von Eichendorff) (*La Palabra mágica*, p. 5). Aunque nunca se aclara, probablemente la palabra mágica que se esconde tras el título sea "literatura", pues este texto supone una meditación "sobre" y "para" el escritor. La obra de Monterroso presenta como constante temática la reflexión sobre el hecho literario, especialmente evidente a partir de

¹³Moreno-Durán: "La insondable tontería humana", *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit, p. 100. Monterroso se refiere al siguiente comentario de Torres: "Sueño o no, Próspero y Hamlet de la mano en el epígrafe de estas páginas, epígrafe llamado sin duda a confundir, y no por mi cuenta, desde el primer momento a quien de buena fe quiera internarse en lo que a mí concierne, no haya temor: al fin y al cabo, más tarde o más temprano, todo irá a dar al bote de la basura" (*Lo demás es silencio*, p. 198).

Movimiento perpetuo. De este modo, el escritor incluye comentarios sobre sus propias creaciones tanto en este libro como en *La palabra mágica*, expresa su "anti-poética" en *Lo Demás es silencio* y emite juicios sobre diferentes escritores en *La letra e* y *La vaca*.

La letra e

Esta letra ha provocado interpretaciones diversas. Se ha hablado de que podía proceder de "ego" y escritura", y de "ellos" en referencia a los lectores. Desde mi punto de vista, aunque *La letra e* alude efectivamente a la palabra "ellos", con este pronombre Monterroso se refiere probablemente a la pluralidad de individuos que encierra su personalidad:

Escribiéndolo me encontré con diversas partes de mí mismo que quizá conocía pero que había preferido desconocer: el envidioso, el tímido, el vengativo, el vanidoso y el amargado; pero también el amigo de las cosas simples, de las palabras, de los animales y hasta de algunas personas, entre autores y gente sencilla de carne y hueso. Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro, enfrentados al mismo fin inmediato: conocernos, y aceptarnos o negarnos; seguir juntos, o decirnos resueltamente adiós (*La letra e*, p. 7)¹⁴.

La vaca

El título recupera el del primer ensayo de la colección y alude a uno de los primeros cuentos de Monterroso –"Vaca"–, dedicado al escritor sin éxito. Como él mismo aclara:

En 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 (...) 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 (...) 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 (*La vaca*, p. 14).

EPÍGRAFES

En *La Oveja Negra y demás fábulas* el epígrafe introductorio cobra especial relevancia. El segundo libro de Monterroso se abre con una frase atribuida a un tal K'nyo Mobutu, según la cual "los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste" (*La Oveja Negra*, p. 10). En el índice onomástico y geográfico del libro el autor de la sentencia aparece citado como "Mobutu, K'nyo (antropófago)" (*Lo Demás es silencio*, p. 100), con lo que descubrimos que la relación establecida entre animales y hombres no responde a razones psíquicas (las que determinan el género fabulístico) sino físicas (el sabor de la carne de los animales es muy parecido al de los seres humanos). La parodia está servida.

¹⁴El realzado es mío.

NOTAS A PIE DE PÁGINA

Son utilizadas con frecuencia por Monterroso. Funcionan como suplemento al texto principal. A través de ellas el autor articula una nueva voz que en muchas ocasiones contradice la del narrador. *Lo Demás es silencio* ofrece el más completo muestrario de los tipos de nota utilizados por Monterroso: desde la apreciación con visos eruditos a la que contiene una evidente carga humorística, la perogrullesca e innecesaria, la que desmiente la primera voz narrativa o aquella cuyo único objeto es el de confundir al lector.

TABLAS DE CONTENIDO, ÍNDICES, APÉNDICES Y ADDENDA.

En este apartado se incluyen los elementos que facilitan el acceso al material literario. Así, *Movimiento perpetuo* se concluye con una fe de erratas que insiste en el carácter transgenérico y abierto del libro. En ella se produce una violación del marco textual, ya que la voz narrativa habla desde fuera sobre lo que ocurre en el texto:

En algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que este error ocasione al mundo es responsabilidad suya.

Salvo por el Índice, que debido a razones desconocidas viene después, el libro termina en esta página, la 151, sin que eso impida que también pueda comenzar de nuevo en ella, en un movimiento de regreso tan vano e irracional como el emprendido por el lector para llegar hasta aquí (*Movimiento perpetuo*, p. 151).

Al citar páginas específicas del libro, se transgreden las fronteras entre el interior y el exterior del texto, pues el narrador demuestra su conocimiento del libro en cuanto objeto impreso.

GRÁFICOS, DIBUJOS Y DISEÑOS.

En *La Palabra mágica* los dibujos que acompañan al texto juegan un papel importante. De ahí que haya sido definido como un "libro juguete". En él se incluyen veintitrés bocetos del autor de trazo inocente y casi infantil, que refuerzan en cada caso los contenidos.

Así, el ensayo "Los escritores cuentan su vida" se acompaña con el dibujo de un escritor sentado ante un folio blanco; Góngora es retratado como un pájaro, Cervantes con una obvia manquera y Alfonso Reyes con la cabeza metida en un libro. Pero el retrato más significativo alude al texto "Novelas sobre dictadores". En esta pieza se incluye el dibujo de un militar de opereta, cargado de medallas, con sable y bigote prusianos pero sin zapatos (que aparecen en diferentes modelos en la página siguiente). Con ello se hace referencia a un problema abordado en el texto: el del tratamiento afectuoso de que ha sido objeto el dictador en la literatura hispanoamericana, debido a que el escritor, al meterse en la piel de un personaje, tiende a justificar sus defectos. El general aparece dibujado sin zapatos para suscitar la compasión de quien observa el dibujo. No obstante, la sátira se esconde tras la gran cantidad de zapatos que aparecen posteriormente en el texto, por los que Monterroso invita a no sentir ningún tipo de compasión hacia la figura del tirano.

El ejemplo más acabado de parodia literaria se encuentra en *Lo Demás es silencio (la vida y la obra de Eduardo Torres)*, que presenta desde la primera página las

características de la literatura polifónica. En el libro se yuxtaponen elementos narrativos incompatibles (citas, anécdotas, múltiples voces que definen al protagonista), en un auténtico carnaval de estilos. No se trata de un volumen convencional, pues las partes que constituyen el conjunto pueden leerse de forma independiente. Todas ellas nos dan a conocer al protagonista, el erudito Eduardo Torres, y su mundo, una ciudad de provincias llamada San Blas. A ello se añaden ensayos, cartas, aforismos y dichos del sabio samblasense. Su figura se aborda desde múltiples perspectivas, en muchos casos contradictorias. El texto ha sido calificado como biografía, novela, parodia, sátira, *collage*, ensayo y crónica, lo que demuestra su carácter proteico, por el que incluso Monterroso se incluye como personaje. Esta parodia total de la literatura presenta una estructura miscelánea pero bien definida: testimonios biográficos; "selectas" del autor; aforismos; "colaboraciones espontáneas" sobre lo narrado y un "Addendum" que ayuda a poner el punto final.

El género novelístico, y más específicamente la biografía literaria, sirve de base a este experimento literario. La naturaleza caleidoscópica de la narración y la inexistencia de progresión en la trama producen un efecto estático en la lectura, impensable en la novela tradicional. Así, narra la vida de un personaje ficticio sobre el que se ofrecen testimonios contradictorios. Como escribe Luciano Zamora, el secretario de Torres, "nunca se logrará saber con certeza si el doctor fue en su tiempo un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto" (*Lo Demás es silencio*, p. 78). La sátira se extiende a toda la ciudad de San Blas, siendo el personaje de Torres una excusa para denunciar el provincianismo mental de sus habitantes. Como es habitual en su obra, Monterroso satiriza a través de Torres el comportamiento solemne de ciertos intelectuales. La mediocridad y pedantería predominantes en ciertos círculos literarios constituyen el blanco fundamental de su ataque. Eduardo Torres reviste la vanidad de falsa solemnidad (uno de los defectos más atacados por el escritor), pues considera la del intelectual como una profesión superior, de la que él es sumo sacerdote.

El personaje de Torres nació veinte años antes de la publicación de *Lo Demás es silencio*. Apareció por primera vez en 1959, firmando un absurdo comentario sobre el Quijote que se publicó en la *Revista de la Universidad de México*, y que posteriormente aparecería incluido en *Lo Demás es silencio* con el título "Una nueva edición del Quijote". Desde entonces se publicaron artículos en diversas revistas editados con su nombre, la mayoría de los cuales pasarían a integrar más adelante las "Selectas". Así, en *La letra e* se cita con frecuencia al erudito. "Lo folclórico-oculto" contiene una composición que podría incluirse con todo derecho entre las creaciones del erudito samblasense. En esta entrada se refleja el temprano nacimiento de Torres:

Hace muchos años (...) un escritor (...) me hizo llegar unas curiosas coplas (...). Ese escritor, a quien por entonces yo no conocía personalmente, pero con el que comenzaba a tener cierta frecuentación digamos cultural, se llamaba Eduardo Torres, era universitario, vivía en San Blas, S.B., y yo no imaginaba que treinta años después yo daría a la imprenta su biografía con el nombre de *Lo Demás es silencio* (*La letra e*, p. 164).

Como queda claro, Torres era conocido en los círculos literarios mexicanos antes de que se publicara *Lo Demás es silencio* y ha continuado apareciendo en libros posteriores. Su carácter ambiguo y las alusiones de Monterroso a su existencia indujeron a muchos críticos a considerarlo un hombre de carne y hueso.

El mosaico de textos que componen *Lo Demás es silencio* presenta una estructura dividida en cinco secciones. La primera reúne testimonios sobre la figura de Torres

ofrecidos por Juan Islas Mercado (un amigo), Luis Jerónimo Torres (su hermano), Luciano Zamora (su secretario) y Carmen de Torres (su esposa). La segunda incluye las "Selectas" del autor, un conjunto de textos que da idea de la labor intelectual llevada a cabo por el personaje. En este apartado se integran comentarios críticos (con las cartas que responden a algunos de ellos y que generan la correspondiente controversia), meditaciones sobre la traducción, decálogos, ponencias, reseñas de libros y otros textos que abordan diferentes aspectos de la obra literaria. La tercera parte se encuentra compuesta por aforismos y dichos del personaje recogidos en diferentes lugares (desde *El Heraldito de San Blas*, periódico fundado por Torres, hasta la cantina *El Fénix*, su diario o las cartas que envía a ciertos amigos). La cuarta reúne dos "colaboraciones espontáneas" que dan idea del nivel intelectual de San Blas: un epigrama cuyo objeto de ataque parece ser Torres - aunque el final nos despiste - y el comentario crítico a este texto. Finalmente, el "addendum" incluye una declaración de Torres sobre los textos incluidos en *Lo Demás es silencio*. A este añadido le siguen un índice, una bibliografía y una lista de abreviaturas usadas en el libro que entran de lleno en la parodia del texto crítico.

El epitafio que abre el volumen (**Texto 20**) da buena cuenta de la importancia de la parodia en el mismo. La biografía de una persona viva se inicia paradójicamente con las últimas palabras en su tumba, ideadas por él mismo. La primera composición del "sabio" samblasense refleja ya algunos rasgos de su estilo, como las múltiples referencias literarias e históricas o la utilización de un lenguaje altisonante. Los vínculos entre el personaje de Torres y la figura del Quijote se ponen de manifiesto ya en esta primera página, compuesta a partir del texto que el Bachiller Sansón Carrasco escribiera sobre la tumba del hidalgo manchego: "Aquí yace Eduardo Torres/ Quien a lo largo de su vida/ Llegó, vio y fue siempre vencido/ Tanto por los elementos/ Como por las naves enemigas" (*Lo Demás es silencio*, p. 57). El breve texto contiene otras alusiones históricas. Así, *Llegó, vio y fue siempre vencido* es una variación sobre las palabras "Veni, vidi, vici" que, según la tradición, lanzó Julio César al vencer a Farnaces, rey del Bósforo. Por su parte, la referencia a que fue vencido *tanto por los elementos/ como por las naves enemigas* procede de la frase "Yo no envié a mis hombres a luchar contra los elementos", pronunciada por Felipe II cuando la Armada Invencible fue desbaratada por un temporal en su camino hacia Inglaterra.

Estas líneas merecen un comentario a pie de página del narrador ficticio Efrén Figueredo, quien subraya que el texto es obra del propio Torres y que "otros eruditos samblasenses" "quisieron ver en este epitafio, aparte de las acostumbradas alusiones clásicas tan caras al maestro, una nota más bien amarga, cierto pesimismo, ineludible ante la inutilidad de cualquier esfuerzo humano" (*Lo Demás es silencio*, p. 57). Con este comentario a los sabios de San Blas Monterroso remite al final de la Primera Parte del Quijote, donde los Académicos de la Argamasilla, de nombres tan ridículos y estrafalarios como Monicongo, El Paniaguado, El Burlador, El Cachidiablo o El Tiquitoc, dedican divertidísimos y sentidos versos a la tumba del hidalgo manchego.

Por su parte, los comentarios incluidos en la sección de testimonios se caracterizan por su falta de discreción. Como destaca el propio Torres, "los testimonios de amigos y familiares, a veces ligeramente amañados o faltos de discreción, prefiero no comentarlos, pues, por más que algunos lo habrán de sospechar en el futuro, mi mano no pasó nunca por ellos, excepto cuando una que otra coma mal puesta así lo requirió" (*Lo Demás es silencio*, p. 198). Los cuatro personajes que ofrecen noticias sobre su vida se definen por unos registros lingüísticos que los definen social y psicológicamente.

El primer testimonio, titulado "Un breve instante en la vida de Eduardo Torres" (**Texto 21**), describe con gran lujo de detalles la casa del doctor Torres y narra una visita al erudito de los notables de San Blas. Aparece como un testimonio escrito por un amigo "anónimo" que es identificado a través de una nota como "Juan Islas Mercado, conocido también en San Blas por el apodo familiar de Lord Jim (clara alusión literaria a las iniciales de su nombre, que en San Blas por supuesto todos entienden y celebran), ex secretario privado de Eduardo Torres, quien desea así permanecer en el anonimato" (*Lo demás es silencio*, p. 61)¹⁵. El tono de objetividad que impera en la narración adentra al lector en el absurdo sin que éste lo perciba. El oxímoron se constituye en estilema fundamental del idiolecto de Islas Mercado:

En un *inconfortable* sillón de cuero negro *más que raído* (...), pero *aún en relativo buen estado* (...), *descansa muellemente* sentado un hombre a todas luces *incómodo*, cuya edad *debe de* andar *con seguridad alrededor de* los cincuenta y cinco años, si bien a un observador poco atento podría parecerle *quizá más o menos mayor*, por la indudable *fatiga* (*Lo demás es silencio*, Ibíd)¹⁶.

Esta técnica se repite a lo largo de todo el testimonio:

Sólo un extraño tic (que le hace contraer la mejilla izquierda cada *quince o veinte segundos* (...)) interrumpe con intermitencias *más bien raras la serena actitud* que se adivina en aquel rostro no sólo cetrino sino *agitado en lo interior*, en números redondos, por *mil pasiones* (*Lo demás es silencio*, p. 62)¹⁷.

El narrador debe retomar continuamente el hilo de su discurso tras enredar su prosa en innumerables vericuetos sintácticos. Su ignorancia lo lleva a reiterar los retruécanos verbales como los siguientes:

Tic, dicho sea de paso y por vía de mera información, popular en San Blas entero (...); sólo ese tic, decíamos apenas unas líneas antes..." (*Lo demás es silencio*, Ibíd); "Puede contemplarse en la pared (...) un enorme retrato al óleo del objeto de estas líneas, pergeñadas con el temor propio de aquel que, como es mi caso, toma la pluma con el temor propio del caso" (*Lo demás es silencio*, Ibíd).

¹⁵La nota contradice el texto principal, desvelando el nombre del autor del testimonio contra el deseo expreso de este. El juego se continúa con la referencia burlona al nivel cultural de San Blas, un pueblo "ilustrado" en el que todos celebran la alusión al libro de Joseph Conrad *Lord Jim*. Este testimonio queda desvirtuado por el comentario de Carmen de Torres sobre la ciudad, en el que recalca que si su marido es alguien importante "debe de ser porque aquí nadie sabe nada y no me importa que se enteren de que lo digo porque ellos también lo dicen" (*Lo demás es silencio*, p. 108).

¹⁶El realizado es mío. En el texto se juega con la información ofrecida al lector: la edad de Torres, la comodidad del sillón, el estado del mueble o el cansancio de Torres.

¹⁷En el texto encontramos claros ejemplos de oxímoron como "ligeramente solemne" (*Lo demás es silencio*, p. 63); "Los discretos codazos que visiblemente sus compañeros le daban" (*Lo demás es silencio*, pp. 63-64); "para no hablar ya del largo silencio que la siguió durante breves segundos" (*Lo demás es silencio*, p. 67).

Los clichés lingüísticos se utilizan con intención paródica. Así, el siguiente fragmento refleja una estereotipada comparación de la mirada con el acero: "De cuando en cuando su fría mirada, difícil de resistir como muy pocas entre muchas, deja su acero y se evade (...), para después ir a posarse ya sea vaga o bien meditativamente en un amarillento busto de Cicerón" (*Lo demás es silencio*, Ibíd). Aún más significativo es el párrafo que describe la entrada de los rayos de sol a través de la ventana de la biblioteca: "Por el alto y espacioso ventanal irrumpen en acelerado tropel varios rayos de sol, de los cuales cinco o seis han ido a anidar amorosamente en la altiva cabeza más bien encanecida de nuestro biografiado" (*Lo demás es silencio*, Ibíd).

El "breve instante" recoge la visita de una comisión de dignatarios de San Blas a Torres para intentar convencerlo de que acepte la candidatura de gobernador de la provincia. El protagonista declina el ofrecimiento por considerar que lo suyo son los menesteres culturales. En una clara revisión de la novela gótica, el narrador se asigna un papel melodramático en el episodio, tan incongruente con las circunstancias descritas como la actitud del doctor al rechazar la proposición.

El punto más interesante de este primer testimonio lo constituye el discurso con el que Torres rehúsa el cargo que le ofrecen. En él se aprecia su retórica vacía y su debilidad por las citas. El hilo del discurso se pierde en una gran cantidad de alusiones culturales e imágenes pintorescas con las que pretende elevar el nivel de su exposición. El resultado es un lenguaje grandilocuente y vacío, donde las fórmulas estereotipadas enmascaran la carencia de argumentos. Las metáforas son muy abundantes en frases como "salir a la plaza del mundo", "no cruzar este Rubicón" o "cortar falsos nudos gordianos". Asimismo, Torres utiliza la antonomasia ("sean otros los nuevos Cincinatos o Cocles", "este Rubicón reservado históricamente a los Julios"), la hipérbole ("volver a mi retiro de siglos", "prefiero mil veces...") y la interrogación retórica ("¿Quién podría impedirselo?").

Las referencias utilizadas pierden su significado al ser utilizadas indebidamente. Se incluyen alusiones a personajes históricos (Viriato, Cincinato, Cocles, Julio César) y expresiones relacionadas con hechos célebres como "cruzar este Rubicón" o "cortar nudos gordianos". En cuanto a las alusiones literarias, proceden fundamentalmente del mundo grecolatino y de Cervantes. El "tate, tate" con el que se abre la respuesta de Torres, una forma arcaica de indicar precaución que el doctor usa como muletilla, viene con toda probabilidad de la cuarteta que Cide Hamete Benengeli aconseja decir a su pluma a quienes intenten continuar las aventuras del caballero español: "¡Tate, tate, folloncicos!/De ninguno sea tocada,/ Porque esta empresa, buen Rey,/Para mí estaba guardada"¹⁸.

Las alusiones filosóficas se multiplican. La expresión "el tercero excluido" alude al principio según el cual dos proposiciones que se contradicen entre sí no pueden ser falsas al mismo tiempo. "A la sombra de la caverna de Platón" recuerda el mito expuesto en el libro VII de *La República*, que compara la condición de los hombres a la de los esclavos atados dentro de una caverna, incapaces de distinguir algo más que la sombra de lo que se encuentra en el exterior. En cuanto al "árbol de Porfirio", se llama así el esquema a través del que se presenta la relación de subordinación de la sustancia a los géneros inferiores, hasta llegar al hombre. Finalmente, con la sentencia "navaja de Occam" se refiere a la

¹⁸ *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Fraile, 1981, p. 741.

frase "Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem", con la que Guillermo de Occam formuló el principio de economía en el siglo XIV.

Muchas expresiones aparecen empleadas incorrectamente. Torres incurre en aberraciones como solicitar que se le permita "volver a mi retiro de siglos. Su negativa a ocupar el cargo de gobernador provoca la decepción de los notables, hecho que da lugar a una nueva parodia -adoptando el modelo del "pastiche"- de la I égloga de Garcilaso de Vega en las líneas finales del testimonio:

[Eduardo Torres] hizo salir a aquellos individuos cabizbajos y con la cola entre las piernas, como cuando en las tardes, a la luz mortecina del crepúsculo, el rebaño, que escucha atento la voz de los pastores, se va recogiendo paso a paso (*Lo demás es silencio*, p. 67)¹⁹.

El segundo de los testimonios dedicados al erudito viene firmado por Luis Jerónimo Torres, su hermano. En él se refleja desde la óptica de un borracho la infancia de Torres y su temprana pasión por la literatura. El aspecto más interesante de esta sección se encuentra en el retrato de San Blas, emblema de la ciudad provinciana (**Texto 22**). Especialmente significativa es su hilarante parodia de la génesis de una ciudad hispanoamericana, con alusiones al primer enclave "quipuhuaca" (la cultura precolombina recibe un nombre inventado), a las rencillas que enturbiaron las relaciones entre los conquistadores españoles (que remiten a personajes reales con apellidos intercambiados) y a la esperanza de muchos hispanoamericanos en el Norte (los Estados Unidos) para encontrar solución a su situación económica. Asimismo, resulta muy significativa desde el punto de vista estilístico la narración de los problemas de esfínteres de Torres (**Texto 23**), tanto por el tono científico que adopta el narrador como por la absurda clasificación de razones que presenta en su discurso (*Lo Demás es silencio*, pp. 70-71).

La segunda parte incluye algunos trabajos de Torres a través de los que se perfila el retrato. Su pretencioso estilo no consigue enmascarar las aberraciones que contienen. Este crítico "a la antigua usanza" recurre a un lenguaje grandilocuente y anticuado, propio de los comentaristas decimonónicos. La subordinación predomina sobre la coordinación, dando lugar a frases inacabables en las que el lector termina por perder el hilo del discurso. Se recurre con frecuencia a las frases latinas y a expresiones desuso con las que se pretende conferir altura intelectual a sus trabajos. Las figuras retóricas se multiplican en los comentarios, predominando las lítotes, sinécdoques, antonomasias, metáforas y reticencias. Asimismo, se interpretan erróneamente algunos términos y frases considerados cultos, hecho que refleja claramente la ignorancia del crítico. Los intereses de Torres son muy variados. En "Traductores y traidores" (**Texto 24**) ejemplifica el concepto de traducción a través de dos versiones de una composición caligráfica escrita por el satírico alemán Christian Morgenstern. El epígrafe que introduce la reflexión -"Flor que toco se deshoja"-, tomado de la rima LX de Gustavo Adolfo Bécquer, constituye un nuevo ejemplo de parodia. Es muy diferente el significado del verso "Flor que toco se deshoja" en la rima becqueriana, donde refleja el sentimiento de fatalismo romántico, al que posee en este ensayo, en el que alude a las inevitables traiciones que cometen los

¹⁹Existe un evidente "pastiche" paródico del texto que sirve de modelo: "La sombra se veía/ venir corriendo apriesa/ ya por la falda espesa/ del altísimo monte, y recordando/ ambos como de sueño, y acabando/ el fugitivo sol, de luz escaso,/ su ganado llevando,/ se fueron recogiendo paso a paso" (Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*. Madrid, Castalia, 1983, p. 134).

traductores de textos literarios. Aunque Torres sostiene que "traducir es tal vez -y aun, para no exagerar, sin tal vez-, de todas las ramas que abarca la curiosa mente humana, si no la más difícil sí una de las menos fáciles" (*Lo Demás es silencio*, p. 127), en realidad este ejercicio es considerado bastante sencillo por él. De acuerdo con el poema que le sirve de ejemplo, en las dos versiones de la misma juega con la presencia de trazos más o menos firmes, dependiendo de que la traducción sea literal o libre. La parodia implica también el título que adjudica a las versiones del poema. Así, "Fisches Nachtgesang" se convierte en la versión literal en "Serenata del pez", mientras que en la libre es "Nocturno en la pecera". La diferencia de significado entre ambas es evidente y corrobora el absurdo de traducir un poema con trazos más o menos firmes de acuerdo con su naturaleza visual. En este ensayo abundan de nuevo las citas -Cervantes, Aristóteles y Horacio-, la utilización de expresiones refrendadas por la tradición -"aurea mediocritas", "justo medio", "traduttore traditore"-, así como los errores de interpretación y de traducción.

La ironía de Monterroso se hace especialmente patente en la tercera parte de *Lo Demás es silencio*, donde el comentario crítico es sustituido por el género más breve de la sentencia o aforismo. Puesto que, como señala en el epígrafe que abre *La vaca*, "toda abundancia es estéril" (*La vaca*, p. 9) su estilo se revela especialmente en estos textos de una o pocas líneas, especialmente proclives a la paradoja, los juegos de palabras y a la demostración del ingenio. Puesto que en el género aforístico se expresan verdades incuestionables, el escritor lo utiliza precisamente para invertir a través de él opiniones dogmáticas. Los aforismos se sustentan en técnicas muy diversas. Al abordar su análisis debe tenerse en cuenta el vínculo existente entre el título, el pensamiento y la fuente en la que es recogido. Las máximas dejan traslucir su visión escéptica y pesimista, su deseo de justicia social y su denuncia de la hipocresía que rige el comportamiento humano. Este hecho se aprecia en títulos como "Nube" (**Texto 25**), "Ideas" (**Texto 26**), "Justicia", (**Texto 27**), "Milagro (inconvenientes de un posible)" (**Texto 28**) y "Cristianismo e iglesia" (**Texto 29**).

Algunas de las sentencias se acercan a la estructura de la greguería. Es el caso de "Dios (2)" (**Texto 30**), "Contradictio in adjecto" (**Texto 31**) y "Muerte (lucha contra la)" (**Texto 32**). Esta forma es utilizada en otros textos del autor. Diversas entradas incluidas en *La letra e* así lo demuestran. Sirvan de ejemplo las estupendas "Nulla dies sine linea" (**Texto 33**), "Partir de cero" (**Texto 34**) "Historia fantástica" (**Texto 35**) y "Exposición al ambiente" (**Texto 36**).

V. EL DINOSAURIO", UN TEXTO CONVERTIDO EN MITO.

Una vez comentados los recursos formales utilizados por Monterroso, quiero concluir este estudio preliminar dedicando un epígrafe a "El dinosaurio" (**Texto 37**), creación de una línea tan alabada por la crítica como glosada por escritores que admiran su concisión, intensidad y capacidad de evocación. Baste decir que se ha convertido en texto canónico para los estudiosos de la minificción, categoría fundamental entre las más recientes corrientes literarias. Aunque el escritor ha manifestado en más de una ocasión su cansancio ante el hecho de ser conocido principalmente a partir de las siete palabras que componen "El dinosaurio", no hay que olvidar que con este microrrelato inauguró oficialmente un género, existente con anterioridad en la literatura pero oculto entre otras formas de escritura.

"El dinosaurio" ha alcanzado tal repercusión que incluso ha sido mal recordado por otros famosos escritores. Así lo refleja el propio Monterroso en el ensayo "La

metamorfosis de Gregor Mendel” (**Texto 38**), incluido en *La vaca* y dedicado a los gazapos cometidos a la hora de citar obras literarias. Las razones del éxito del *oneliner* son sintetizadas por el profesor Lauro Zavala en *El dinosaurio anotado*, edición crítica del mismo aparecida el año pasado en México y que consta, paradójicamente, de ciento treinta y cinco páginas de extensión:

¿Cuál es, en síntesis, la razón por la que este texto tiene tal persistencia en la memoria colectiva? Después de leer estos y muchos otros trabajos, podríamos señalar al menos una docena de elementos literarios: la fuerza evocativa del sueño (elidido); la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras); la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más literarios), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza); una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos); el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios); la ambigüedad semántica (¿quién despertó?, ¿dónde es allí?); la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final); la presencia de una cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo); la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como microrrelato (moderno o posmoderno, con más de una interpretación posible); la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror); y la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas)²⁰.

En definitiva, “El dinosaurio” demuestra fehacientemente la calidad de la escritura monterroseana. Lúcida, breve, imaginativa, exigente y sobria, admite por encima de cualquiera otra la calificación de *clásica*, por lo que, como el famoso dinosaurio, seguirá estando allí. Pasen y vean: la lectura no les defraudará.

²⁰ *El dinosaurio anotado*. Lauro Zavala ed. México, Alfaguara, 2002, pp. 20-21.