

22
Ley



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**LA ESTRUCTURA DE LA FABULA Y LA IRONIA
EN AUGUSTO MONTEROSO**

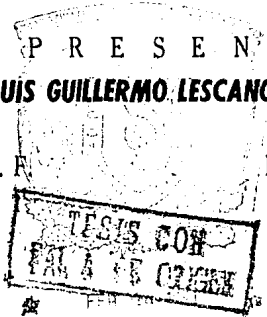
T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPANICAS**

P R E S E N T A:
LUIS GUILLERMO LESCANO ALLENDE

México, D. F.

Noviembre 1990.



SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION

La mayor parte de la crítica que se ha ocupado de Augusto Monterroso coincide en atribuirle a sus escritos un valor cuyo eje se sitúa, principalmente, en la significación y elude un aspecto fundamental como es el de los procesos de escritura. Así, del poco más de un centenar de artículos publicados en español, la mayoría se conforma con caracterizar la escritura del escritor guatemalteco como uno de los ejemplos más conspicuos de claridad, precisión y transparencia. Se dice, incluso, que su prosa es "casi perfecta", que tras la aparente sencillez de sus páginas -y de su brevedad- hay un inmenso trabajo previo de reescritura y continuas correcciones. Se insiste, sobre todo, en esta etapa previa a la publicación y que, normalmente, pasaría inadvertida por el lector común.

Resulta sintomática, pues, dicha coincidencia al referirse a Monterroso. De modo que el trabajo casi de orfebre que realiza el autor con sus escritos es el que ha inducido a los críticos a con-

siderarlo como "atípico" en la narrativa hispanoamericana; han visto -es casi inevitable la conclusión- una corriente opuesta al florido barroquismo latinoamericano, un caso aislado que navega en contra de la corriente expansiva de los lujos verbales que, principalmente, los escritores del boom han impuesto como tendencia dominante.

De acuerdo con lo anterior, parecería que hay poco que decir de un estilo "monterroso" y, con lo esbozado arriba, creo haber condensado la corriente general de opinión. Así pues, más que la significación, corrijo: el contenido resulta, entonces, el principal interés que ocupa a la crítica.

Casi todos los ensayistas le conceden especial atención a los textos que abordan el tema del escritor, con sus variantes: el escritor que no escribe, el escritor de brevedades, el que desea serlo pero se pasa la vida en postergaciones. Dicho tema, como se sabe, aparece en todas sus obras. Como en este trabajo le doy preferencia a La oveja negra y demás fábulas (1969), señalo que hay cinco de ellas que lo tocan; y una más, "El Cerdo de la piara de Epicuro", incluida como un homenaje a Horacio y al epicureísmo. De las cuarenta fábulas que componen todo el libro restan, pues, treinta y cuatro en que este tema no aparece, al menos de una manera explícita. Ciertamente, abundan los buenos artículos que analizan esta recurrencia obsesiva de Monterroso. Así, incorporaré las seis fábulas como uno de los procedimientos narrativos, es decir, he de contextualizarlas en el análisis que se desarrollará en capítulos posteriores. En estas páginas iniciales sólo adelanto las características generales de la investigación. Ubicadas desde mi perspectiva, las fábulas con el tema del escritor apoyan y confirman los procedimientos do-

minantes a que aludo.

Pero volvamos a lo ya estudiado sobre Monterroso. En cuanto a las fábulas, las opiniones más generales consisten en afirmar que estos breves textos nos desnudan, muestran todas muestras debilidad porque es inevitable que en ellas veamos un espejo en el que aparecemos retratados; que sus textos recogen la herencia de Swift: la tontería es consubstancial al género humano y, según el mismo autor ha manifestado, la etiqueta de "humorista" le molesta; que, en todo caso, sólo ha procurado ser realista. En fin, que nadie está exento del ridículo. Son fábulas para leerlas "manos arriba", como ha dicho García Márquez; o para que Isaac Asimov ya no vuelva a ser el mismo después de haber leído "El Mono que quiso ser escritor satírico", como él mismo afirmó.

La inteligencia, el humor, la ironía, la paradoja, etc., son las palabras que sirven para caracterizar a este escritor. Como casi todo lo que se ha escrito sobre su obra consiste en artículos aparecidos en periódicos y revistas, a lo largo de los años se han acumulado más de un centenar; ninguno de ellos, por razones obvias, hace un examen exhaustivo. Sólo hay un trabajo extenso, editado por la Universidad Veracruzana, que estudia la obra general: Lector, sociedad y género en Monterroso, de Wilfrido H. Corral¹. A mi modo de ver, resulta insuficiente la parte correspondiente a La oveja negra y demás fábulas.

Creo que ninguno de los artículos, ni tampoco el trabajo de Corral, logran dar cuenta de una estructura, de unos procedimientos y estrategias que permitan una cabal intelección de la escritura y, menos aún, de un estilo peculiarmente monterrosiano.

1. Corral, Wilfrido H. Lector, sociedad y género en Monterroso, Universidad Veracruzana, México, 1985, 228 pp.

Así pues, hay fábulas más comentadas que otras. A muchas de ellas no se las menciona jamás. La primera de la colección, "El Conejo y el León", ha sido muy frecuentemente citada. Los comentarios han girado, por lo general, en torno a la paradoja. Corral, con su particular punto de vista, la analiza desde la teoría de la recepción.

De "La Oveja negra", como es natural, se ha comentado el aspecto de crítica social y algunos han querido ver en ella una parábola del Che Guevara.

"La Tortuga y Aquiles" proporciona a Marco Antonio Campos la oportunidad de explicar la célebre aporía de Zenón de Elea.

Una de las más aplaudidas se llama "La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo", de la que se alaba, por sobre todas las cosas, el ingenio y agudeza de Monterroso para cuestionar los valores de la Historia. El mismo autor se ha referido a ella, en una de las entrevistas de Viaje al centro de la fábula, para comentar algunos de los procedimientos de su escritura.

En "El monólogo del Mal" y en "El monólogo del Bien", Monterroso introduce personajes abstractos. A partir de dos casos aislados, algunos críticos han caracterizado a todo el fabulario (especialmente Corral) como un ejemplo de literatura que transgrede la lógica, una literatura que se ubica "más allá del bien y del mal". Como trataré de demostrar más adelante, tal afirmación no puede hacerse de Monterroso.

De otras fábulas ha resultado inevitable el comentario dada la popularidad que han ganado: "El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio", "La Cucaracha soñadora" y "La Rana que quería ser una Rana auténtica"; como veremos, están muy lejos de ser las mejores.

"El Burro y la Flauta" y "Gallus aureorum ouorum" son apreciadas según los efectos que producen en el lector.

Como ya dije, las más comentadas son las del "tema escritor". Más adelante de ocuparé de ellas.

Desde luego que hay trabajos excelentes entre los cuales cabría mencionar especialmente los de Julieta Campos² y Margo Glantz³. Constituyen, por sí mismos, verdaderas piezas literarias, sabrosísimos ensayos que tocan con mucha agudeza aspectos parciales. (En ningún momento las autoras pretenden agotar o hacer una exégesis de Monterroso.) Hay otros que se merecen la distinción de figurar entre los trabajos muy serios de crítica: han sido recopilados en Texto crítico por Jorge Ruffinelli⁴ y en La literatura de Augusto Monterroso por Marco Antonio Campos⁵. Pero dichos trabajos, dada su naturaleza de "periodismo cultural", tienen las limitaciones de lo general. Por ello, puede decirse que Tito Monterroso es un autor poco estudiado.

La intención de lo que sigue pretende desentrañar los procedimientos narrativos operantes en La oveja negra y demás fábulas. A partir de ellos será posible visualizar las estrategias textuales que conforman una estructura, una estructura de la fábula en particular. Los mismos procedimientos, las mismas estrategias, se repiten, como se verá, en Obras completas (y otros cuentos) (1959), Movimien-

-
2. "Monterroso, la libertad del juego", en La literatura de Augusto Monterroso, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, pp. 15-19.
 3. "Monterroso y el pacto autobiográfico", en op. cit., pp. 41-50
 4. Monterroso. Anejo núm. 1 de la revista Texto crítico, México, Universidad Veracruzana, 1976.
 5. La literatura de Augusto Monterroso, U.A.M., México, 1988, 175 pp. (Marco Antonio Campos, compilador)

to perpetuo (1972), Lo demás es silencio (1978)⁶. La diferencia radicaría en los géneros, cuestión que se abordará en otra parte. En todo caso, lo que determina al género consiste, en términos generales, en ceñirse a ciertas convenciones literarias sin que por ello sea necesario renunciar a los procedimientos. (Si bien es cierto que éstos son un logro de la nueva narrativa latinoamericana, no por ello dejan de ser personales. Dicho de otra manera: los procedimientos son múltiples. De ese abanico de posibilidades, cada autor escoge la o las que son afines a su personalidad.)

A partir de la sospecha de un imposible teórico, esto es, que la lógica sea transgredida en Monterroso, he hecho mi propia lectura de las fábulas. Trataré de describir la lógica operante en el fabulario y, con ello, demostrar que la opinión contraria es apresurada y superficial.

En primer lugar, diré que observo seis tipos de fábulas. Esta clasificación no pretende ser definitiva y es, por supuesto, perfectible. Sirve para deslindar, grosso modo, los procedimientos⁷:

6. También haré referencias a Viaje al centro de la fábula (1981), La palabra mágica (1983) y La letra e (1987). Las abreviaturas que emplearé para citar las obras de Monterroso son las siguientes: OC = Obras completas (y otros cuentos); ON = La oveja negra y demás fábulas; MP = Movimiento perpetuo; LDS = Lo demás es silencio; VCF = Viaje al centro de la fábula; PM = La palabra mágica; LE = La letra e.

7. Los detalles sobre los procedimientos se integran a la descripción de cada uno de ellos en los capítulos correspondientes. Aquí sólo señalo que hago una aplicación libre de los procedimientos esbozados por Noé Jitrik en El no existente caballero, Megápolis, Buenos Aires, 1975, 100 pp.

- 1) Agrupo, primeramente, las fábulas que siguen el PROCEDIMIENTO DE LA INVERSION.
- 2) Como una variante de este procedimiento englobo, en un grupo menor, a fábulas que alteran el FUNTO DE VISTA; sería un grupo satélite del primero, que es el dominante.
- 3) Un tercer agrupamiento estaría caracterizado por fábulas que toman el LUGAR COMUN AL PIE DE LA LETRA.
- 4) Un grupo minoritario lo constituyen fábulas construidas a partir de la PROSOPOPEYA; no es muy relevante en el sentido de que, de estas fábulas, no se podría generalizar sobre Monterroso.
- 5) Hay un quinto grupo al que denominamos PROCEDIMIENTO DE LA PERMUTACION. Cabe aclarar que la permutación no es muy relevante en el fabulario, pero sí en relación a su obra general.
- 6) Por último, un grupo temático: fábulas con el TEMA ESCRITOR. Aclaro que el tema, por sí mismo, no puede definir un procedimiento; de modo que, como ya sugerí arriba, esta clasificación es perfectible. Como se verá en el desarrollo de los capítulos, el agrupamiento del tema del escritor se justifica: es una suerte de "teoría literaria" monterrosiana que rige toda su producción.

Sin la pretensión de darle un carácter absoluto, al menos como hipótesis funciona la siguiente consideración: el procedimiento en torno al cual se construyen las fábulas determina o condiciona la forma de los personajes: forma que es, indudablemente, inverosímil. Lejos de ser una debilidad, considero que es un logro por el cual Monterroso se inscribe definitivamente en la época contemporánea: hay una transgresión a la exigencia realista de construir personajes con base en la "persona"; antes bien, éstos se ubican como "ele-

mentos" del relato. En este sentido, la fábula, por ser un género fuertemente convencional y "literario", ayuda a afianzar esta idea del personaje. Pero, como veremos, Monterroso mantiene la misma coherencia en el resto de su producción. Esta consideración me permite relativizar la idea de que Monterroso es un "caso aislado y atípico" en la narrativa hispanoamericana: la corriente expansiva del boom ha sido la más exitosa -pero no la única- de las tendencias con que se pretende definir la contemporaneidad de nuestras letras. Digamos, para resumir, que la concepción del relato, entendido como el máximo artificio, ha sido expuesta paralelamente por André Gide en Los monederos falsos, y por Macedonio Fernández en Museo de la novela de la eterna. Dos concepciones, una europea y bien difundida; y otra latinoamericana que ha llegado a nosotros por medio de Borges, hablan en apoyo de lo que acabo de exponer.

Acaso las consideraciones precedentes hayan sido suficientes para fundamentar el planteamiento de esta investigación: no me voy a referir a la fábula tradicional para estudiar las de Monterroso. Mi análisis privilegia los procedimientos de escritura y, como trataré de demostrarlo, son válidos para toda la obra del autor. Me parece pertinente, sin embargo, hacer una breve revisión de lo que el propio Monterroso opina sobre las fábulas. Para ello me apoyo en su libro de entrevistas, Viaje al centro de la fábula, y en su volumen misceláneo, La palabra mágica.

Con Jorge Ruffinelli, en VCF, hace las consideraciones más generales:

Fueron hechas en un solo impulso de alrededor de un año. Sin embargo, los temas y las vivencias, o las cosas que yo quería expresar, estaban ya en cuadernitos y en anotaciones desde mu-

cho tiempo atrás: pero sucede que yo no encontraba la forma de expresar todo eso. No me gusta repetirme. Personalmente siento que uno no debe encontrar jamás una fórmula (mejor que "forma"). Por eso en esas fábulas hay muchos estilos, diferentes extensiones, distintas perspectivas, varios "puntos de vista". (...) Y así fue como un día escribí más bien una fábula (cosa que nunca había intentado) y otro día otra, y otro otra, hasta que me di cuenta de que había encontrado el género que necesitaba. (págs. 25-26)

Pero es con Margarita García Flores donde Monterroso se explica más libremente y esboza consideraciones que tienen que ver con el género. Con respecto a las convenciones que rigen o deben regir a las fábulas, Monterroso afirma que no son las mismas en todas las épocas:

...en un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a un animal, digamos una pulga, los lectores sí lo aceptan, porque entonces creen que se trata de una broma y se ríen y la cosa elevada no les hace ningún daño, o ni siquiera la notan. Yo no pretendo que en mis fábulas haya cosas elevadas; lo que sí puedo decirle es que si las hay están dichas en forma tan subterránea que de elevadas no les ha quedado nada. (VCF, págs. 31-32)

Así, podemos apreciar que la preocupación de Monterroso apunta a la ruptura con la fábula tradicional, entendida como vehículo para divulgar ideas elevadas y moralizadoras. Por ello, a la pregunta de Margarita García Flores acerca de la posibilidad de la fábula en el mundo de hoy, Monterroso responde: "En el mundo de hoy puede hablarse de la posibilidad de cualquier cosa. Por lo que hace a la literatura, creo que la posibilidad de las fábulas existe si uno no pretende moralizar con ellas" (pág. 33). Esta respuesta obli-

ga a la entrevistadora a precisar la pregunta: "¿Está, pues, contra los moralistas?". A lo que Monterroso responde:

Contra las moralejas demasiado explícitas. Decir que una cigarra debe trabajar como una hormiga ha sido una tontería repetida durante siglos. La cigarra no cambiará. En todo caso, la que debería cambiar sería la hormiga. Pero tampoco se puede caer siempre en este juego de poner las cosas al revés, de las paradojas fáciles, o de repetir la broma de que el cuervo no soltó el queso porque había leído a La Fontaine. Por desdicha, el cuervo siempre soltará el queso. (pág. 33)

Pero quizá la opinión más meditada sobre la fábula la constituya un pequeño texto que integra La palabra mágica. Sintetiza todo lo anterior y, por ser un texto más reciente, confirma la preocupación de Monterroso por no caer en el moralismo. El texto, que cito completo, se titula "Cómo acercarse a las fábulas":

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo.

Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo.

Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista Vogue.

Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír.

-Eso es. He ahí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No; mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto. (PM, pág. 69)

Hecha la salvedad de que el género no es lo determinante en La oveja negra y demás fábulas, me referiré a él cuando sea necesario. De esta suerte, he organizado la investigación de la siguiente manera: en el capítulo 2 abordo consideraciones sobre la teoría de la recepción. Se hace la crítica general y su aplicación en Monterroso. Dedico dos capítulos (3 y 4) para describir exclusivamente los procedimientos estructurales en las fábulas. En otra unidad (capítulo 5), de una manera más condensada, describo los procedimientos dominantes en la obra general de Monterroso. Un bloque aparte merece el "tema escritor" (capítulo 6) abordado por Monterroso en todas sus obras (recuérdese que las fábulas con este tema las estudio aparte, como procedimiento). En el último capítulo (número 7) intento retomar el análisis bajo el eje estructurante de las fábulas y, además, hago las consideraciones teóricas finales, a modo de conclusión.

VIAJE AL CENTRO DEL LECTOR: UNA CRITICA A LA ESTETICA DE LA RECEPCION

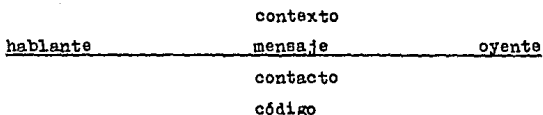
Describir los procedimientos narrativos operantes en las fábulas de Monterroso, implica la necesidad de conocer los estudios ya realizados. El único trabajo extenso que conozco es el de Wilfrido H. Corral¹. Al parecer, este crítico es el primero en aplicar, en el ámbito hispánico, la "estética de la recepción" o "teoría de la recepción", como indistintamente se la denomina. Así, este capítulo se ocupará, en primer lugar, de hacer una exposición crítica de los planteamientos teóricos de la recepción en general. Seguidamente, revisaré la recepción según Corral. Y por último, la aplicación concreta de ésta en el fabulario.

2.1 La estética de la recepción

La teoría literaria, a lo largo de los años, ha hecho hincapié en

1. Op. cit. en Introducción.

diversos aspectos involucrados en la obra literaria. Para explicarlo rápidamente, tomemos como punto de referencia el famoso esquema de Jakobson²:



Una de las etapas de la teoría le prestó atención casi exclusivamente al autor (el hablante según el esquema). Es la crítica que generalmente denominamos "tradicional"; digamos que su auge coincide con el siglo XIX -particularmente durante el Romanticismo- y se prolonga en el XX con los primeros estudios de la crítica psicoanalítica.

Otra etapa desplaza el interés hacia el texto (mensaje), con la tendencia a excluir lo demás: existen muchas corrientes, pero hay una línea que, a partir del formalismo ruso y llegando hasta la Nueva Crítica, tomó al texto como el "objeto" por excelencia.

En los últimos años ha habido un nuevo desplazamiento que llega hasta el lector (oyente). Es la llamada teoría de la recepción; de alguna manera parece estar consciente del circuito jakobsoniano. (Los estudios de "lengua y estilo" y los "sociológicos" cubrirían los aspectos verticales del esquema: contexto, o sea el referente extratextual; contacto y código, es decir, la referencia lingüística.)

De esta suerte, según la teoría de la recepción, el lector ha

2. Cf. "Lingüística y poética", en Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, pp. 347-395.

sido el más descuidado. De ahí la necesidad de una hermenéutica especial que lo contemple: los libros no tienen existencia en los estantes; antes bien, son procesos de significación que adquieren "realidad" mediante la lectura. Leer un libro pone en marcha un complejo proceso del cual pocas veces somos conscientes.

Terry Eagleton ha hecho un cuestionamiento muy agudo y convincente a la teoría de la recepción. Me basaré en su estudio para este desarrollo. Escribe Eagleton:

constantemente estamos elaborando hipótesis sobre el significado del texto. El lector hace conexiones implícitas, cubre huecos, saca inferencias y pone a prueba sus presentimientos. Todo ello significa que se recurre a un conocimiento tácito del mundo en general y, en particular, de las prácticas aceptadas en literatura. En realidad, el texto no pasa de ser una serie de indicaciones dirigidas al lector, de invitaciones a dar significado a un trozo escrito. En la teoría de la recepción, el lector "concretiza" la obra literaria, la cual, en sí misma, no pasa de ser una cadena organizada de signos negros estampados en una página. (3)

Para ejemplificar lo anterior, tomemos una frase de Monterroso: "Al principio la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario". Tal es el comienzo de "La Fe y las montañas". Si se trata de una primera lectura, es indudable que a partir de ese momento empezamos a interpretar el texto completo, incluso antes de terminar su lectura. Hacemos, como dice Eagleton, conexiones implícitas. Por ejemplo: podemos preguntarnos si se está haciendo referencia a La Biblia; ya desde el título estamos precondicionados a asociarla con la frase bíblica "La fe es capaz de mover montañas". Más aún, si so-

3. Terry Eagleton, "Fenomenología, Hermenéutica, Teoría de la Recepción", en Una introducción a la teoría literaria, pp.97-98.

mos "cultos" y "competentes", podremos darnos cuenta de que dicha frase proviene, exactamente, del verso 2, capítulo 13, de la Epístola a los Corintios, de San Pablo. Comparando los contextos, podríamos sacar interesantes inferencias. Independientemente de lo anterior, podemos pensar en un "antes" en que no había fe y, por lo tanto, las montañas nunca se movían. Pero cuando ésta apareció, las montañas se movieron de vez en cuando. Por otra parte, el complemento circunstancial "al principio" nos puede llevar a imaginar que lo que se va a contar es muy antiguo, como el Génesis, que empieza de manera semejante. Simultáneamente sospechamos que la Fe, notada con mayúscula, será una personificación. Es decir, las lecturas de las fábulas anteriores nos advierten que todos los personajes aparecen con mayúscula. O bien, podemos resolver que no es una personificación, que la mayúscula indica sólo un nombre propio y no un personaje (suponemos que, en cierto modo, hay un respeto por parte del narrador para referirse a conceptos y categorías religiosas). Etcétera. Este sería, empleando burdamente un ejemplo escogido al azar, el mecanismo que opera casi inconscientemente en toda lectura. Gracias al mecanismo señalado, el lector confirmará o desechará presuposiciones e hipótesis que ha ido elaborando durante la lectura: tendrá confirmaciones de expectativas y renunciará a otras que inicialmente se dieron bajo una forma y que terminan siendo otra cosa.

Se le ha objetado a esta teoría un reduccionismo implícito: la obra sería un conjunto de "indeterminaciones" que el lector va interpretando. Es decir: el lector, más que la obra en sí, observa los huecos, las lagunas y los espacios de indecisión que se completan, se eslabonan y proveen de sentido al momento de la lectura.

Según Wolfgang Iser⁴, teórico de la recepción de la escuela de

4. Cf. Eagleton, op. cit.

Constanza, para estar en condiciones de interpretar una lectura hay que presuponer a un lector familiarizado con las técnicas y prácticas convencionales que están implícitas en una obra determinada. Es decir, se requiere que el lector sea "competente". Ahora bien, según Iser, las "indeterminaciones" de las obras podrían conducir al caos interpretativo: habría tantas obras (sentidos) como lectores. Pongo el ejemplo de una obra especialmente ambigua: Otra vuelta de tuerca, de Henry James. Lleguemos ahora a los extremos a que puede conducir la recepción (o bien, como dice Iser, al caos interpretativo): esta novela, por ser un conjunto indeterminado, no existiría sino bajo la forma en que cada lector la ha "concretizado"; es decir, existirían cientos de miles de Otra vuelta de tuerca y el texto en sí sería, entonces, una incógnita "x" misteriosa, irresuelta, casi inexistente. Lo cual es absurdo. Así, para Iser es necesario abolir las indeterminaciones; propone buscar un significado estable porque de alguna manera la obra ejerce cierto grado de determinación sobre las respuestas del lector. De este modo, la teoría de la recepción tiene que admitir la idea de una cierta immanencia en el significado de las obras. En otras palabras, tiene que volver la mirada hacia el mensaje, con lo cual se emparenta -luego del alejamiento inicial- con el formalismo ruso y con la Nueva Crítica. Escribe Bagleton sobre Iser:

Las "indeterminaciones" textuales sólo pueden estimularnos a abolirlas y reemplazarlas con un significado estable. Para emplear un término de Iser reveladoramente autoritario, deben ser "normalizadas", deben ser suavizadas y amansadas a fin de que alcancen un sentido sólidamente estructurado. (pág. 103)

Otro teórico de la recepción es Hans Robert Jauss⁵, también de la escuela de Constanza. Asume un enfoque más "histórico" que el de Iser. Tiene en cuenta los contextos culturales en diversas épocas y por lo tanto los diversos enfoques de lectores históricos. Escribe Corral:

Para Jauss, el lenguaje o el género pueden condicionar la pre-determinación receptiva de una obra. Cuando el lector se encuentra ante los textos de Monterroso resulta claro que el desplazamiento de género es concomitante con el desplazamiento del lenguaje. (6)

Nos queda, con la teoría de la recepción, la impresión de que no hay nada nuevo bajo el sol. El enfoque de Jauss recuerda el "Pierre Menard, autor del 'Quijote'", de Borges. También trae a la memoria el texto de Jean-Paul Sartre ¿Qué es la literatura? (1948): en el capítulo III, "¿Para quién se escribe?", expone la noción teórica de "lector implícito", precisamente desde un punto de vista histórico. Los textos de Borges y Sartre son, en pocas palabras, una teoría sobre el lector.

La teoría de la recepción parte de la suposición de que la obra (el mensaje) es inaprehensible, de que es ilusoria toda pretensión de tomarla como "objeto". Por razones de principios, parece desechar la idea de autor, tal vez por rechazo a la crítica tradicional, o quizá porque el psicoanálisis de los primeros tiempos tomó a la obra como pretexto para indagar sobre la psique del autor⁷. Lo

5. Cf. Bagleton, op. cit. supra.

6. Lector, sociedad y género en Monterroso, p. 28.

7. Cf. estudios de Ernst Jones, Marie Bonaparte, George Devereux y del mismo Sigmund Freud. De los tres primeros hay ensayos en Psicoanálisis y literatura, FCE, México. El volumen está compilado por Hendrik M. Ruitenbeek.

curioso es que, si retomamos en muestra mente el esquema de Jakobson, la teoría de la recepción parece más bien un método "culturalista" en el que interviene no sólo el lector sino también los otros elementos que componen el esquema. Señala Corral:

En esa estrategia textual, la sociología, ciencias políticas, filosofía del lenguaje, estudios culturales y la lingüística, son disciplinas que hay que tomar en cuenta para hacer una lectura funcionalmente coherente de los textos. (págs. 24-25)

De esta suerte, el binomio mensaje-hablante (del que no es posible prescindir) queda mediatizado, desplazado, condenado a la oscuridad. Reordeno el esquema de Jakobson tal como lo imagino para la teoría de la recepción:

oyente
contexto
contacto
código vs. mensaje vs. (hablante)

Tal nuevo esquema no es más que un juego, pero es útil para destacar el concepto que la recepción tiene del mensaje: como algo que, en definitiva, molesta. Y en el caso particular de Corral, señalo que se hace un esfuerzo enorme por desestimar a toda costa la idea de autor real. Para ello, Corral emplea constantemente el concepto de "función-autor". Más adelante me ocuparé de este punto.

Con lo hasta aquí expuesto hemos revisado someramente la recepción como escuela literaria, como planteamiento hermenéutico.

Queda por comentar otra gran presencia en el horizonte crítico: la de Roland Barthes. El crítico francés ha hecho considerables aportes teóricos. Cabe destacar que en los últimos años de su vida ha insistido en la imposibilidad de una ciencia de la literatura; ha

sostenido, igual que Iser y Jauss, la posición de que es ilusoria la pretensión del conocimiento del objeto. Pero, a diferencia de éstos, no propone una hermenéutica que dé cuenta del texto; antes bien, propone una "erótica" del texto⁸. Se refiere al placer del texto -experimentado por el lector- y con esto, de hecho, se convierte en otro teórico de la recepción. Pero Barthes no pretende normativizar. Simplemente propone y expone una experiencia privada.

En otra parte, Barthes ha hecho reflexiones que implícitamente cuestionan la teoría de la recepción:

Podemos proponer que se llame ciencia de la literatura (o de la escritura) al discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y crítica literaria a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra. Sin embargo, esta distinción no es suficiente. Como la atribución de sentido puede ser escrita o silenciosa, habrá de separarse la lectura de la obra de su crítica: la primera es inmediata; la segunda está mediatizada por un lenguaje intermedio que es la escritura del crítico. Ciencia, Crítica, Lectura, estas son las tres palabras que debemos recorrer para tejer en torno de la obra su corona de lenguaje. (9)

Así que, según Barthes, la teoría de la recepción es, de suyo, una imposibilidad simplemente porque se escribe. Cuando se produce la escritura del crítico opera un ordenamiento de las ideas en virtud de una reflexión que va mucho más allá de lo inmediato; la lectura, la recepción propiamente dicha, pasa a un segundo plano. De esta suerte, sin proponérselo explícitamente, Barthes descalifica la teoría de la recepción, entendida como hermenéutica normativa.

El punto de vista del lector ha sido y es muy importante para

8. Roland Barthes, El placer del texto, México, Siglo XXI.

9. Roland Barthes, Crítica y verdad, México, Siglo XXI, p. 58.

la crítica literaria. Creo que la escuela alemana de la recepción oculta un tipo de crítica muy conocida: el desplazamiento del interés desde el mensaje hacia el lector histórico desplaza, consecuentemente, el interés específicamente literario a consideraciones que desbordan la obra para llegar a determinaciones socioculturales. Lo cual me parece muy bien. Pero, como acabo de decirlo, hay un ocultamiento: la teoría de la recepción, tras su denominación un tanto ampulosa, no quiere asumirse como un tipo de crítica sociológica.

2.2 La recepción en Monterroso

Wilfrido H. Corral intenta hacer una aplicación de la recepción en la obra general de Monterroso, con particular detenimiento en cuatro "macrotextos" -como él los llama-, a saber: Obras completas (y otros cuentos), La oveja negra y demás fábulas, Movimiento perpetuo y Lo demás es silencio. Contiene un apéndice en donde esboza La palabra mágica. Como el estudio de Corral se publicó en 1985, no hay análisis de La letra e, cuyos fragmentos aparecían en Unomásuno. Hago notar que Viaje al centro de la fábula es utilizado exclusivamente como "fuente" (un criterio demasiado taxativo no exento de peligros, como más adelante se verá).

Corral se apoya, básicamente, en Hans Robert Jauss. El capítulo I del estudio se titula "Un programa de lectura: introducción", en donde hace el planteamiento teórico general. Los capítulos subsiguientes abordan los "macrotextos" en particular. Desde los primeros párrafos, Corral se aboca a la caracterización del lector: "¿no es del lector la responsabilidad máxima de decidir si la literatura que

lee es toda parodia, alusión, bric-a-brac periodístico, cita, ironía (New Criticism), intertextualidad?" (pág. 22). La interrogante nos recuerda lo ya dicho acerca de los peligros de la recepción llevada a los extremismos del tipo "todo el poder al lector", como ha caracterizado Eagleton las posiciones del norteamericano Stanley Fish.

Debido a que en la época contemporánea los géneros han sufrido un desplazamiento, la obra de Monterroso no puede ser ajena al fenómeno. Antes bien, en nuestro autor el desplazamiento es manifiesto y, por ello, ha recibido escasa atención crítica. Según Corral, los textos de Monterroso "fijan una indeterminación que toma el desplazamiento en su acepción de la diferencia entre la posición inicial de un cuerpo y cualquier posición posterior" (pág. 29). Sea como fuere, "desplazamiento" significa transgresión de los modelos originales. Pero sigamos a Corral. Afirma que Monterroso en sus obras "alude a las importantes funciones del crítico y del lector" (pág. 23). A causa de que el objeto (es decir, el mensaje o la obra) se ha problematizado, las funciones aludidas funcionan "parasíticamente" (sic). Y añade: "Pero Monterroso y su función autor piensan más en el lector y su relación con el 'autor'" (pág. 23).

Ya definitivamente embarcado en el proyecto de la recepción, escribe Corral:

Monterroso no se ha olvidado (...) de la independencia de ambos, lector y autor, y se ha dado cuenta de que esa independencia puede convertirse fácilmente en hostilidades y vanidades paralelas. Por esto, aparte de no existir un monotematismo que acusaría una identificación de las idiosincrasias de la función-autor con la improbable mitología personal del autor real, y aunque no se mencione explícitamente en sus buenas entrevista-

tas (...) se implica la existencia de cierto tipo o tipos de lector: receptor de tal o cual sistema referencial. Toda lectura y supuesto crítico (...) se ven entonces obligados a establecer una relación manejable y ecléctica entre teorías de la imitación y de la recepción si aspiran a llegar a la matriz de los cuatro "macrotextos" monterrosinos. (págs. 23-24. El subrayado extenso es mío.)

Como ya sugerí arriba, Corral incorpora a su método un concepto que no es originario de la recepción: la "función-autor", categoría proveniente de Foucault¹⁰. En Corral resulta "sospechosa" su aplicación: sugiere la idea de distanciamiento y/o fobia en exceso con respecto a la mención del autor real en el análisis; resulta, sí, coherente con la pretensión de centrarse en el lector. Quiero señalar un detalle que me parece contradictorio: a lo largo de todo el ensayo, Corral nunca se refiere a Monterroso como persona concreta de carne y hueso. Siempre, meticulosamente, alude a la "función-autor" para dejar en claro que él no es ingenuo y que el ideario expuesto por Monterroso en sus libros es parte de la creación literaria. En otras palabras, que Monterroso ha inventado una figura de sí mismo, que no necesariamente debe coincidir con su pensamiento privado. Lo cual, metodológicamente, me parece muy acertado: de algún modo, el concepto de Foucault se emparenta con el "narrador" y sus diferentes puntos de vista, analizados por el estructuralismo. Es obvio que el "narrador" y la "función-autor" no deben confundirse con el autor real. Sin embargo, hay entre ambos polos una interrelación dialéctica que Corral parece negar. Y también incurre en contradicciones: cuando se refiere a VCF habla de Monterroso como persona real y no como función autor. Me parece que en esto hay

10. Michel Foucault, ¿Qué es un autor?, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México.

inconsecuencia en el rigor o un enorme descuido -para el caso es lo mismo-: hay sobradas razones para pensar que VCF es, también, una obra literaria y, por lo tanto, habría que referirse a una "función-autor" y no a un autor real.

Pero centrémonos en la cita arriba transcrita. Hay un error fundamental al considerar que en Monterroso no existe un monotematismo: en los siguientes capítulos trataré de demostrar el monotematismo -que denomino recurrencias obsesivas- fundamental del escritor. Para Corral, el hecho de aceptar el monotematismo implicaría la identificación "autor real"- "función-autor", binomio inaceptable para la teoría de la recepción¹¹.

Si en la teoría de la recepción "todo se vale", esto es, la inclusión de la sociología, las ciencias políticas, el psicoanálisis, la historia, la lingüística, etc.; y si además la recepción ha admitido la idea de una cierta inmanencia en el texto que restringe la posibilidad de hacer cualquier interpretación; y si también, por otra parte, se reconoce la necesidad de apoyarse en las opiniones del autor como ser real, entonces el resultado no puede ser otro que el de:

a) una crítica ecléctica (lo cual es diferente de pluralidad: la pluralidad conduce, según lo señalado por Barthes, a la ciencia de la literatura);

11. Discutir el sentido del trabajo de Foucault sería meterse en honduras que sobrepasan los objetivos de esta crítica a la recepción. Pero no está demás agregar que, cuando hablo de autor real, lo hago con el fin de la claridad. Por eso he recurrido, también, al esquema de Jakobson. Retomaré la discusión de la función autor en el capítulo 7, a propósito del conflicto con una concepción antagonista: el pacto autobiográfico, sustentado por Margo Glantz.

b) una crítica debidamente "culterana" (mientras más culto sea el crítico, mejor; ya que toda contextualización que permita localizar las fuentes y procedencias de los datos consignados en un texto permite su comprensión por parte de ese lector competente, quien, como ya se ha indicado, se constituye en requisito indispensable para la recepción;

y c) una crítica lo suficientemente dispersa como para que el lector de la crítica no recuerde después los lineamientos básicos que se proponen y, menos aún, algún sentido particular que corra por cuenta y riesgo del crítico.

La oveja negra y demás fábulas sería, de acuerdo a la teoría de la recepción, un conjunto indeterminado; o bien, un conjunto de claves que el lector debe "concretizar" para confirmar y/o desechar todo un "horizonte de expectativas". Según la aplicación de Corral, la obra debe ser vista, además, en función del género, el cual ha sido desplazado por la función autor:

Al resarcirse la legitimidad de los estudios genéricos y examinar sus conclusiones en términos de desplazamiento y la reacción/respuesta del lector, este estudio propone que las taxonomías genéricas puedan ser leídas de cualquier dirección, desde el pasado al presente, y viceversa. (pág. 32)

Consciente de que la "indeterminación" no puede ser entendida como absoluta, el lector-crítico (binomio incompatible según Barthes) se impone autoritariamente sobre el lector común:

El lector que escribe su lectura puede, sin embargo, proveer un tipo de programa que señala un proceso por medio del cual se puede eliminar imposiciones y expectativas de la lectura

indocta (es decir, no histórica). En este sentido es difícil prescindir de la minuciosidad de los ensayos programáticos de Hans Robert Jauss. (pág. 27)

En primer lugar, las obras se escriben para ser leídas; si van a recibir atención crítica es ya otro problema: se dan casos de escritores muy leídos, pero ignorados en los ámbitos académicos, no son objeto de atención crítica. Y viceversa. Esto plantea el problema: ¿para qué sirve la crítica? No se puede dar una respuesta fácil y convincente al mismo tiempo. Pero la crítica y la literatura son, creo, tan inseparables como los componentes del signo lingüístico. Están, además, en el tiempo; y es el tiempo el que produce paradojas: se encarga, por ejemplo, de valorizar-desvalorizar a una obra determinada; es decir, el tiempo es crítico y, como tal, también valoriza-desvaloriza a la crítica anterior, o bien puede -o podría- volver "literaria" una obra que en otro tiempo fue crítica. Pero volvamos a Corral: el planteamiento es autoritario no sólo porque descalifica a la lectura indocta -como él la denomina en la cita anterior-, sino porque presupone que la lectura "docta" está más allá del tiempo.

2.3 La recepción en "La oveja negra y demás fábulas"

Con las notas hasta aquí esbozadas ya estamos en condiciones de revisar, aunque sea someramente, la recepción en el fabulario. Todavía en la introducción teórica, Corral adelanta: "hay una programación de efecto detrás del hecho de que todos los animales tienen los nombres escritos con mayúscula, y el hombre no, y que, sin ex-

cepcion todo ser animal quiere ser lo que no es o más de lo que ha sido" (pág. 35). Creo que la "programación de efecto" no la puede atribuir el lector a Monterroso: casi todas las fábulas existentes en el mundo, y en particular las de Esopo, tienen los nombres de los animales escritos con mayúscula. Es más, aparece con mayúscula cualquier entidad (persona, animal o cosa) que cumpla una función de personaje. Se trata de una convención universal y, por lo tanto, no hay programación ni desplazamiento. Por otro lado hago notar que, en el fabulario, el Psicoanalista aparece anotado con mayúscula.

No es posible trazar aquí un comentario sobre todo el ensayo dedicado a ON. Me limitaré a pasar revista a la primera fábula (para Corral adquiere importancia especial por ser, precisamente, la primera de la colección).

Veamos, pues, cómo inicia el comentario:

En "El Conejo y el León" el lector encuentra un "célebre Psicoanalista" junto a los animales cuya presencia es de rigor para el género. Ese hombre "se encontró cierto día en medio de la Selva, semiperdido" (...) La introducción del psicoanalista ya desplaza por lo menos una expectativa generalizada para la lectura de fábulas: éstas claramente pueden aludir a debilidades y manías del hombre, pero éste nunca se presentará en ellas como personaje activo.

Que esta fábula sea la primera del macrotexto, y la que más haga mención del papel del hombre en la interpretación del comportamiento de los animales, no es gratuito. La estrategia de la función-autor es desplazar los acostumbrados códigos de lectura y sugerir desde este punto que la experiencia estética de su lector rebasará todas sus esperanzas ante esa ruptura inicial. (pág. 108)

La afirmación es totalmente falsa. Hay miles de fábulas de todos los tiempos en donde ya se manifiestan los desplazamientos que

Corral atribuye exclusivamente a Monterroso. A Esopo, por ejemplo, se le atribuyen fábulas en donde el hombre es personaje activo; y no sólo esto: también es autor de fábulas en las que no aparecen animales, sino únicamente hombres; o bien de dioses y animales; o de dioses exclusivamente, a saber: "Júpiter y el Camello", "El Caballero calvo", "El Hombre y el León", "El Pavo real y Juno", "El Moro y sus mujeres", "Los dos hermanos", "Hércules y Palas", "El Viajero fanfarrón", "El Rey y el Esclavo", "El Niño y la Madre", "Mercurio y el Leñador", etc.¹²

Fiel a los lineamientos de la "indeterminación", Corral señala que el psicoanalista está "semiperdido" y que después, abruptamente, se encuentra "de regreso a la ciudad": es decir, es el lector el que reconstruye mentalmente el hueco dejado entre el estar en la selva y luego en la ciudad. Por ello es que:

el lector de textos como estas fábulas tiene una facilidad literaria casi nunca innata (después de tantas lecturas) (...), que le permite formar un juego de reglas, emplazar las transformaciones necesarias para elevar sus elementos fabulísticos de estructura profunda a la superficie, reconocer el significado de fábulas no leídas anteriormente, aceptar el equivalente narrativo de lo gramaticalmente correcto y detectar cualquier desviación en la clasificación de sus convenciones. Si todo esto le está permitido al lector es fácil para éste concebir "la Selva" como el mundo en que habitan hombres y animales.

Si lo convencional es que la Selva esté gobernada por los animales, "El Conejo y el León" tergiversa esa y otras expectativas. El psicoanalista, al observar la vida y costumbres de los animales las "comparó una y otra vez con las de los humanos". (...) En su observación del Conejo y el León nota que "cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre". (...) Es decir, cualquier esencia "be-

12. Esopo. Fábulas completas, Edesa, México, 1989, 238 pp.

haviorista" que tengan los animales ha sido distorsionada por el hombre. Esos malentendidos son precisamente los que atrapan al lector en el resto del macrotexto. Las fábulas presentes le mostrarán la falacia de ver a los animales como han sido vistos desde la perspectiva del hombre, y no como "desde que el animal era animal". Pero si los animales representan a los hombres la falacia no es tan patética y se puede admitir que el hombre es como es desde que su primer coetáneo lo analizó. (pág. 109. Los subrayados son míos.)

Corral quiere ver desplazamientos donde no los hay. El texto que he citado (abusivamente extenso, permite al lector familiarizarse con el vocabulario de la recepción) es igualmente aplicable a un fabulista como Esopo. Indudablemente, la convención literaria admite que la "Selva" está habitada por hombres y animales, así como el "Bosque" es un lugar donde a una doncella se le puede aparecer un dragón (o un ogro, un hada, un duende), en la convención del cuento maravilloso. No veo por qué haya necesidad de subrayar que lo convencional no literario es que la selva está gobernada por animales únicamente. En efecto, Monterroso ha roto con muchas convenciones; pero en lo que se refiere a este punto en particular, el convencionalismo literario es tan antiguo como Esopo.

Hay testimonios de que frases del tipo "cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre" -que ha llamado la atención de Corral-, se "tergiversan" también en las fábulas tradicionales. Ocurre que la fábula tradicional no puede dejar de ser, en cierto modo, alegórica. Es más, es un tipo especial de alegoría¹³; y tratándose de alegoría, lo que interesa es el sig-

13. "La fábula no es más que una alegoría, que se distingue, sin embargo de otras, porque en vez de representarnos vicios, virtudes o simples cualidades, como hacen muchos pintores y escultores, que ignoran en general lo frío e inanimado de tales imágenes,

nificado segundo o alegórico, que siempre tiene que ver con lo humano. Por ello, lo que Corral llama "tergiversación" está emparentado con los anacronismos literarios, practicados desde que la literatura era literatura. Ahora bien, en ON no hay alegoría porque Monterroso no quiere moralizar. Los sentidos, que son múltiples, no se esconden en un significado "segundo" porque logra la profundidad por medio de otros recursos, como veremos en los capítulos dedicados a los procedimientos.

He dicho que no hay alegoría en la fábulas. Y esto contradice a algunos críticos y al propio Monterroso, que ha afirmado: "Toda literatura es alegórica o no es nada" (VCF, pág. 91. Con Graciela Carminatti). Repito que no hay alegoría, de acuerdo a las definiciones clásicas. Pero es evidente que sí podemos admitir en ON un carácter alegórico. Escribe Margo Glantz:

Monterroso es observador cuidadoso de todos los ridículos humanos, pero quizá su máxima preocupación, como la de los grandes humoristas, es una flagelada y terrible, aunque divertida, conciencia de la propia ridiculez, del propio caos. (14)

Así, para Glantz las observaciones de Monterroso culminan en alegoría de sí mismo.

trae a nuestra vista y contemplación seres vivientes, con su carácter propio, sus costumbres, su vida especial, individualizándolos de modo que excitan poderosamente nuestro interés y nuestra simpatía o antipatía, puesto que nos vemos retratados en ellos con nuestros vicios y virtudes, con nuestras miserias y grandezas, sin que por esto dejen ellos de ser individuos dotados de existencia propia y distintiva, no meras creaciones artificiales, sin importancia alguna en la realidad." (Eduardo de Mier, "Ensayo histórico-crítico sobre la fábula", pp. III-IV, en Fábulas completas de Esopo, cit. supra)

14. Margo Glantz, art. cit. en Introducción, pp. 45-46

Por lo anterior, podemos ver que el uso de los términos siempre tiene su maña. Veamos ahora la palabra desplazamiento. Creo que le conviene especialmente a Corral para ser coherente con la teoría de la recepción. En realidad, tal palabra designa un fenómeno que ya conocemos con otros términos. Haroldo de Campos¹⁵ habla más bien de la "destrucción" o "disolución" de los géneros tradicionales como un fenómeno que afecta al siglo XX. Por ello, también es válido hablar de "imbricación", "fronteras inestables", "empotrado", "transgresión", "mezcla"; yendo un poco más lejos, podemos incluir dentro del fenómeno a la llamada "intertextualidad" que, bien mirada, desplaza; y a la "alusión" (cuando ésta es una práctica deliberada como en Monterroso, y no algo involuntario).

No quiero dilatar más la extensión de este capítulo. Creo que con lo expuesto hasta aquí es suficiente para entrar de lleno en los procedimientos estructurales anunciados. Pero no quiero dejar de plantear una interrogante: queda la impresión, en todo esto de la recepción, de que hay algo de delirante. Es sólo una sensación que, además, está desdoblada: ¿es la teoría de la recepción un "delirio alemán"? O tal vez: ¿lo delirante no será, acaso, la aplicación en Monterroso? ¿se podrán hacer trabajos más convincentes? En lo personal, tiendo a desecharla como teoría normativa, como "escuela" que ostenta una etiqueta. Pero acepto como muy válidos e interesantes los aportes que sobre el lector han hecho críticos y escritores de diversas procedencias teóricas, formativas y aun geográficas.

15. Cf. "Superación de los lenguajes exclusivos", en América Latina en su literatura, Siglo XXI, México.

PROCEDIMIENTOS ESTRUCTURALES EN LAS FABULAS : LA INVERSION

El procedimiento de la inversión, en el sentido en que lo entiende Noé Jitrik, consiste en la oposición de signos. Uno de los ejemplos que proporciona es la oposición vivos-muertos, para Pedro Páramo; sostiene que entre vivos y muertos

hay inicialmente una convivencia, pero a partir de cierto momento aun los personajes vivos están muertos y el signo que caracteriza al conjunto se hace homogéneo aunque inverso: si al representar la vida puede atribuírseles un signo positivo, a la muerte le correspondería el contrario y el pasaje consistiría en una inversión completa. (1)

Como bien aclara Jitrik, si el procedimiento se quedara en un primer nivel, esto es, la convivencia de vivos y muertos, no se trataría de una inversión sino del "procedimiento de la mezcla de planos". En la homogeneización se produce, pues, la inversión.

1. El no existente caballero, p. 86

Hay otras oposiciones que pueden poner en evidencia el procedimiento de la inversión: ausencia-presencia. Jitrik lo ejemplifica con un cuento de Antonio Di Benedetto. Me atrevo a trasladar su argumentación para aplicarla a Lo demás es silencio: pensemos que Monterroso construye a Eduardo Torres a partir del testimonio de otros personajes que constantemente se apartan de su objetivo, es decir, hablar de Eduardo Torres. Dice Jitrik con respecto a este tipo de inversión:

La ausencia de personaje nos da la forma de un personaje; no nos queda otro remedio que reinvertir los signos para precisar esa forma y entenderla; una existencia posible, la del personaje, se desarrolla ante nosotros como una ausencia completa, como una inexistencia visible que apela a la condición fundamental del personaje. (2)

Pues bien, en la descripción de las fábulas que agrupo en el procedimiento de la inversión hago una aplicación libre de los lineamientos trazados por Jitrik. Este crítico ha proporcionado ejemplos extraídos de ficciones "puras", por decirlo así. En el caso de Monterroso, la inversión se produce a partir de una mirada especial del narrador sobre "lo dado". Lo dado es, fundamentalmente, el acervo cultural del autor. Luego, con las fábulas de Monterroso no estamos ante ficciones "puras". Lo que hace Monterroso es poner "las cosas al revés" para provocar el extrañamiento del lector. Así, no hay, en términos estrictos, una oposición de signos, tales como muerdos-vivos o ausencia-presencia. Esta distinción no invalida mi propuesta porque las oposiciones señaladas son más producto de una interpretación que de una inmanencia absoluta. Por otra parte, la técnica de poner las cosas al revés es tan vieja como la li-

teratura: más adelante me referiré a la tópica del mundo al revés, conocida desde la Antigüedad. Sólo que esta vieja tópica, en manos de Monterroso, adquiere novísimas significaciones, como veremos a continuación.

3.1 Inversión de la fábula tradicional

3.1.1 El Burro y la Flauta

En "El burro flautista", versión clásica de Tomás de Iriarte, es el burro quien, casualmente, hace sonar armónicamente la flauta. Sin reglas de arte, nos quiere decir Iriarte, se puede acertar: el burro se cree un flautista consumado. Monterroso invierte la proposición: el Burro y la Flauta -personificada- se avergüenzan de ello y se alejan del lugar. La inversión de los signos, esto es, vergüenza por jactancia, trae como consecuencia una alteración en la significación. De los dos términos, uno de ellos está "ausente" (jactancia); o mejor: es una presencia alusiva.

3.1.2 Gallus aureorum ouorum

Félix María Samaniego la titula "La gallina de los huevos de oro". Si se desconoce la fuente, la inversión que efectúa Monterroso pierde eficacia. Hay un tipo de litote, al titularla en latín: de alguna manera hay que nombrar lo obsceno. (En el texto aparece el título en español integrando las frases: la obscenidad se desvanece.) Con la inversión del sexo se trastoca la idea original, avi-

dez por el oro, en avidez sexual. Hay falsas alusiones a Tácito y al poeta Estacio.

3.1.3 Caballo imaginando a Dios

Jenófanes, filósofo griego de la escuela de Elea, dejó algunos fragmentos en forma de elegías y breves poemas satíricos. No se sabe exactamente la época en que vivió, pero algunos estudiosos lo ubican entre 540 y 440 a. J.C.

Rafael Humberto Moreno-Durán informa que en un fragmento de Jenófanes halló la fuente de la fábula. Escribe Moreno-Durán:

Un fragmento de Jenófanes, por ejemplo, nos dice que si los bueyes, los leones o los caballos pudiesen pintar como los hombres, pintarían a Dios bajo la forma de bueyes, leones o caballos. A Monterroso le basta decir, con toda la tranquilidad del mundo, que si los caballos pudiesen imaginar a Dios lo imaginarían en forma de Jinete. (3)

Para el lector común, o para cualquiera que desconozca la alusión, la fábula resulta "oscura" y no rebasaría el nivel simple del chiste. (Cabe hacer aquí una distinción: el chiste no es, en sí mismo, "literario". Pertenece a otro tipo de discursividad que podríamos ubicar en la lengua práctica: aun cuando el mecanismo del chiste implica una transgresión, su uso es tan generalizado que, por sí solo, no significa una transformación del lenguaje en el sentido literario. Entiendo que en literatura el chiste se desplaza hacia la ironía o hacia la parodia o hacia la sátira. Cuando hablo de "nivel simple del chiste" no lo hago con intención peyorativa sino con el propósito de establecer un criterio que rija

3. Cf. "El lector como animal de presa", Quimera, diciembre 1982

la descripción. Aquí lo que me interesa destacar es el procedimiento.)

3.2 Inversión de la mitología griega

3.2.1 La tela de Penélope o quién engaña a quién

Ulises es "astuto" a pesar de ser sabio. La locución prepositiva "a pesar de" provoca un extrañamiento: sabiduría y astucia no son términos opuestos. Por otra parte, la "desmedida afición a tejer" de Penélope es vista como defecto. Mediante el retruécano, Monterroso invierte la tónica de la fidelidad: Penélope no teje mientras Ulises viaja sino que Ulises viaja porque se aburre de Penélope. Así pues, la relación homérica de causa-efecto se invierte en efecto-causa. El resultado es una metonimización.

3.2.2 Pigmalion

Monterroso evita la inversión total de la fábula de Ovidio debido a que ya George Bernard Shaw utilizó el procedimiento en su obra de teatro homónima⁴: un profesor de fonética "transforma" a una florista, pero el amor no se concreta como en Ovidio. De esta suerte, las inversiones que efectúa Monterroso disuelven el mito.

Recordemos a Ovidio: Pigmalión, rey de Chipre, construye una estatua de marfil. Por mediación de Afrodita, la estatua se convierte en Galatea, con quien Pigmalión tiene hijos⁵.

4. Pigmalion, Bruquera, Barcelona, 1982

5. Metamorfosis, U.N.A.M., México, 1979

George Bernard Shaw: un profesor de fonética transforma a una mujer rústica en persona culta. Pero el amor de la muchacha no es correspondido.

Augusto Monterroso: un poeta esculpe (primer extrañamiento) estatuas (plural, segundo extrañamiento) de mármol (tercer extrañamiento), que lo maldicen (cuarto extrañamiento). Pero el poeta "les daba una patada en el culo". Como se puede apreciar en el siguiente cuadro, Monterroso trata de alterar las dos versiones; gracias al chiste⁶ logra resolver la faltante en las correspondencias:

OVIDIO	rey de Chipre AMANTE	una estatua de marfil SINGULAR	Galatea AMADA	AMOR LOGRADO
SHAW	profesor de fonética AMADO	una mujer rústica SINGULAR	una mujer culta AMANTE	AMOR NO LOGRADO
MONTE- RROSO	poeta-escultor	estatuas de mármol PLURAL	estatuas maldicentes PLURAL	

3.2.3 La Sirena inconforme

En La odisea⁷ se consigna el paso de Ulises entre Escila y Carib-

6. "Un chiste resuelve muchas veces cuestiones importantes con más eficacia y mejor que la virulencia", afirma Horacio en sus Sátiras (I, X, 104, Porrúa, "Sepan Cuantos...", 240). Con esto dejo constancia que no descalifico al chiste como elemento literario.

7. Homero, La odisea, Akal, Madrid.

dis, el lugar donde habitan las sirenas; pero no su retorno, como hace Monterroso. Al regreso del héroe, éste ha sumado a su sabiduría y astucia las propiedades del seductor: posee a la enamorada sirena inconforme. Actúa a la mansera del don Juan español: "poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó". La forzada sinécdoque se continúa con la personificación. De la unión de Ulises y la Sirena nació Hygrós, ¡un prefijo griego; Monterroso proporciona la traducción: "'el Húmedo' en nuestro seco español".

Hygrós, con el paso del tiempo, se convirtió en patrón de signos antitéticos: vírgenes solitarias y pálidas prostitutas; pobres y ricos. Ya en pleno juego con la antítesis, resulta que las pálidas prostitutas entretienen a los pasajeros tímidos (lo opuesto a Ulises). El tono del último párrafo recuerda la erudición de Borges; las marcas más claras se perciben en la adjetivación: pálidas prostitutas, seco español, vastos trasatlánticos.

No obstante la inversión de los signos, la fábula respeta el código clásico: el héroe, positivo, concluye con felicidad su empresa. Hado amigo. No apela Monterroso a la típica inversión romántica del héroe negativo que no concluye con felicidad su empresa: Hado enemigo⁸.

3.3 Inversión de la filosofía

3.3.1 El Perro que deseaba ser un ser humano

Desde el título ya se manifiesta el recurso de la homonimia aparente. Se juega con la reduplicación de palabras idénticas con diferen-

8. Cf. Marcello Pagnini, Estructura literaria y método crítico, Cátedra, Madrid.

te función gramatical: "desear ser", verbo perifrástico; "ser", sustantivo.

Se trata, quizá, de la fábula más oscura de todas en la medida en que el procedimiento está tan oculto en la alusión que es imposible captarlo si no se tienen presentes otros textos de Monterroso, ajenos a ON: en los capítulos siguientes me ocuparé de la génesis de esta fábula. Aquí me limito a señalar la inversión: el Perro es Diógenes, el filósofo cínico, quien, como se sabe, odiaba al género humano. Monterroso recrea la legendaria anécdota de Diógenes atribuyéndole a éste lo contrario: el deseo de pertenecer a la humanidad.

3.4 Inversión de roles

3.4.1 Las dos colas o el filósofo ecléctico

Esta fábula, perfectamente construida, desacredita a los adultos. Podríamos concebirla como un retruécano prolongado: un filósofo ecléctico responde a dos cuestiones formuladas por adultos (los mercaderes) y niños respectivamente. Los fragmentos que nos interesan son los siguientes:

Cierta vez que un Perro daba vueltas sobre sí mismo mordiéndose la cola ante la risa de los niños que lo rodeaban, varios preocupados mercaderes preguntaron al filósofo a qué podía obedecer todo aquel movimiento, y que si no sería algún funesto presagio. (ON, pág. 63)

(...)

En otra ocasión, un domador de Serpientes exhibía varias en un canasto, entre las cuales una se mordía la cola, lo que

provocaba la seriedad de los niños y las risas de los adultos.
(ON, pág. 63) (9)

Con los términos risa-seriedad, alternados con adultos-niños, Monterroso construye una perfecta sátira a los adultos; el Perro sólo quiere quitarse las Fulgas; la Serpiente que se muerde la cola representa el Infinito y el Eterno Retorno. Luego, los roles están invertidos: los adultos se preocupan por algo intrascendente y se ríen de un simbolismo filosófico, en tanto que los niños se ríen de lo intrascendente y se preocupan por el significado profundo de la Serpiente mordiendo la cola. En el cruzamiento simétrico se cambian los roles pero se respeta una premisa básica: la filosofía es trascendente. La considero una de las fábulas maestras de Monterroso.

3.4.2 La parte del León

El León llega a un acuerdo con la Vaca, la Cabra y la Oveja. Es decir, el León renuncia a su característico despotismo y accede al "contrato social", a la "Constitución", a los "derechos humanos", etc. La inversión Despotismo por Democracia no funciona, esto es, no se actualiza en la fábula y todo vuelve a quedar como antes: el León es el más fuerte, el rey de la selva.

Esta fábula resulta ser una inversión de "El León, el Asno y la Zorra", de Esopo¹⁰, en donde el León ejerce el despotismo sin

9. Los subrayados son míos. Igualmente en los demás textos de Monterroso en que aparecen subrayados. Tienen la finalidad de destacar algo importante que se comenta en el desarrollo.

10. Fábulas completas, EDESA, México.

contemplaciones. La ironía, en Esopo, se produce por el comentario final de la Zorra. En Monterroso la ironía surge del incumplimiento de las promesas del León.

3.4.3 El sabio que tomó el poder

Al comprobar que el hombre es la mejor descendencia del Mono, éste decide hacerse sabio. Consulta con la Zorra, con el Búho y con la Serpiente. Se decide que quien debe tener el poder es el Mono y no el León. Este accede y hay un intercambio de roles: metonímicamente, la corona y la pluma se desplazan a sus nuevos destinatarios. La inversión fracasa porque el León sigue siendo tan autoritario como antes y el Mono, acobardado por las heridas recibidas, desiste de su intento. La fábula ironiza sobre la imposibilidad de un gobierno sustentado en la sabiduría. El poder es, necesariamente, una esfera que se legitima en la fuerza y el miedo de los demás, según el pesimismo monterrosiano. Así que la inversión de roles operada en la fábula no logra actualizarse. Como en "La parte del León", todo vuelve a quedar como antes.

3.4.4 El Búho que quería salvar a la humanidad

El procedimiento se repite de una manera semejante al de las fábulas anteriores. Se propone una inversión de roles entre los diversos animales, pero no logra actualizarse. En el texto se consiguen las características: el León representa el poder y la maldad; la Hormiga, la debilidad; la Hiena es inoportuna porque se ríe cuando no viene al caso; la Paloma se queja del mismo aire que la

sustenta en el vuelo; la Araña se aprovecha de la Mosca y la atrapa; la Mosca se deja atrapar por la Araña. También participan otros animales, como alusiones a fábulas tradicionales muy conocidas: el Ratón de campo, el Perro con una torta en la boca, el Cuervo. La conclusión de Monterroso consiste en que, si se invierten los roles, "la guerra volvería a ser como en los tiempos en que no había guerra", un giro tautológico que encierra, de suyo, una contradicción. Esta especie de oxímoron quiere decir que si los roles se invirtiesen no habría guerra, con lo cual se estaría negando la posibilidad de la Historia. Por lo tanto, en esta fábula no hay transgresión a la lógica, no se apela al sin sentido con que frecuentemente se ha caracterizado a Monterroso. Las inversiones y contradicciones en que incurre son deliberados juegos retóricos que le sirven para afirmar, en este caso, la lógica de la Historia.

3.4.5 El Conejo y el León

En medio de la Selva, "semiperdido", un célebre Psicoanalista aprovecha la ocasión para estudiar la conducta de los animales. Se sube a un altísimo árbol para observar las costumbres de algunos de ellos. Aparecen el Conejo y el León. El narrador procede a invertir roles, pero no es éste el único procedimiento operante.

Veamos: el León es "infantil y cobarde"; el Conejo es "valiente y maduro". De acuerdo a una lógica extratextual, hay inversión. Pero el texto no se queda en este nivel. Actúa una interferencia extratextual: connota el refrán que dice "El león no es como lo pintan", que efectivamente se actualiza en el texto. El Conejo, consciente de su poder, se retira sin dañar al León. La actitud del Co-

nejo también connota la falsa tolerancia de la frase hecha "No te metas". El resultado de la doble connotación es el de una extraordinaria ambigüedad. Monterroso ha combinado dos procedimientos: el de la inversión (creo que es el dominante) y el de los refranes tomados al pie de la letra.

3.4.6 Origen de los ancianos

Mediante el estilo indirecto Monterroso hace razonar a un niño de cinco años, quien se esfuerza por explicarle a otro de cuatro el origen de los ancianos. De este modo el narrador transcribe los pensamientos del niño y, al hacerlo, invierte unos "roles" que podríamos llamar biológicos: los niños, "si por casualidad se descuidan y se dejan llevar por la pasión propia de la edad y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita" (pág. 93). Independientemente de la alusión a la homosexualidad infantil, el texto pone el acento en la inversión. En este caso se trata de una inversión manejada ambiguamente: ¿el narrador reproduce fielmente las palabras del niño? ¿o las traduce a su propio lenguaje? La fábula termina con un chiste, mediante el cual se niega todo lo anterior, o se lo relativiza.

(Al margen agrego que Monterroso retoma, en 3.4.6 y en 3.4.5, los viejos topoi de "el niño y el anciano" y "el mundo al revés", estudiados por Ernst R. Curtius en Literatura europea y edad media latina. En dicha obra afirma que el tema de "el niño y el anciano" fue un lugar común en la Antigüedad tardía y que incluso algunos autores lo recrearon en forma satírica. En lo que toca a "el mundo

al revés", escribe Curtius: "En el Architrenius de Juan de Hanville, el escenario del mundo al revés es el Monte de la Presunción; ahí vuela la tortuga, la liebre amenaza al león."¹¹)

3.5 Inversión de refranes

3.5.1 Los Cuervos bien criados

Por necesidad descriptiva tengo que establecer una distinción entre fábulas "buenas" y fábulas "malas", según el siguiente criterio: son "buenas" aquellas fábulas que me parecen ricas en significaciones; son "malas" las fábulas que no producen significaciones nuevas o muy notables, al menos para lo que yo me propongo aquí. Así, ubico "Los Cuervos bien criados" en el grupo minoritario de las "malas", consciente de que mi criterio es restringido y discutible.

Reproduzco el refrán de donde procede: "Cria cuervos y te sacarán los ojos". La inversión produce el resultado de que el criador de cuervos no es traicionado por éstos. Así pues, se puede decir que Monterroso quiere romper con los moldes mentales, con las frases hechas, como si se tratase de una fobia particular. Creo que la inversión, en este caso, no ha producido significaciones nuevas y relevantes.

3.6 Inversión retórica

11. Literatura europea y edad media latina, FCE, México. La cita corresponde a la página 146 del volumen I

3.6.1 El apóstata arrepentido

Un católico según unos; o un protestante según otros, decide volverse cristiano. Se trata de una paradoja, pues la aparente transgresión a la lógica no se actualiza en la narración: sólo ocurre en el pensamiento del personaje, quien desiste de hacerlo por temor. Tras el deliberado sin sentido hay una crítica explícita a las religiones católica y protestante. Con el recurso del énfasis, que consiste en "evitar la expresión de un contenido indeseado o peligroso sustituyéndolo con la expresión de un contenido inocuo, atenuante, parcial, alusivo u oscuro"¹², Monterroso afirma que catolicismo y protestantismo no son lo que deben ser o dicen ser. Plantea los conflictos de ser vs. deber ser, ser vs. parecer. Se trata, pues, del uso de una figura retórica (énfasis) cuya denominación se opone al sentido familiar o común.

No creo que haya, como dije, transgresión a la lógica. Me parece más clara la idea de argucia de lenguajes: un juego con lo general (el cristianismo), disociado de lo particular (catolicismo-protestantismo), como si pertenecieran a otra esfera de significado.

3.6.2 Monólogo del Mal

El Mal es fuerte, el Bien es débil. Con estas características (fuerte-débil) aparecen en esta fábula dos personajes abstractos (Bien y Mal). El absurdo consiste en que el Mal tiene escrúpulos: no quiere que la gente piense que hizo "mal" (adverbio) si, hipotéticamente, decide tragarse al Bien. De manera que el Mal hace "bien" (adverbio) al decidir no tragarse al Bien. Así pues, hay un juego de palabras consistente en la homonimia de términos que cumplen diferen-

12. Helena Beristáin. Diccionario de Retórica y Poética, Porrúa, México.

te función gramatical. No hay transgresión verdadera de la lógica al respetarse, de hecho, las nociones éticas de "bien" y "mal" que permanecen intactas.

3.6.3 Monólogo del Bien

"Las cosas no son tan simples -pensaba aquella tarde el Bien- como creen algunos niños y la mayoría de los adultos" (pág. 61). Así comienza el Bien su monólogo. En principio, hay una descalificación de los adultos (como en "Las dos colas, o el filósofo ecléctico") al asociarlos en frase antitética con los niños: hay en la frase citada una inversión de roles.

Describo el mecanismo de la inversión retórica. El Bien, a veces, se oculta detrás del Mal: "como cuando te enfermas y no puedes tomar un avión y el avión se cae y no se salva ni Dios". Hasta aquí no hay ruptura con lo verosímil: la hipérbole "no se salva ni Dios" pertenece, según creo, al grado cero; es decir, no produce una transformación significativa. Pero la lógica se trastoca cuando el Mal se esconde detrás del Bien: "como aquel día en que el hipócrita de Abel se hizo matar por su hermano Caín para que éste quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás". La violación a la lógica se da sólo en la sintaxis por medio de un juego retórico que no altera el "referente": con un adjetivo ("hipócrita") y el verbo matar en forma reflexiva ("hacerse matar"). Con la inversión retórica permanecen intactos los hechos bíblicos. El juego del binarismo verdad-apariencia, ser-parecer, se ha repetido. La Biblia ha sido la proveedora del tema.

3.7 Antiinversión (o lógica infantil)

3.7.1 La honda de David

A David N. (el nuevo David) le prohíben matar pájaros con su honda, con la que es muy diestro. Siguiendo una lógica implacable, es decir, llevándola hasta sus últimas consecuencias (como hacen los niños), David N. no mata pájaros: se divierte tirándole a otros niños. Años después, en la segunda Guerra Mundial, David se destaca por haber matado, él solo, a treinta y seis hombres. La lógica implacable se vuelve a repetir: David N., ya general, es fusilado por haber dejado escapar viva una paloma mensajera del enemigo. Así que el respeto a la antigua prohibición infantil se repite en la edad adulta.

Al procedimiento narrativo, en este caso, lo denomino antiinversión; consiste en apegarse estrictamente a la lógica. Ahora bien, el apoyo estricto a la lógica genera la paradoja de que se crea "otra" lógica -válida, por cierto, para el mismo texto- por lo cual la lógica de donde se partió queda invertida.

3.7.2 La buena conciencia

Las plantas carnívoras toman conciencia de su extraña costumbre. La intención de Monterroso es sugerir (mediante el giro "extraña costumbre") que las plantas son caníbales. Entonces dejan de comer carne, en el sentido recto y en el figurado, "o sea el sexual". En razón de esto se vuelven vegetarianas, con lo que finalmente terminan comiéndose a sí mismas. El absurdo se produce al

llegar al punto de partida: siguen siendo caníbales. Como en "La honda de David", la lógica implacable es una función estructural: las plantas deben obedecer a un imperativo más categórico aun que el de David, cuyo caso es simple (no matar pájaros). Las plantas no obedecen tanto a una prohibición como a la necesidad de comer. Pero al comerse a sí mismas cometen un acto de canibalismo, que era el problema de donde se había partido.

Monterroso juega con la especie (en el sentido de las ciencias naturales) y con el género (en el sentido literario): la especie vegetal representa en la fábula (por razones de género literario), a la especie humana. Luego, si la especie humana es reprobada por las "constantes murmuraciones que el buen Céfito les traía de todos los rumbos de la ciudad", quiere decirse con esto que el canibalismo es reprobable. Sin embargo, en cuanto las plantas se comen entre sí, Monterroso se desentiende hábilmente de la representación humana de la especie "plantas carnívoras", para decir que se comen entre sí, esto es, que las plantas, como tales, también son caníbales. Según los diccionarios, cuando los seres vivos que pertenecen a la misma especie se comen entre sí, se dice que son caníbales. El asunto es, entonces, la amplitud y alcance de los términos. Monterroso mezcló las esferas significativas de especie y género para llegar hasta las últimas consecuencias.

Creo que el tema "canibalismo" no es nada casual. Recordemos que el mismo Monterroso responde, en VCP, a una pregunta sobre la identidad de K'nyo Mobutu, el autor del epígrafe de ON. En su respuesta juguetona proporciona varias claves:

Se declara en el libro en forma también más o menos críptica. Sin embargo, no tengo por qué ocultar su personalidad. Mobutu es un autor africano del siglo pasado que ejerció la antropo-

fagia hasta los veintiocho años. Posteriormente se volvió vegetariano y vivió dos años más, radicado en Londres, en donde escribió su hoy clásica Nueva fisiología del gusto, en la que siguiendo más o menos la onda de Brillat-Savarin expone, sin el tono dogmático de este último, sus experiencias y gustos culinarios. (Págs. 36-37. Con Margarita García Flores)

Con mucho acierto, Jorge von Ziegler ha escrito:

K'nyo Mobutu, presunto autor de la sentencia que el libro usa como epígrafe, es un antropófago, no el sereno sabio africano que presume la nítida perplejidad de la fórmula. Leemos la frase: "Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste"; dicha por los labios de Esopo, Swift o Samaniego, es un conocimiento casi trivial, no en los de un antropófago, que piensa en otra cosa. (13)

Von Ziegler señala la ironía del epígrafe y Monterroso ironiza con el título del libro de Mobutu, Nueva fisiología del gusto: animales y hombres no se diferencian... ¡en el gusto de la carne!

Fues bien, lo que le faltó a Jorge von Ziegler fue señalar que "La buena conciencia" se constituye en la explicación críptica del epígrafe, al decir de Monterroso: hay un paralelismo entre Mobutu y las plantas carnívoras: uno y otras se vuelven vegetarianos y, si le hacemos el juego a la ironía, debemos pensar, como en la fábula, que tanto Mobutu como las plantas siguen siendo caníbales.

13. Jorge von Ziegler. "La literatura para Augusto Monterroso", en La literatura de Augusto Monterroso, op. cit., pp. 165-166

OTROS PROCEDIMIENTOS

4.1 Procedimiento del "Punto de vista"

Con este nombre agrupo a las fábulas en que la mirada del narrador no pone las cosas al revés. Por lo tanto no son inversiones como las que he venido describiendo hasta aquí. Sin embargo, hay una mirada especial que produce una alteración significativa en los textos. Dicha alteración se organiza a partir de un punto de vista desplazado que funciona como procedimiento subsidiario de la inversión.

4.1.1 La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo

No hay transgresión a la lógica. Es una reflexión explícita en torno al punto de vista. Se producen inversiones sólo en giros aislados. Se dice, por ejemplo, que la Jirafa estaba desorientada, "como siempre"; es difícil imaginar, por otra parte, que una jirafa

pueda ver que "la nieve se teñía de púrpura", o que los soldados de uno u otro bando, al morir, "encomendaran su alma al diablo".

Como digo, se alude al punto de vista de la Historia. Se actualiza el lugar común de que a la Historia la escriben los ganadores. El equivalente, en la fábula, es el punto de vista situacional de la Jirafa. Se salva de una bala de cañón que pasó a veinte centímetros de su cabeza. De esta suerte se constata que el cuello "largo" de las jirafas es sólo un punto de vista.

4.1.2 Los otros seis

Con el nombre de los Siete Sabios se designaba a algunos filósofos y políticos griegos del siglo VI a. J.C. Conocidos desde la época de Platón, los Siete Sabios fueron muy difundidos en la época helenística a través de los Apotejmas de Demetrio de Falero. Los Siete Sabios, que a veces son Doce, llegaron a ser célebres en la tardía Antigüedad. Según Ernst R. Curtius, la popularidad alcanzada era objeto de burlas por parte de personas serias. No obstante, añade, son el síntoma de atrofia de la cultura espiritual de la época¹.

En la fábula, el Búho, después de arduos estudios, es declarado por sus contemporáneos uno de los Siete Sabios del País. El narrador adopta un giro inesperado: "sin que hasta la fecha se haya podido averiguar quiénes eran los otros seis". Sin necesidad de estar al tanto de la alusión, la fábula se significa como irónica y descalificadora. En efecto, los Siete Sabios -exponentes paradigmáticos de la Retórica decadente- no han gozado de los favores de

1. Op. cit., vol. I, pág. 300

la Historia contemporánea, aun cuando para los antiguos eran importantes. Cuestión de puntos de vista. O de revalorizaciones. Sea lo que fuere, Monterroso ironiza sobre la actividad intelectual.

4.1.3 El salvador recurrente

Los cristos son cíclicos, aparecen en la historia periódicamente, igual que las ovejas negras (cf. 4.2.2.1). Puede entenderse esta fábula como una recreación del mito de Proteo. Este cristo, que es todos los cristos, hasta puede adoptar cualquier religión "porque no tiene religión". En un primer nivel, la afirmación resultaría una tautología, pero ésta es sólo aparente. Consideran los cristos que la muerte violenta es una bienaventuranza y los entristecen los tiempos de comprensión. Con estas frases Monterroso, no sin crueldad, ironiza. Ello no es obstáculo para dejar de ser crudamente objetivo. Esto ocurre porque adopta un punto de vista diferente; por lo tanto, la crueldad obedece a que nosotros, lectores, asumimos los "moldes mentales" contra los que tanto lucha Monterroso. Es algo involuntario. Podemos decir que quien describe la situación recurrente de los cristos es -para adoptar un ejemplo extremo- un extraterrestre. Veamos el siguiente texto de Bradbury:

Algunas noches, decenas de extrañas criaturas recorren el planeta y se dan cita a cielo abierto, aparentemente con el objeto de cargar energía frente a unos ruidosos rectángulos mágicos. Se sitúan con bastante orden uno al lado de otro y permanecen tranquilos; pasado cierto tiempo, y cuando parecen sufi-

cientemente alimentados, comienzan a hacer ruido y se separan partiendo cada uno por su lado. (2)

La descripción corresponde a un autocinema y está hecha desde un punto de vista hipotéticamente extraterrestre. La descripción del autocinema, en sí misma, no es falsa; lo sutil se explica por la frialdad y lejanía con que se describen los hechos. En Monterroso entran en juego los aspectos irónicos. Pero me atrevo a decir que la base del procedimiento es la misma de Bradbury. Hay que decir, también, que Monterroso ha desplazado un nombre propio hacia el apelativo. Por eso a éste lo he subrayado y apuntado con minúscula. En LDS hay una reconciliación con el nombre propio: "Las ideas que Cristo nos legó son tan buenas que hubo necesidad de crear toda la organización de la Iglesia para combatir las" (pág. 134). Pero la idea central de la fábula reaparece en LE:

Hubo un tiempo en que el ideal de muchos escritores era encontrarse en vida en el Index Librorum Prohibitorum de la Iglesia. Ser prohibido significaba ser alguien, siempre, claro, que hubiera pasado ya la época (que a lo mejor vuelve, esto nunca se sabe) en que tras la prohibición venía la quema de los libros y tras ésta, si lo pescaban, la del propio autor en la hoguera.

Persiste cierto orgullo en ser rechazado, perseguido, aunque sólo sea por la Iglesia, y cuando algún disidente logra llamar la atención mundial llega a estar dispuesto a dejarse morir por esta fama mayormente que por la idea de justicia que defiende, o dice o cree defender; el goce del martirio no desaparece, y pensando en otra cosa León Bloy dijo una vez: "Sólo existe una tristeza: no ser santos". (pág. 126)

-
2. Citado por Mario Tobelem, en Teoría y práctica de un taller de escritura, Altalena, Madrid, 1981. (Precisamente se propone el texto de Bradbury como modelo para realizar un ejercicio de escritura en que se debe describir una situación terrestre desde un punto de vista hipotéticamente "marciano".)

Supongo que la "recepción" de esta fábula ha variado considerablemente desde 1969 a esta parte. Veamos: debido a los vertiginosos sucesos ocurridos en el mundo socialista, creo yo que el espectro semántico del mesianismo se ha ampliado y/o desplazado³. Así, desde el punto de vista de la teoría de la recepción, puedo afirmar que la carga irónica de "El salvador recurrente" se ha multiplicado.

4.1.4 El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse

Sin alterar el lugar común, Monterroso le atribuye al Camaleón las significaciones de ambigüedad e hipocresía. Y más si el Camaleón se dedica a la política... Por lo tanto, el resto de los animales, a fin de descubrir las intenciones de ésta, usan unos cristales a través de los cuales pueden adivinarse sus designios. La excepción la constituye el León, que sólo usa los cristales para divertirse. La conclusión de la fábula es la que sigue: "Todo Camaleón es según el color con que se mira". Paráfrasis de Campoamor: "Y es que en el mundo traidor / nada hay verdad ni mentira: / todo es según el color / del cristal con que se mira"⁴. Síntesis muy eficaz de la

3. Confróntese el discutido artículo de Luis González de Alba aparecido en La jornada ("La ciencia en la calle") el 23-4-90. Se refiere al asesinato de dos policías de vigilancia de ese periódico. Escribe González de Alba: "Si Enrique y Jesús hubieran sido vigilantes de otra publicación, fuera de izquierda, derecha o parroquial, también los habrían asesinado" (los subrayados son míos). Aunque provocó mucha irritación, el artículo no carece de objetividad. El tema es el mesianismo, término con el que desde hace algunos años se puede designar a la izquierda. Esto por una parte. Por la otra: en cierto modo, González de Alba fue la oveja negra que adoptó un punto de vista "marciano" para otros destacados miembros de la opinión pública, visiblemente molestos por las posiciones del articulista.

4. Ramón de Campoamor, "Las dos linternas", en Doloras, Forriá, "Sepan Cuantos...", 329, pág. 58

fábula: todos los puntos de vista de los animales son "controlados" por el poder, representado por el León. El texto no indica si el Camaleón es un epígono y emulador; o bien, si se trata de un aliado y espía del rey de la selva. Literalmente, Camaleón significa "león que va por el suelo". No siempre el "punto de vista" es útil a la objetividad. En política, al haber tantos de ellos, se vuelve un campo fértil para que cosechen la hipocresía y la ambigüedad.

4.1.5 El Grillo maestro

Vistas en su conjunto, las fábulas de Monterroso parecen un laborioso empeño en luchar contra los moldes mentales a los que estamos acostumbrados. Hay momentos en que el lector llega a dudar ante el dilema de si se halla ante un absurdo o simplemente ante un punto de vista distinto, una manera diferente de ver las cosas. En "El Grillo maestro", la argumentación del narrador es la siguiente:

La voz del Grillo era la mejor y la más bella entre todas las voces, pues se producía mediante el adecuado frotamiento de las alas contra los costados, en tanto que los pájaros cantaban tan mal porque se empeñaban en hacerlo con la garganta, evidentemente el órgano del cuerpo humano menos indicado para emitir sonidos dulces y armoniosos. (pág. 65)

Curiosamente, Claudio Eliano ha escrito lo siguiente en su Historia de los animales: "Son muchos los pájaros que cantan con delicadeza y que hasta llegan a hablar con su lengua tal como los hombres. Pero las cigarras sólo producen por sus partes laterales un chirrido monocorde"⁵. No estoy seguro de que la fábula de Monterro-

5. Historia de los animales, Orbis, Barcelona, p. 26

so proceda de Claudio Eliano, pero sí estoy convencido de que Marco Antonio Campos exagera cuando dice de la misma que es "una sátira calcinante contra el estancamiento en la educación"⁶. Resulta, quizá, un forzamiento interpretativo producto del punto de vista "habitual". Pero volvamos a nuestra descripción. En todo caso, el autor romano asocia ese "chirrido monocorde" con el canto de las cigarras. No hay, en rigor, transgresión a la lógica: los diccionarios admiten la posibilidad de que la palabra "voz" signifique sonido o ruido producido por alguna cosa. Por lo tanto, no necesariamente debe ser un sonido emitido por la garganta. Cambiar el punto de vista no implica transgredir. Pero sí romper con el hábito.

4.2 Procedimiento del "Lugar común al pie de la letra"

Aclaro la acepción que le doy a "lugar común". Se refiere al hecho de que diversas obras, dada su divulgación, han proporcionado palabras, giros, temas y personajes al habla común. No tiene carga despectiva. Del mismo modo que el procedimiento del "Punto de vista", no procede de Jitrik. Es un "procedimiento" que nombro de este modo porque creo que los ejemplos que proporciono lo justifican. Se trata, pues, de una aplicación "libre", derivada de las propuestas de Jitrik.

4.2.1 Lugares comunes de La Biblia

6. "Alrededor de Augusto Monterroso", en op. cit., p. 27

4.2.1.1 Sansón y los filisteos

El adjetivo "filisteo" proviene de La Biblia con la significación de innoble o traidor. Tal significación es tomada al pie de la letra por Monterroso:

Hubo una vez un animal que quiso discutir con Sansón a las patadas. No se imaginan cómo le fue. Pero ya ven cómo le fue después a Sansón con Dalila aliada a los filisteos.

Si quieres triunfar contra Sansón, únete a los filisteos. Si quieres triunfar sobre Dalila, únete a los filisteos.

Unete siempre a los filisteos. (Pág. 67)

El animal es derrotado por Sansón, Sansón es derrotado por Dalila, "aliada a los filisteos". Conclusión: los filisteos son indispensables para triunfar. La fábula tiene implicaciones pesimistas ya observadas en otras; y tal vez algo de misoginia.

4.2.1.2 La Fe y las montañas

De acuerdo con los criterios establecidos para fábulas "buenas" y "malas", ésta me parece bastante "floja", no muy bien lograda. El procedimiento es demasiado transparente, obvio, a saber: la metáfora bíblica "La fe es capaz de mover montañas". No por ello deja de producir significaciones: la irreligiosidad de la gente ha ido en aumento progresivo, según el paso del tiempo. (Al confrontarla con "Los Cuervos bien criados", por ejemplo, fácilmente se deduce que la inversión operada en los cuervos no produce grandes significaciones.)

4.2.2 Lugares comunes de locuciones figuradas

4.2.2.1 La Oveja negra

Se toma en sentido literal una frase hecha, una metáfora no retórica; oveja negra significa ser "lo diferente", lo no convencional, "lo otro", a saber: "la oveja negra de la familia". Metáfora de uso normal, pertenece al grado cero.

Reproduzco el texto completo:

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.
Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura. (pág. 23)

La frase del segundo párrafo, "Fue fusilada", particulariza una expresión tan general, como ya hemos visto, hacia lo político. La fábula ironiza sobre el fenómeno de la creación de los mitos sociales y más aún: la institucionalización. Explica, con una buena dosis de humor negro, el mecanismo por el cual las sociedades subsisten, entre otras cosas, mediante la incorporación de lo que en un momento dado constituyó un peligro. Se puede aplicar a una heterogénea pluralidad de personajes históricos. Sería abusivo asociarla exclusivamente con el Che Guevara. Hay un marcado tono pesimista; ironiza sobre el rebaño, sobre las mayorías conformistas.

(Con diferente procedimiento, se podría decir que es idéntica

a "El salvador recurrente" . Cf. 4.1.3)

4.2.3 Lugares comunes de asociaciones libres

4.2.3.1 La Rana que quería ser una Rana auténtica

Es una de las fábulas más populares de Tito Monterroso. Figura, incluso, hasta en textos de primaria como material de lectura. Pueda decirse que es una de las narraciones más lineales de la colección. El mecanismo que produce la hilaridad tiene que ver con los lugares comunes: la asociación rana-pollo, normal en un contexto gastronómico, resulta una extrapolación sorprendentemente libre en el contexto de la fábula. En términos más técnicos: rana-pollo, en el contexto narrativo, no deberían pertenecer al mismo paradigma. Pero ya hemos visto que Monterroso ha jugado con la especie y con el género (cf. "La buena conciencia"); ¿por qué hemos de extrañarnos ante la inclusión de pollo en el paradigma de rana? De esta suerte, abruptamente se rompe con la verosimilitud. Aunque sólo sustentada en el chiste, la fábula tiene gran eficacia. Pero precisemos más: el "chiste", en este caso, se inscribe en la gran tradición del humor negro y la crueldad. Basta con leer el cuento de Mark Twain, "La célebre rana saltarina del condado de Calaveras", para darse cuenta de la procedencia de la fábula⁷.

4.2.4 Lugares comunes de la filosofía

7. Mark Twain. El robo del elefante blanco y otros cuentos, ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, pp. 37-46

4.2.4.1 La Tortuga y Aquiles

Las aporías o sofismas consisten en argumentaciones que, irrefutables desde el punto de vista de la lógica, son falsas. Por la misma razón se las puede asociar con el silogismo: de dos premisas verdaderas se puede obtener una conclusión falsa. Son célebres los sofismas de Zenón de Elea, conocidos como "Aquiles y la tortuga" y el de la "Flecha"; con ellos pretende demostrar la imposibilidad del movimiento.

Monterroso construye su fábula invirtiendo los términos del título: "La Tortuga y Aquiles". No obstante, respeta y toma al pie de la letra el contenido de la argumentación, según la cual, una tortuga, con una cierta ventaja sobre su contrincante Aquiles, famoso por su velocidad, jamás podría ser alcanzada dado que el movimiento es imposible.

En la fábula, efectivamente, Aquiles pierde y maldice a Zenón. (Hay una fábula de Esopo, "La Tortuga y la Liebre", en la que la Tortuga resulta ganadora en la competencia.)

El procedimiento; "narrativizar" una argumentación filosófica con propósito humorístico. No está demás añadir que durante la década de los sesenta Les Luthiers musicalizaron el teorema de Tales. Hago esta asociación para sugerir que Monterroso pertenece -o ha pertenecido- a esa gran corriente crítica que se dio en aquella época con muchísimas variantes: la de Monterroso, como la de los músicos argentinos, pertenecería al lado irreverente y solfa del movimiento.

4.2.5 Del sentido figurado al sentido recto

4.2.5.1 El paraíso imperfecto

Borges ha dicho que todas las grandes obras de la literatura no constituyen un todo homogéneo. Por lo contrario, las obras de verdadero genio tienen altibajos notables. "El paraíso imperfecto" constituiría un caso de "caída de la calidad". Concluye la fábula: "Lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve". En el texto se habla sin equívocos del concepto teológico del Cielo: es el Paraíso. El procedimiento, como podemos ver en la frase final, consiste en extrapolar a esa esfera de significado la misma palabra, "cielo", tomada en sentido recto, esto es, como sustantivo común que designa el concepto atmosférico de bóveda celeste. El texto se queda, pues, en el nivel del chiste.

Si fuera válido describir comparativamente, diría que "El paraíso imperfecto" es un texto invertido en relación a un texto de MP, titulado "El mundo", que dice así: "Dios todavía no ha creado al mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso" (pág. 37).

4.3 Procedimiento de la "Prosopopeya"

Quizá resulte el procedimiento más difícil de justificar. ¿Es válido que una figura retórica defina un procedimiento? En principio digo que sí, pero aclaro que no todas las figuras retóricas tendrían esa propiedad. Hecha esta salvedad, vale la pena añadir que los dos ejemplos que proporciono han resultado altamente funcionales y posibilitaron, así mismo, una reflexión sobre el psicoanálisis como presencia implícita.

4.3.1 El Espejo que no podía dormir

El procedimiento que estructura la fábula es muy conocido: la prosopopeya. Transcribo el fragmento que me interesa: "Había una vez un Espejo de mano que cuando se quedaba solo y nadie se veía en él se sentía de lo peor, y quizá tenía razón". La última frase, "y quizá tenía razón", provoca el extrañamiento y facilita el comentario final del narrador: el Espejo de mano es un neurótico.

Paralelamente al procedimiento se extrapola la palabra "neurosis" (pero con esto aclaro poco si no relaciono esta fábula con la siguiente). Además, está implícita la palabra "narcisismo": el Espejo es un neurótico porque no puede complacer su afán narcisista. En una esfera extratextual, se puede afirmar que el espejo bien puede ser un objeto que designa metonímicamente al narcisista; es un objeto contiguo. Pero en el texto el Espejo es una metáfora del narcisista: hay una sustitución o, si se prefiere, un nombre en lugar de otro. Si el anterior razonamiento es válido, la fábula se significa eficazmente porque contradice o destruye la noción misma de narcisismo: el Espejo se siente "de lo peor" si no está el "otro"; es más, sin el "otro" no puede existir. Por lo tanto, tras la prosopopeya, se advierte una inversión del concepto de narcisismo.

4.3.2 El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio

Como en la fábula anterior, hay prosopopeya. Lo inusual es la extrapolación de la frase "y se deprimió mucho" que motiva la hilaridad.

Vemos, pues, que "neurosis", "narcisismo" y "depresión" provienen del psicoanálisis. La extrapolación a que hago mención sólo

se puede explicar por medio de conjeturas que nada tienen que ver con los textos. Pero pueden ayudarnos en la interpretación.

Como se sabe, el fabulario fue publicado en 1969. No se puede precisar la fecha de redacción de cada una de las fábulas⁸. Algunas habrá, supongo, escritas en los cincuenta y aun en los cuarenta. Pero lo más probable es que, en su conjunto, la mayoría fue escrita durante el lapso de un año indeterminado de la década de los sesenta. Pues bien, quizá estas fábulas prosopopéyicas ironicen acerca de un estereotipo grupal en el que podemos incluir, sin hacer demasiados esfuerzos, al mismo Tito Monterroso. Quiero decir que en los sesenta se empiezan a imponer ciertos términos psicoanalíticos exclusivos -pensemos en aquella época- de minorías intelectuales. De ser verdadera o aceptable mi conjetura habría que aceptar, entonces, que la recepción ha variado: actualmente la terminología psicoanalítica tiene una extraordinaria difusión; luego, la recepción ha aumentado en proporción inversa a la eficacia: a mayor número de receptores, menor asombro. En otras palabras: el texto ha cambiado aunque las palabras sean las mismas. Escribe Jitrik a propósito del "Pierre Menard, autor del 'Quijote'":

Los textos que nos han sido entregados por la cultura varían en la medida en que varía la manera de leerlos, lo cual, como se sabe, se produce en virtud de los cambios que se operan en las sociedades mismas y en las categorías que las ordenan: el código estructural-social y el código de la lectura están estrecha e inmediatamente ligados, mantienen un vínculo sensible. Por lo tanto, y no hago más que volver a comentar el texto de Borges, maneras diferentes de leer generan diferencias en los textos porque hacen aparecer elementos que previamente,

8. Cf. respuesta de Monterroso a Jorge Ruffinelli en la Introducción de este estudio.

antes de tales lecturas, no se percibían y no caracterizaban los textos. (9)

He aquí, pues, una teoría de la recepción formulada sin la inútil etiqueta ostentada por Corral. Si los textos cambian en virtud de la lectura, hay que aceptar que las teorías también cambian: "La teoría sobre el objeto que llamamos literatura sufre exigencias que vienen de fuera de su objeto propio y esas exigencias vienen en forma de teorías relativas a otros objetos sociales que inciden en ella"¹⁰. En el caso de las fábulas que nos ocupan, se ve claramente cómo el psicoanálisis se ha expandido y ha tomado carta de ciudadanía instalándose en los textos literarios y en las teorías que los toman por objeto. Sobre todo esto último: sin ser crítica psicoanalítica, el trabajo de Roland Barthes -para poner sólo un ejemplo- no sería lo que es sin la presencia de Freud y de Lacan.

4.4 Procedimiento de la "Permutación"

Sobre este procedimiento escribe Jitrik:

Es Jorge Luis Borges quien lo ha aplicado con más rigor y constancia; fundamentalmente se refiere a la cuestión de la identidad del personaje; mediante la permutación la identidad se pone en duda de una manera radical en el cuento "Las ruinas circulares": un hombre se pone a soñar la forma de otro hombre, minuciosamente, rasgo por rasgo. Cuando por fin lo ha terminado de formar por entero vacila, siente que acaso sea él mismo el sueño de lo que ha soñado. La fórmula de la permutación se presenta, pues, del siguiente modo: A es tal vez B, nada indica

9. "Acción textual/acción sobre los textos", p.46, en El lenguaje, problemas y reflexiones actuales (varios autores), Universidad Autónoma de Puebla, México, 1980

10. Idem, p. 47

que sea A ni que B sea o no sea A.
(...)

Igualmente se puede mencionar (...) "La noche boca arriba" de Julio Cortázar, en donde se propone una permutación que se quiere simultánea -no progresiva- entre el motociclista accidentado y una víctima de un ritual azteca de sacrificio: la permutación se realiza en el espacio de la fiebre o de la anestesia pero alcanza la forma del personaje, la diluye, la hace reencontrar un terror inicial a la existencia y a la identidad. (11)

4.4.1 La Cucaracha soñadora

No tiene mayor valor literario. Es un mero ejercicio borgiano que logra una circularidad. Revisemos el texto completo:

Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha. (pág. 51)

El procedimiento de la permutación es muy sencillo:

- A sueña que es B,
- B sueña que es C,
- C sueña que es B y, finalmente,
- B sueña que es A,

con lo cual el círculo se cierra y se repite ad infinitum.

11. El no existente caballero, p. 83

4.4.2 La Mosca que soñaba que era un Aguila

El procedimiento es similar al de "La Cucaracha soñadora" pero no disuelve la identidad, ni se concluye en círculo. Antes bien, la permutación persigue una simetría progresiva:

A sueña que es B

B desea ser A

...

A no es B

A desea ser B

La identidad, repito, no se pone en duda. Por lo contrario, se afirma la autoconciencia conflictiva. Esta se manifiesta en implicaciones agorafóbicas ("En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos") y en una vaga resonancia kafkiana ("se sentía tristísima de ser una mosca").

4.5 Tema escritor

Hasta ahora hemos hecho la descripción de treinta y cuatro fábulas sobre un total de cuarenta. Sería forzar demasiado las cosas si tratáramos de incluir las seis restantes en alguno de los procedimientos señalados. El tema escritor, como ya he sugerido en la Introducción, es una constante en la obra de Monterroso. Estas seis fábulas no integran el volumen "casualmente" ni constituyen, por cierto, un residuo irreductible al análisis. Antes bien, el análisis precedente debería verificarse con estas fábulas en la medida en que el tema escritor es una suerte de "poética" monterrosiana: rige no sólo La oveja negra y demás fábulas, sino toda su obra, como veremos más adelante. Así, dejamos de lado el aspecto "técnico" para describirlas como unidad temática.

- e) "No basta con provocar la risa de los oyentes, aunque también esto tiene su mérito; es menester que haya concisión, para que la idea discorra libremente y no se enrede en palabras que sobrecargan los fatigados oídos." (Sat., I, X, 104)

Sobre la corrección

- a) "Condenad todo poema que no ha sido depurado por muchos días de corrección, que no ha sido pulido y repulido veinte veces." (AP, XXIII, 177)
- b) "Puede decirse que el Lacio no hubiera sido menos glorioso en la literatura que lo es en el valor y lustre de las armas, si todos nuestros poetas se hubieran tomado el trabajo de limar sus obras." (AP, XXIII, 177)
- c) "Corrige una y otra vez, si quieres escribir algo que pretenda ser leído, y no te esfuerces por granjearte la admiración de la masa, antes conténtate con pocos lectores." (Sat., I, X, 106)

Volvamos a Monterroso y a la fábula que nos ocupa: el título procede, literalmente, del pasaje final de la epístola IV, dedicada a Albio Tibulo: "Cuando tengas ganas de reír ven a verme; me encontrarás gordo, lozano, cuidándome muy mucho de mi persona; igual que un puerco del rebaño de Epicuro." ¹³

4.5.2 Tema escritor y crítica social

4.5.2.1 El Mono que quiso ser escritor satírico

Inicia la serie de fábulas con el tema del escritor. Satirizar a la Urraca, a la Serpiente, a la Abeja, a la Cigarra o a las Gallinas

13. Op. cit., p. 139

4.5.1 El Cerdo de la piara de Epicuro

Homenaje-alusión a Horacio (65 a. J.C.-8 de J.C.), a Mecenas, a la epístola Ars Poética y una defensa del epicureísmo.

Describo en primer lugar esta fábula porque quizá el procedimiento de las restantes no haga otra cosa que seguir los lineamientos de Horacio, de quien Monterroso es un gran conocedor y admirador.

Todo lo que se ha dicho del estilo de Monterroso proviene de Horacio: la brevedad, la concisión, la precisión, el trabajo minucioso de pulir y limar las páginas sin tener en cuenta -y aun despreciándola- la extensión. Son todos, como digo, ideales horacianos, amén de otras características que aparecen en la obra del autor, que comentaré oportunamente.

Tal vez convenga apartarse un momento de Monterroso para recordar algunos preceptos de Horacio, extraídos de las Epístolas, de las Sátiras y del Arte Poética¹². Se comprenderá, después de su lectura, qué tan cerca de Horacio se sitúa Monterroso:

Sobre la brevedad

- a) "La cantidad no me llama la atención" (Sat., I, IV, 90)
- b) "Sé breve en tus preceptos cuando los dieres para que el entendimiento los perciba pronto y retenga fielmente tus palabras. Todo lo superfluo se va, y rebosa de la memoria como el agua de un vaso lleno." (AP, XXVI, 178)
- c) "Quiero ser conciso, pues soy oscuro; quiero ser fluido, terso, pues me falta nervio y vigor." (AP, III, 170)
- d) "Toda obra de arte ha de tener por fundamento la simplicidad y la unidad." (AP, II, 169)

12. Todas las citas de Horacio provienen de la edición de Porrúa, colección "Sepan Cuantos...", núm. 240. Entre paréntesis indico con abreviaturas la obra de donde procede, el libro y, con números arábigos, la página de la edición en que me baso.

nas, le acarrea al Mono una serie de problemas sociales puesto que siempre hay "especialmente uno" de los satirizados que está vinculado al Mono. No es conveniente, pues, dedicarse a la sátira. Al Mono se le ocurre entonces escribir sobre la Mística y el Amor, pero los demás lo tildan de loco. Por lo tanto, la fábula reflexiona acerca de la imposibilidad de ser auténtico porque la hipocresía es necesaria para poder adaptarse al medio (confróntese "El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse"). Así pues, los diversos intereses creados interfieren en la consecución de la autenticidad ansiada. Hay, naturalmente, crítica social teñida de fatalismo: las convenciones son hipócritas, pero necesarias. Monterroso, siguiendo a Horacio, critica al "tipo", nunca al individuo concreto¹⁴. De ahí su eficacia. De ahí la necesidad de leerlo "manos arriba". En el fabulario todos y nadie están retratados a la vez: "Desde Horacio sabemos que en este género de obras todo lector ve siempre retratados a los demás y nunca a sí mismo", dice Monterroso (VCF, pág. 32). La crítica social se circunscribe, por cierto, al ambiente específico de escritores, críticos, lectores "competentes", etc. Sobre la sátira, ha escrito el mismo Horacio: "Hay algunos a quienes no les hace gracia en absoluto este género literario, precisamente porque son muchos los que tienen alguna culpa" (Sat., I, IV, 90).

Esta famosa fábula ha sido tan comentada y alabada, que ha inducido a Monterroso a continuar con la reflexión en textos posteriores:

14. "La sátira horaciana es casi siempre impersonal y anónima: atacando al tipo y no al individuo, aprovecha a todos y no ofende a nadie. Flagela el pecado mas no al pecador." (Francisco Montes de Oca, en el "Prólogo" a op. cit., p. XLII)

Pero lo poco que pudiera haber tenido de escritor lo he venido perdiendo a medida que mi situación económica se ha vuelto demasiado buena y que mis relaciones sociales aumentan en tal forma que no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis protectores y mecenas, que son los más. (MP, pág. 121)

4.5.2.2 El Fabulista y sus críticos

Variación sobre la fábula anterior. Se repiten los mismos tópicos, ligeramente invertidos. Los criticados constituyen un personaje grupalizado; o bien, una grupalización con función de personaje individual¹⁵. Con este procedimiento, la idea que hemos señalado antes, referida al "tipo" en reemplazo del individuo, queda más clara. La sorprendente respuesta del Fabulista ironiza sobre la hipocresía que, en este caso, ambigüamente recae en el grupo y en el Fabulista.

4.5.3 Tema de la brevedad y el no escribir

4.5.3.1 El Mono piensa en ese tema

Aborda el tema del escritor que no escribe, recurrente en Monterroso. En la obra anterior, OC, aparece en "Leopoldo (sus trabajos)" y en "Obras completas". Del mismo modo, se puede decir que el libro inmediatamente posterior a ON, esto es, MP, se refiere en gran medida al tema del escritor, la brevedad, la obra de otros escrito-

15. Cf. el procedimiento de la "grupalización", en Jitrik, op. cit., p. 82.

res, etc. Y en el último libro publicado, LE, apunta: "El verdadero escritor no deja nunca de escribir; cuando deja de hacerlo dice que lo pospone. En estas posposiciones puede pasársele la vida." (pág. 26)

En las fábulas agrupadas bajo este rubro predomina la autoironía.

4.5.3.2 El Zorro es más sabio

Se refiere específicamente a los escritores de obra breve. Variación de la fábula anterior. Probablemente pueda ser entendida como una autoafirmación que, en parte, desmentiría la autoironía. Monterroso se autoafirma por medio de la posible alusión a Juan Rulfo. De todas maneras, esta fábula contradice el texto "La brevedad", incluido en MP:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto. (pág. 149)

Desde luego que la contradicción indica un punto de conflicto con la novela (véase 6.3). Con extraordinaria lucidez el tema se continúa en La palabra mágica y en La letra e.

4.5.4 Tema del escritor y el lector

4.5.4.1 Paréntesis

Ya he señalado la autoironía en Monterroso. Definiré el término con palabras de Helena Beristáin: "Ofrece una impresión paradójica, ya que parece orientada a causar el propio daño por lo que sólo se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión"¹⁶. Con base en esta definición, no resulta del todo aventurado poner en tela de juicio la ya proverbial modestia de Tito Monterroso. Sin necesidad de hacer una fatigosa demostración, diré que basta con remitirse a su último libro, LE, en donde insiste con sus obsesiones y la contradicción vuelve a repetirse. Para poner sólo un ejemplo: en varias partes del diario Monterroso se confiesa como persona vanidosa. Me parece natural que todas las personas tengan sentimientos encontrados. ¿Y por qué no Monterroso quien, además, los confiesa sin pudores? Si en alguna librería Monterroso advierte que un cliente hojea un libro suyo, se acerca cautelosamente para estudiar todos los gestos del individuo; o si ve que sus obras están ocupando un rincón oscuro, él mismo las acomoda en estantes vistosos ("me avergüenzo cuando me recuerdo a mí mismo colocando mi librito en lugar visible cada ocasión que voy a una librería") (LE, pág. 67).

Pero volvamos al texto. La Pulga es el personaje que medita sobre su oficio de escritor y quiere ser como varios, con algunas objeciones y/o diferencias. Se cita a Kafka, Joyce, Cervantes, Catullo, Swift, Goethe, Eloy, Thoreau y a Sor Juana. Todos ellos, grandes escritores, grandes modelos, no tuvieron una existencia que podríamos llamar "ideal". Así pues, el "Gran Ausente" de esta enumeración es el bienamado Horacio, el verdadero ideal que redne en su

16. Op. cit., p. 276

persona los modelos de escritor y de vida. Dos adverbios, "nunca" y "siempre", hacen de la fábula una paradoja y una antítesis: un escritor que es mejor como lector; un lector que siente horror por el Anonimato y, por lo tanto, se autoafirma como escritor.

MAS ALLA DEL GENERO

5.1 Inversión en "Obras completas (y otros cuentos)"

5.1.1 Sinfonía concluida

Cuento breve, iniciado a la manera de las narraciones inglesas decimonónicas: un personaje -el Gordo- cuenta una historia ante un auditorio silencioso. Así, dicho personaje no es tal; sólo cumple la función de narrador en tercera persona y su intervención constituye el relato íntegro. Como si fuera una sinécdoque, imaginamos la totalidad de la escena: un grupo de personas arrellanado en cómodos sillones, absorto, atento al relato. Encender una pipa, quizá, sea la única distracción; o mirar furtivamente hacia la chimenea para constatar si está alimentada con buenos leños. Pues no olvidemos que es de noche y afuera hace mucho frío.

La historia narrada ocurrió en 1929.

Un viejo organista de una iglesia de barrio, en Guatemala, encuentra los dos movimientos faltantes de la "Sinfonía inconclusa", de Franz Schubert (1797-1828). Descubrimiento trascendental, consagra el resto de su vida a demostrar su veracidad. Para ello vende su casa a fin de embarcarse a Europa. En Viena, tras una serie de gestiones inútiles y de enfrentarse a la incredulidad, desiste de su intento gracias a los consejos de un viejo matrimonio judío: ¿cómo convencer a la gente, acostumbrada al mito, a unos moldes mentales? ¿no es más cómoda la creencia de que la sinfonía es famosa como se la conoce, es decir, inconclusa? ¿no es parte del mito, también, suponer que los movimientos faltantes alguna vez existieron?¹

El viejo organista regresa a América. En el trayecto destruye el manuscrito y, ritualmente, lo arroja al mar para impedir la alteración del mito.

Escribe Monterroso: "'Sinfonía concluida' es un cuento absolutamente gratuito: simplemente me gustó la posibilidad de que alguien encontrara en una pequeña iglesia de Guatemala los dos movimientos faltantes de la Sinfonía Inconclusa de Schubert, e imaginar qué sucedía; por supuesto, no tiene ninguna base en la realidad" (VCF, pág. 23).

Se trata, pues, del procedimiento más utilizado en el fabulario: la inversión de los signos. Aquí lo que se hace es invertir el mito, el lugar común. Como en otros casos, la inversión no se actualiza y todo vuelve a quedar como era antes.

1. Es bien sabido que Schubert jamás terminó la Sinfonía núm. 8, desdeñado por Carolina Esterházy, la condesita húngara de quien se enamoró perdidamente. Había empezado a componer una sinfonía inspirado por su amor. Perdidas las ilusiones, la dejó inconclusa. Cf. Ymé Gyomai y Stéphane Manier. La vida tierna y patética de Franz Schubert, Joaquín Gil editor, Barcelona, 1942.

5.1.2 El eclipse

En Movimiento perpetuo se incluye un ensayo titulado "Dejar de ser mono" en donde Monterroso critica el etnocentrismo europeo. El autor se burla irónicamente del asombro de los europeos: si en el siglo XVI concluyeron que éramos humanos porque reíamos, ahora resulta que somos humanos porque escribimos. Así, la capacidad de asombro los puede llevar a afirmar la existencia de una "especie de monos hispanoamericanos capaces de expresarse por escrito, réplicas quizá del mono diligente que a fuerza de teclear una máquina termina por escribir de nuevo, azarosamente, los sonetos de Shakespeare" (pág. 85).

El tema del ensayo ya había aparecido en "El eclipse" donde se invierten los términos del etnocentrismo:

Fray Bartolomé Arrazola se encuentra "en la selva poderosa de Guatemala". Aunque tiene tres años en la región, ignora la topografía. Sólo sabe que la España distante es gobernada por Carlos Quinto, quien alguna vez, desde el convento Los Abrojos, le ha encomendado su labor redentora. Pero ahora es prisionero de "indígenas de rostro impasible" y sabe que va a morir sacrificado, lo sabe porque tiene "un mediano dominio de las lenguas nativas" y ha oído algo sobre los sacrificios a los dioses.

De pronto recuerda que ese mismo día habrá un eclipse total de sol. Siente que su talento es superior, que su "cultura universal" y en especial su "arduo conocimiento de Aristóteles", han de salvarlo. Intenta engañar a los indios amenazándolos con oscurecer la faz de la tierra, pero éstos lo miran impasibles.

Fray Bartolomé Arrazola muere sacrificado por los indígenas mayas que ya sabían de los eclipses solares y lunares "sin la valiosa

ayuda de Aristóteles".

El procedimiento se aplica en su forma más pura. Monterroso invierte a los sujetos del etnocentrismo y la racionalidad occidental simbolizada por Aristóteles: Arrazola ha valorado una cultura extraña desde el punto de vista de la suya propia. Y su error es doble: 1) no sabe que ellos saben; 2) no sabe que ellos saben que él se sabe superior.

Así pues, el relato pone "al revés" un prejuicio que ha parcializado el punto de vista de la Historia.

5.2 Inversiones en otros textos

La inversión de los signos funciona no sólo en la ficción; parece resistir, aun, el fenómeno de la disolución de los géneros tradicionales. Señalaré el procedimiento en ensayos, en textos breves, en textos de una línea y en un fragmento aislado del volumen de entrevistas.

5.2.1 Fecundidad

"Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea."

En Movimiento perpetuo aparece este conocido y citado texto de una línea, en donde la inversión se produce por el oxímoron. El contraste con Balzac trae a colación el consabido tema del escritor que no escribe.

5.2.2 Contradictio in adjecto

"La Sinfonía Inconclusa es la obra más acabada de Schubert."

La inversión, como lo aclara el título, provoca la contradicción de dos adjetivos. Inversión retórica con base en la paradoja. Proviene este aforismo de Lo demás es silencio, dicho por el inefable Eduardo Torres.

5.2.3 Reseña de "La oveja negra y demás fábulas"

En LDS, Eduardo Torres "reseña" La oveja negra y demás fábulas. Entre otras disparatadas razones, dice: "¡qué mundo tan diferente encontré y nos pintó en su obra! No existen allí vendedores ni compradores, ni circulan por entre las lianas los conceptos de "tuyo" y "mío", como sucedía en la Edad de Oro" (págs. 123-124).

El texto alude al pasaje de El Quijote en donde se habla de la Edad de Oro. Por ignorancia, Eduardo Torres invierte el mito involuntariamente: los conceptos de "tuyo" y "mío", según el *samblansense*, normalmente circulaban en la Edad de Oro. Tan disparatada es la reseña que dice que el Gorila ocupa el lugar que le corresponde... (Como se sabe, el Gorila nunca aparece en el fabulario.)

La alusión a Cervantes es notablemente clara y manifiesta, aun para una lectura inocente. La observación del mecanismo pertenece a otro orden: ya estamos previamente advertidos y realizamos, en consecuencia, una lectura "vertical". Como en las inversiones operadas en las fábulas, Monterroso da por sobreentendido que el lector está al tanto de sus conocimientos, lo cual quizá explique la abundancia de textos tan deliberadamente cargados de alusiones. Por lo mismo, una lectura apresurada las puede pasar por alto. Si lo anterior es verdadero, hay razones para suponer, entonces, que el

señalamiento de la inversión de todo el acervo cultural del autor -y que éste supone compartir con el lector- requiere de un proceso de lecturas y relecturas de los textos que conforman su obra.

5.2.4 Darwin

Las entrevistas agrupadas en VCF tienen el defecto y la virtud de haber sido contestadas por escrito. Desde el momento en que se perfilaron para conformar un volumen fueron sometidas a la corrección, al trabajo estilístico. De esta suerte, quizá pierdan valor como "fuente", pues las respuestas carecerían de la espontaneidad que, según ciertos criterios periodísticos, es necesaria para la eficacia: ciertas técnicas empleadas por los periodistas obligarían al entrevistado a una sinceridad que, de otra manera, se pueda diluir en una elaboración excesiva. Por lo mismo, VCF tiene valores literarios y, lo que es una virtud, se reconoce el estilo "monterroso".

En entrevista con Margarita García Flores, Monterroso responde a la pregunta de por qué, en La oveja negra y demás fábulas, el escritor aparece personificado por el mono. Responde juguetona, literariamente, invirtiendo los tiempos verbales para explicar la teoría de Darwin:

Lo ignoro. Sería algo inconsciente; pero podemos ensayar alguna respuesta más o menos válida. Por ejemplo, Darwin debió proponer que el hombre descendería algún día del mono, y no que ya había descendido; pero como buen hombre de ciencia se hacía ilusiones. Algunos escritores saben que Darwin sólo estaba equivocado en cuanto a la época del descenso, y esto los hace humildes y miran con nostalgia y envidia a los demás animales,

cuyo destino como especie termina en ellos mismos. Si usted se fija en la fábula del Mono que quiso ser escritor satírico, verá que ese mono aspirante a escritor abandona su pretensión crítica, trata de comprender a todos y busca en el amor y la mística la posibilidad de humanizarse y, de esta manera, sacar adelante a Darwin. (VCF, pág. 35)

5.3 Permutación en "Obras completas (y otros cuentos)"

5.3.1 "Obras completas"

El profesor Fombona, de cincuenta y cinco años, lleva cuarenta dedicado a la más estéril erudición. A su círculo, formado por Iturbe, Ríos y Montífar, se suma el joven Feijoo, incipiente poeta. Los tres discípulos de Fombona tienen consagrada la vida al estudio de Rodó, Lope de Vega y Quintiliano respectivamente. Por una inducción sutil, Feijoo se siente, al cabo de un tiempo, atrapado en el estudio de Unamuno.

Fombona todavía recuerda, no sin remordimiento y frustración, que él mismo ha sido idéntico a Feijoo; por lo tanto, lo hace objeto de agresiones a través de identificaciones (señaladas como dudosas y malignas por el narrador).

Feijoo se ha atrevido a mostrar sus poemas al grupo. Fombona ha descubierto su capacidad (¿habrá sido semejante a la suya propia en su juventud?) y ha estado a punto de decirle unas palabras de aliento: "pero una resistencia extraña que no llegó nunca a comprender" se apoderaba siempre de él. Cuando no puede evitar referir-

se a sus escritos, lo hace a su manera: "La parquedad en el elogio era la virtud que cultivaba con más esmero". El joven tiene futuro como poeta: "en ausencia de Feijoo comentaban la posibilidad de que terminara por convertirse en un gran poeta". El elogio parco adquiere la forma de una litote: "Le dijo que a pesar de todo sus versos encerraban no poca belleza"².

La interrelación Fombona-Feijoo, como dialéctica de la inseguridad, termina con la inclusión del segundo al grupo de eruditos.

El tono de la narración "toma partido" por la poesía, es decir, por Feijoo, quien será la "víctima" y Fombona el "victimario". Monterroso va mucho más allá de la ironía; el texto es abiertamente satírico y describe el proceso que conduce al fracaso del poeta.

Pero Feijoo ignora el pensamiento íntimo de Fombona: "Feijoo, muchacho querido, escápate, escápate, escápate de mí, de Unamuno; quiero ayudarte a escapar".

Fombona se identifica con el joven y pone en crisis la identidad de éste, lo cual provocará la permutación. Los engranajes de las determinaciones están ya en marcha; la advertencia secreta de Fombona será inútil.

Tiempo después Marcel Bataillon visita México. El joven Feijoo es presentado a éste como un erudito en Unamuno que actualmente trabaja en la edición crítica de sus obras completas... El crimen está consumado y el "asesino" Fombona nunca será descubierto.

Establezco las identidades: A = Fombona; B = Feijoo; C = Iturbide; D = Ríos; E = Montúfar. (C, D y E son secundarios; no los haremos ingresar a la "fórmula", para hacerla más sencilla.)

2. El primer subrayado, original del texto; el segundo es mío.

A fue como B
B será como A
B es A

5.3.2 Diógenes también

La más difícil y enigmática de las ficciones monterrosianas, tiene un epígrafe no menos extraño de William Blake que en español dice así: "Mejor matar a un niño en su cuna que alimentar deseos que no se llevan a la práctica"³.

Si en las fábulas la permutación se dio a través del sueño y en "Obras completas", como acabamos de ver, interviene la identificación inconsciente, en "Diógenes también" se logra mediante: a) la locura; y b) una manifiesta reticencia en la información por parte del autor. Así, desarrollando más la opción b), pienso que Monterroso ideó una narración en varios niveles de primera persona: quienes dicen "yo" son, alternativamente, el "padre", el "hijo", la "madre" y la "esposa". La crisis de la identidad se produce en parejas binarias: dos personajes masculinos, dos personajes femeninos:

Niño	(A)	Madre	(C)
Padre	(B)	Esposa	(D)

El niño y el padre "se parecen extraordinariamente". Las relaciones entre los personajes es ambigua: el lector, por reticencia

3. Trad. de Pablo Mañé Garzón, Poesía completa de William Blake, Orbis, 1986

informativa, se confunde con la identidad de ambos. Lo mismo sucede con la madre, quien, por idénticas razones, "se permuta" en esposa.

La fórmula de la permutación es doble:

A es B

C es D

El único que conserva su identidad es el perro. El narrador (¿A? ¿B?) omite, al principio, dar su nombre -que aparece al pie de página- por ser "demasiado perruno". Alusión al filósofo cínico Diógenes, el de la linterna. El historiador homónimo Diógenes Laercio ha recogido mucha información en su Vidas de los filósofos más ilustres. Por él sabemos que el cínico Diógenes era llamado "el Perro" y así le gustaba que lo llamaran. En el texto de Monterroso aparece el siguiente fragmento:

Recordaba yo que el viejo filósofo lo escogió como lo más bajo y despreciable que pudiera darse: can. Y me complacía en admirarlo por haberse dado a imitarlos para que los hombres lo despreciaran tanto como él despreciaba a los hombres. Llegué a leer en un libro: "Estando en una cena, hubo algunos que le arrojaron huesos como a perro, y él acercándose a los tales, se les metió encima, como hacen los perros." Odié también al viejo cínico, ¡tan cándido! (págs. 67-68)

La anécdota de Diógenes proviene, textualmente, de Laercio⁴ y Monterroso la pone en boca de su personaje.

4. Cf. Diógenes Laercio. Vida de los filósofos más ilustres, Porrúa, México ("Sepan Cuantos...", 427). La cita proviene de la vida de Diógenes, pp. 139-154

Aquí haré una digresión necesaria.

La preocupación por los perros aparece en varios textos. Ya he descrito la fábula "El Perro que deseaba ser un ser humano"; también aparecerá el "tema perro" en "Leopoldo (sus trabajos)". De La letra e transcribo lo siguiente:

Pero en la literatura no todo lo referente a estos animales (PERROS) tiene que ser tan siniestro, y por el momento me interesan más bien otros, entre alegres, filósofos y cínicos (esto último, para los que saben etimologías lo más apropiado tratándose de un can): uno de Kafka y dos de Cervantes. (pág. 87)

Pues bien, dado mi desconocimiento etimológico, me pareció apropiado indagar sobre el origen de la palabra cínico: del latín, cynicum, que a su vez viene del griego, kynikos, perteneciente a la escuela cínica, derivado de kyon, kynos, perro;

Parece perogrullada decirlo, pero las obsesiones no son nada casuales: Diógenes, como pensador, se enlaza con Swift, por aquello de la condena al género humano. En Movimiento perpetuo figura un texto, "Es igual", donde dice en su primera parte:

Mandarlo todo al diablo, volverse cínico o afirmarse como cínico o escéptico, renegar de la Humanidad, proponer que los caballos son mejores que los hombres. Por supuesto, después de Swift uno no sería el primero en afirmar esto último; pero se necesita demasiado talento para hacerlo sin convertirse en un mero resentido. (pág. 27)

Interesa esta digresión. Antes de ella quise ilustrar la permutación; con lo referente a Diógenes quiero apoyar la interpreta-

ción dada a la fábula sobre el Perro.

Vuelvo a los personajes: sería inútil esbozar y/o elegir interpretaciones posibles porque la ambigüedad es tal que cualesquiera de ellas tendría bases sólidas. Si uno atiende al epígrafe de Blake, la locura adquiere solidez como argumento interpretativo. Sólo quiero añadir que, de acuerdo a la fórmula de la permutación, la "locura" no invalida el procedimiento; antes bien, le da una circularidad cuyo eje podría ser una manía de tipo esquizoide. Recordemos que la permutación tiene espacios de preferencia: el sueño, la fiebre, la identificación, la locura e, incluso, invade esferas "abstractas", como se verá inmediatamente.

5.4 Permutaciones en otros textos

Las permutaciones, como las inversiones en otros textos (5.2), sobrepasan la ficción. Ya he señalado en el fabulario que el procedimiento pone en crisis la identidad del personaje. Los ejemplos que ahora proporciono muestran que la identidad en crisis es aplicable también a entidades abstractas.

5.4.1 "Epígrafe" a Movimiento perpetuo

"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."

La idea de circularidad recuerda a la producida en "La Cucara-

cha soñadora":

A no es B

A no es C

A no es D

pero

B C D es A

A es "movimiento perpetuo"

5.4.2 Sobre las leyes del cuento

En entrevista con Marco Antonio Campos, Monterroso responde a una pregunta que tiene que ver con las leyes del cuento: "Una buena ley sería que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento". (VCF, pág. 73)

La fórmula es idéntica a la anterior:

A no es B

A no es C

A no es D

pero

D C B es A

A es "cuento"

5.5 Tema escritor

El "tema escritor", demasiado extenso para tratarlo como un "procedimiento", requerirá especial atención. Disperso en toda la obra de

Monterroso, lo ordenaré de la siguiente manera: primeramente describiré "Leopoldo (sus trabajos)", con lo cual se da por terminado este capítulo en que he tratado de demostrar que las "fórmulas" monterrosianas de La oveja negra y demás fábulas también tienen vigencia en su obra general. En segundo lugar, y como constituyente exclusivo del capítulo 6, el "tema escritor" se tratará bajo el título de "El arte poética de Monterroso".

5.5.1 Leopoldo (sus trabajos)

Con arreglo a la tipología establecida en la Introducción, "Leopoldo (sus trabajos)" corresponde al "tema escritor". Opina Augusto Monterroso: "Escribí 'Leopoldo (sus trabajos)' por 1948, en una época en que yo mismo me sentía incapaz de escribir y no me decidía a ser escritor" (VCF, págs. 23-24). Más que las connotaciones autobiográficas, señalaré los aspectos satíricos y los posibles "gérmenes" de La oveja negra y demás fábulas.

Pero antes recordemos la narración.

Cuento del escritor que no escribe -víctima de las postergaciones que le consumirán toda la vida-, comienza con esta frase: "Ufanamente, casi con orgullo, Leopoldo Ralón empujó la puerta giratoria y efectuó por enésima vez su triunfal entrada en la biblioteca" (pág. 81). En efecto, Leopoldo tiene 32 años ("Desde hacía ocho se venía quitando dos. Desde hacía ocho ya no era estudiante"), y ha realizado "fatigosas investigaciones" previas a las obras que nunca ha de escribir... Es que el protagonista "adolecía (...) de un defecto: no le gustaba escribir" (pág. 83). Demasiado grotesco para ser irónico; demasiado punzante y directo para

ser paródico. Monterroso logra ser el mono satírico que en la fábula no pudo ser: ha logrado la burla eficaz de un "tipo" social muy característico en nuestras sociedades hispanoparlantes. El humor es directo: "Desdeñaba tanto la gloria que, generalmente, ni siquiera terminaba sus obras. Había veces, incluso, en que ni se tomaba el trabajo de comenzarlas" (pág. 90).

La narración transcurre en una biblioteca donde Leopoldo busca documentación sobre los perros. En efecto, "estaba escribiendo un cuento sobre un perro desde hacía más o menos siete años" (pág. 88). Al no atreverse a escribirlo de una buena vez, se entretiene leyendo sobre otros animales. Así repara, por ejemplo, en las gallinas:

Era curioso. Esta picoteaba a la otra, la otra a aquella, aquella a la de más allá, en una sucesión que sólo terminaba con el cansancio o el aburrimiento. Leopoldo, triste, relacionó este aflictivo hecho con la cadena de picoteos recíprocos que se observa en la sociedad humana. De inmediato vislumbró las posibilidades que una observación de esta naturaleza prestaba para escribir un cuento satírico. (pág. 86)

El discurso se somete a algunas digresiones que permiten reconocer el tiempo de la historia, esto es, Leopoldo Ralón desde la época de la secundaria, cuando vivía en una pensión. Fue entonces cuando se le ocurrió ser escritor. El discurso recrea la forma en que el personaje imagina un cuento con un recuerdo de la adolescencia. El argumento, tal como lo imagina Leopoldo, es de humor involuntario: un médico y un ingeniero, que viven en la misma pensión, terminan enfrentándose a muerte. (Como un paralelo de esta lucha, Leopoldo sufre para resolver el enfrentamiento entre un perro y un puercoespín -el tema del cuento que no puede escribir. En su libre-

ta toma datos interesantes para varios cuentos, pero no resuelve ninguno.) El médico es la víctima del ingeniero. Apunta en su libreta: "describir cómo habían encontrado a este último en su cuarto con un puñal en la mano, y contemplando fijamente (como una gallina hipnotizada, anotó) el cadáver de su enemigo tendido boca abajo sobre un espantoso charco de sangre bien roja" (pág. 94).

El cuento del perro, después de varios borradores, se empieza a reducir (ya ha decidido que triunfará el perro). Pareciera que la "inspirada tinta azul" de Leopoldo ha dado sus frutos. Entra otras cosas, cree haber dominado el estilo y la perfección gracias a la brevedad, fruto de continuas correcciones. Pero, en verdad, la reducción llega al absurdo: "Era un buen perro. Pequeño, alegre. Un día se encontró en un ambiente que no era el suyo: el campo. Cierta mañana, un puercoespín..." (pág. 102). Así pues, imagino esos borradores de Leopoldo como los pre-textos sobre la fábula del Perro: algunos giros sintácticos son semejantes.

Borrador de Leopoldo: "En una elegante y bien situada mansión de la populosa ciudad vivía un can (...) El dueño de este generoso animal, caballero rico y pudiente..." (pág. 100).

Frase inicial de la fábula: "En la casa de un rico mercader de la ciudad de México, rodeado de comodidades y de toda clase de máquinas, vivía no hace mucho tiempo un Perro..."

En resumen: sátira al "tipo", autosátira a la vez. Añado, también, que Leopoldo Ralón, por sus características que en Lo demás es silencio se desarrollan como parodia, es un antecedente

literario de Eduardo Torres⁵.

-
5. Si uno se propusiera buscar "antecedentes" en todo y a todo, siempre terminaría llegando a la Antigüedad. A título de curiosidad, transcribo un pasaje de Horacio cargado, a mi modo de ver, de la más pura socarronería "eduardotorriana": "Tocante a esto del orden, el mérito y la gracia consisten, si no me engaño, en que las cosas que deben decirse en tal momento, en ese momento se digan, dejando las demás para cuando deban decirse." (Ars Poetica, VI, 170)

EL ARTE POÉTICA DE MONTERROSO

6.1 Notas sobre el estilo

El "tema escritor", como ya he dicho, no constituye un "procedimiento". Pero lo he tratado como tal en virtud de su importancia estructurante. Tema central en la obra de Monterroso, es una suerte de "poética" personal y una literatura que se mira a sí misma, es decir, con una gran dosis de metatextualidad. Así, Monterroso se coloca en una tendencia contemporánea que incluye a grandes teóricos, como el francés Roland Barthes, y a escritores que han ejercido -y aún ejercen- gran influencia, como Jorge Luis Borges. En términos generales, el pensamiento contemporáneo acepta que los géneros tradicionales han entrado en crisis ocasionándose la disolución de los mismos. Como factor de la disolución -pero no el único-, ocupa un lugar importante el hecho de que no puede haber, actualmente, una originalidad absoluta: todos los temas posibles

ya han sido abordados con anterioridad¹. Lo que los escritores hacen es recrear, reescribir lo ya escrito. Por necesidad histórica, la literatura se mira a sí misma. Eduardo Torres sintetiza lo anterior: "El artista no crea, reúne; no inventa, recuerda; no retrata, transforma".²

Así, una vez más, el viejo problema del qué y el cómo de la teoría literaria: no importa qué se dice, sino cómo se dicen los temas. Gracias al cómo la literatura tiene vigencia y la tendrá siempre: la "creación" o, si se prefiere, la "literariedad", es un componente del estilo personal. Escribe Roland Barthes:

La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia. (3)

1. La originalidad preocupaba ya a los antiguos. Según Horacio, "Es cosa difícil lograr éxito en el campo común de la ficción; mejor harás en dar vida escénica a algún episodio de la Ilíada que no en ser el primero que saques a representar historias de que nadie ha hablado." (Ars Poetica, X, 172) Y más adelante añade: "Un asunto común, tratado ya por otros, lo puedes tratar tú también, y será como cosa tuya si lo hicieres sin trivialidad, sin andar a ras-tras del autor y sin que pusieres tu empeño, como un servil copista, en seguirlo palabra por palabra; sin meterte en un círculo estrecho del que no puedas salir como no sea vergonzosamente y violando las reglas del arte." (Ars Poetica, XI, 173)
2. LDS, pp. 130-131 (Aforismo tomado de una supuesta conferencia de Eduardo Torres: "El arte considerado como un bello crimen." Hago notar el procedimiento de la inversión aplicado, esta vez, al título, donde pone "al revés" el famoso título de De Quincey.)
3. El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, p. 18

Las notas anteriores nos introducen en la poética monterrosiana. Acerca del estilo, le contesta a Graciela Carminatti:

Yo no tengo un estilo, excepto cuando escribo ensayos, en los cuales soy yo el que habla. Pero en la ficción nunca soy yo quien habla, aunque ésta esté escrita en tercera persona; aun entonces el narrador es otro, yo no sé quién, pero otro, que ni siquiera es escritor. (VCF, pág. 84)

La afirmación se contradice con la respuesta a Jorge Ruffinelli: "Uno se hace la ilusión de que está hablando de otro e insensiblemente termina hablando de sí mismo" (VCF, pág. 22).

Antes que nada, conviene aclarar lo siguiente: con Monterroso, ya se trate de ensayo o de ficción, siempre estamos hablando de literatura, es decir, el punto medio entre el "acá" y el "allá" bartoliano. En realidad, la contradicción es parcial y sólo aparente: por un lado, la respuesta a Ruffinelli reconoce el carácter autobiográfico de Movimiento perpetuo, libro donde predominan los ensayos; por el otro, los personajes de ficción -reconocido por la crítica y por el propio Monterroso- son una proyección autosatírica. Así, me parece "ilusorio" imaginar que Leopoldo Ralón, o Feijoo, o el Mono, o la Pulga, o Eduardo Torres sean "otros". Igualmente "ilusoria" es la afirmación de Monterroso de que en los ensayos "soy yo el que habla". Afirmación taxativa, remite a la pregunta de Nietzsche, retomada por la lingüística y el psicoanálisis: ¿quién es el que habla cuando alguien habla? El sentido común respondería: "Juan", "Pedro" o "x", porque los supone sujetos trascendentes al habla. La religión diría que el alma. La filosofía o, mejor, ciertas filosofías, que el ego o el sujeto trascendental. Lo común de

estas respuestas es que sitúan al sujeto del habla fuera del habla misma. Pero nosotros sabemos que el habla es lo fundador, lo originario: no existe ningún hombre a posteriori ni a priori del lenguaje⁴. Por ello, la única respuesta posible es: quien habla es el lenguaje. Nadie puede decir "yo": el "yo", como instancia psicológica, es otra de las ilusiones de la racionalidad⁵. De manera que el "yo", según Benveniste, se constituye en la locución⁶. Así, ese "otro", de quien Monterroso dice no saber quién es, es la literatura, un tipo especial de lenguaje. Escribe Monterroso:

En el principio fue la mosca. (Era casi imposible que no apareciera aquí eso de que en el principio fue la mosca o cualquier otra cosa. De esas frases vivimos. Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestros libros.)

(...)

Vuelve a las narices. La mosca que hoy se posó en la tuya es descendiente directa de la que se posó en la de Cleopatra. Y una vez más caes en las alusiones retóricas prefabricadas que todo el mundo ha hecho antes. Pues a pesar tuyo haces literatura. (MP, pág. 13. El subrayado es mío)

Una vez más: quien escribe ensayos y ficciones es la literatura, esto es, una larga tradición de siglos que se manifiesta por medio del estilo personal de un individuo llamado Augusto Monterroso Bonilla.

-
4. Cf. Oscar del Barco, "Algunas reflexiones sobre el problema del lenguaje", en El lenguaje, problemas y reflexiones actuales, Universidad Autónoma de Puebla, México, pp. 15-25
 5. Jacques Lacan. Escritos, Siglo XXI, México.
 6. Emile Benveniste. Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México.

6.2 Los temas constantes

Definido el concepto de estilo, cabe reflexionar sobre las constantes que éste genera. Con Elda Peralta, Monterroso afirma:

Me he ido dando cuenta de que mi tema principal ha sido el de la inseguridad ante lo que se es o se hace, de donde el deseo de cambiar, o de ser otro, o de otro modo. Otra constante podría ser un perfeccionismo que no se note; el afán de que el autor desaparezca, o de que se note lo menos posible su presencia. Se me señala también cierta predilección por los seres fracasados. (VCF, pág. 112)

Visión de sí mismo que perdura a través de los años. En su última publicación, La letra e, Monterroso confirma y completa lo anterior:

Para ocultar esta inseguridad que a lo largo de mi vida ha sido tomada por modestia, caigo con frecuencia en la ironía, y lo que estaba a punto de ser virtud se convierte en ese vicio mental, ese virus de la comunicación que los críticos alaban y han terminado por encontrar en cuanto digo y escribo. (págs. 159-160)

Así, de la propia opinión se desprende: inseguridad-modestia-ironía, términos implicados y permutables entre sí. Además se confirma la idea del perfeccionismo (véase 4.5.1), vinculado con la brevedad. A propósito del estilo perfeccionista, dice Eduardo Torres: "Todo trabajo literario debe corregirse y reducirse siempre. Nulla dies sine linea. Anula una línea cada día" (LDS, pág. 137). La "predilección por los seres fracasados" debe relacionarse, básicamente, con el tema del escritor que no escribe (véase 4.5.3 y 5.5.1).

6.3 Posición ante la novela

Conviene detenerse en la brevedad para que ésta nos permita rastrear su posición ante la novela, género en que la extensión es inmanente. Escribe Monterroso:

Soy mal lector de novelas. Excepto por razones profesionales, en los últimos años no he acabado de leer ninguna, aunque determinados capítulos o trozos de algunas me gusten enormemente. Tampoco leo muchos cuentos. Prefiero el ensayo, la biografía, libros científicos, algunos místicos. Diarios como los de Pepys o Bloy, o crónicas de viajes como el New York de Brendan Behan son la máxima felicidad. (VCF, pág. 34)

Esta declaración nos recuerda el texto "La brevedad", que ya he comentado y citado en la parte correspondiente a la fábula "El Zorro es más sabio", en donde afirmo que se pone en evidencia un punto de conflicto: el escritor de brevedades desea y ansía la capacidad, digamos, de escribir novelas. (Brevedad es antónimo de extensión en dos sentidos: el primero, al que hago referencia, significa textos de, pongamos por caso, una página; el segundo se vincula con escritores que publican pocas obras. En esa fábula se alaba el hecho de que Rulfo haya escrito sólo dos libros, independientemente de que uno de ellos sea novela. Otra consideración: Lo demás es silencio es "novela" sólo porque los textos están unidos por un solo personaje; pero en realidad es una obra que se negocia con la disolución.) En todo caso, a pesar de la admiración por los novelistas, subsiste una crítica velada al género. Recordemos que en "La brevedad" habla de "largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar". Dicho de otra manera: Monterroso critica al género convencional, galdesiano de la novela, afín a lectores "hem-

bra", según Cortázar.⁷

La distancia y la reticencia con la novela es constante en la obra de Monterroso. Hay un texto titulado "Las buenas maneras", incluido en La letra e, que contiene un fragmento así:

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. El novelista es así un ser mal educado que supone a sus interlocutores dispuestos a escucharlo durante días. Quiero entenderme. Que sea mal educado no quiere decir que no pueda ser encantador; no se trata de eso. y estas líneas no pretenden ser parte de un manual de buenas maneras. Bien por la mala educación de Tolstoi, de Víctor Hugo. Pero, comoquiera que sea, es cierto que hay algo más urbano en los cuentos y en los ensayos. (págs. 26-27)

Hay momentos en que la posición ante la novela es abiertamente hostil, como en el ejemplo siguiente: "...y ya no queda tiempo para leerlo todo, menos esos largos novelones a veces enredados deliberadamente por los autores sólo para demostrar que conocen la técnica". Lo anterior ha sido dicho por el narrador de "El paraíso" (MF), el drama de un burócrata que se dice escritor, aun cuando no está al día como lector. El paraíso consiste en las condiciones "ambientales" que debe disfrutar el escritor para escribir. Y no lo hace.

Al margen de la recurrencia obsesiva del texto, la cita anterior es interesante porque completa el círculo: si la novela ha sido criticada en su forma tradicional, también es criticada bajo su forma contemporánea, es decir, experimental.

7. En Rayuela, que es una "teoría de la novela", las novelas de Pérez Galdós representan el exponente característico de lo "tradicional": el lector es "hembra" justamente porque su imaginación no tiene que trabajar. ¿Y si Monterroso se refiere al escritor? Entonces esa falta de imaginación corrobora la crítica al género.

6.4 El pesimismo

La concepción del mundo en Augusto Monterroso es pesimista. En el capítulo anterior ya hemos hablado de esto. Ahora este pesimismo esencial es explicado por el propio autor y adopta la forma de una crítica al género humano, sintetizado en la tontería y el ridículo. Han existido muchos pesimistas en la historia de la literatura y en la historia de las ideas. Sin embargo, ubico a Monterroso en una línea particular: la de Diógenes, el cínico, y la de Jonathan Swift. Me limito a estos dos autores porque a ellos se refiere explícita y constantemente. Hay, indudablemente, otras influencias, como la de Schopenhauer, que dejo de lado porque constituirían tema para tratar aparte. Me limitaré a indicar, pues, los temas recurrentes. Jorge Ruffinelli pregunta:

-Tus libros me dan la impresión de un gran pesimismo esencial. ¿Lo reconoces?

-Sí, soy pesimista; pero creo que en mi caso el pesimismo es un optimismo. A veces me pregunto si no será una pose o algo así para hacerme el interesante conmigo mismo, puesto que si uno sigue haciendo cosas ese pesimismo no es tan absoluto. Me refiero a hacer cosas no necesarias para la mera subsistencia. Decir, como en este caso, que eres pesimista, lleva implícita la idea optimista de que alguien lo va a oír o a leer. Depende de tantas cosas. Tienes que ser forzosamente pesimista respecto del progreso, por ejemplo. Esta forma de pesimismo sí la padezco: se seguirá desarrollando esta serie de destrucciones y esperanzas hasta el infinito.

-¿Qué piensas entonces?

-Que no hay esperanza. (VCF, pág. 20)

Las opiniones vertidas en Viaje al centro de la fábula no hacen más que corroborar el pesimismo ya observado en el resto de su

obra. En La letra e afirma: "El hombre es un ser fundamentalmente tonto que hace o que es víctima de tonterías ajenas; comete tonterías y los demás cometen tonterías que se entrecruzan con las suyas para convertirse en la gran tontería universal" (pág.82). De Lo demás es silencio proviene este aforismo (con referencia cruzada en MP): "El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo" (pág. 152). Del mismo modo, la esposa de Eduardo Torres habla de éste: "dice (Eduardo) que la campaña no debe ser contra el ruido o el humo sino contra la estupidez humana" (pág. 78). En MP la tontería aparece formando parte del ensayo sobre Borges. Así, en benéfico "descubrir que uno es tonto y que hasta ese momento no se le había ocurrido una idea que más o menos valiera la pena" (pág. 56).

Por último, de su diario extraigo un texto que enlaza el tema "tontería" con el rechazo a la "República Literaria", tema que abordaré más adelante:

Los artículos en los periódicos, en las páginas editoriales, firmados por los famosos del lugar. Todos malos, intrascendentes y, se adivina tras la frase suelta y segura, tras el razonamiento incontestable, un poco tontos. Busco la razón de esto y no tarde en encontrarla: están escritos para el público. (págs. 145-146)

6.5 Autodenigración-autoirronía, vanidad

Si la inseguridad a que se refiere Monterroso se vincula, según él mismo, a la modestia y a la ironía, no hay razón para no asociarla

igualmente con la autodenigración. Dice el autor en el prólogo a su Antología personal: "como mis libros son ya antologías de cuanto he escrito, reducirlos a ésta me fue fácil; y si de ésta se hace inteligentemente otra; y de esta otra, otra más, hasta convertir aquellos en dos líneas o en ninguna, será siempre por dicha en beneficio de la literatura y del lector" (cit. en LB, pág. 194). El mismo trato autodenigratorio -o modesto o irónico- aparece en MP: "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" (pág. 151).

En el ensayo "Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges" incluye, entre lo benéfico, el "dejar de escribir". Y Alirio Gutiérrez, personaje de Lo demás es silencio, dice de Eduardo Torres:

el único epigramista entregado a la tarea de autodenigrarse. Entiéndaseme bien: a autodenigrarse anónimamente, pues ya hemos visto que otros lo hacen, pero estampando su firma antes o después del epigrama, lo que es menos severo, toda vez que en esa forma cuentan con el reconocimiento de la posteridad, tipo Catulo. (págs. 164-165)

Lo anterior viene a confirmar que la autodenigración (denominada autoironía en 4.5.4.1) en realidad se emplea cuando se tiene asegurado el éxito de la propia opinión.

Ahora bien, el éxito de la propia opinión pone en marcha un mecanismo ambivalente de la inseguridad: a veces, ésta se parece más a la vanidad (cf. 4.5.4.1). Quien lo pone en marcha es el elogio:

Los elogios me dan miedo, y no puedo dejar de pensar que quien me elogia se engaña, no ha entendido, es ignorante, tonto, o simplemente cortés, resumen de todo eso; entonces me avergüenzo y como puedo cambio la conversación, pero dejo que el elogio resuene internamente, largamente en mis oídos, como una música. (LR, págs. 159-160)

La vanidad, cuando surge de este modo, refuerza la autoestima, castigada por oscuras razones -que aquí no viene al caso ni me parece interesante investigar. Hay, sí, una semejanza con el maestro Horacio, quien, en la epístola primera del libro segundo, dice: "temería el tener que sonrojarme ante un elogio burdo y el verme expuesto a las miradas de todos, junto con mi panegirista, en cualquier cesto abierto, allá en el barrio donde se venden perfumes, incienso, pimienta y todo lo que se envuelve en ineptos manuscritos".

6.6 Humor, timidez, estatura y poesía

El humor y la timidez, "explicables" por lo anteriormente expuesto, parecen dar continuidad natural a los temas monterrosianos que aquí expongo. Sin embargo, aclaro que no pretendo sentar a Monterroso en el diván de psicoanálisis. Simplemente incluyo las constantes anunciadas en el subtítulo, dentro del marco general de su "poética".

Antes de entrar en materia no quiero dejar de señalar una "filialción" que es ya clásica: en lo que se refiere al humor, es evidente que Monterroso conoce muy bien el trabajo de Bergson sobre la risa. Quizá resulte hasta inútil citarlo en la medida en que Bergson ha influido en todo el ámbito literario europeo e hispano-

americano.

En diversas páginas de Movimiento perpetuo se hace referencia al humorismo y a la timidez. En "Te conozco mascarita": "El humor y la timidez generalmente se dan juntos. Tí no eres una excepción. El humor es una máscara y la timidez otra. No dejes que te quitem las dos al mismo tiempo" (pág. 51). En "Solemnidad y excentricidad": "El verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír" (pág. 100).

En "Humorismo", Monterroso se vuelve más explícito; recurre, en su apoyo, a Eduardo Torres:

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". (MP, pág. 113)

Sin dar muchas explicaciones "académicas", incluye en el humorismo a Kafka y a Borges: "Los dos más grandes humoristas que conoces son Kafka y Borges. 'La lotería en Babilonia' y El proceso son regocijos de principio a fin". Esta cita proviene del ensayo titulado "A escoger" (MP, pág. 135), donde también se refiere a El Quijote; afirma que sus primeros lectores reían; que los románticos lloraban y los contemporáneos ni lo uno ni lo otro porque prefieren hacerlo en el cine; "y tal vez hagan bien", concluye en un giro que le es característico.

Tal vez porque "el humorismo es el realismo llevado a sus últimas consecuencias", Monterroso sostiene una posición aparente-

mente contradictoria:

En las horrosas alegorías realistas de Kafka se parte de un hecho absurdo o imposible para relatar enseguida todos los efectos y consecuencias de este hecho con lógica sosegada, con un realismo difícil de aceptar sin la buena fe o sin la credulidad previa del lector. (MP, pág. 56)

Señalo que el texto arriba citado no proviene del ensayo sobre el humorismo, sino del ensayo sobre Borges. Por lo tanto, no se refiere al humorismo. No es mi intención buscar incongruencias. Antes bien, prefiero advertir coincidencias: Todorov incluye a Kafka en el género fantástico contemporáneo. El relato fantástico contemporáneo, según Todorov, invierte las proposiciones del relato fantástico decimonónico. Escribe sobre La metamorfosis: "parte del acontecimiento sobrenatural para ir dándole, a lo largo del relato, un aire cada vez más natural; y el final de la historia se aleja por entero de lo sobrenatural"⁸. Así, Monterroso y Todorov, con fines muy diferentes, han captado una misma estructura en Kafka. (La cita de Monterroso tiene referencia cruzada con "In illo tempore", FM, pág. 110, texto publicado originalmente en 1949.)

Si el humor y la timidez han sido objeto de reflexión, no es extraño que la autoironía incluya la estatura del autor. Una de sus frases célebres, "desde pequeño fui pequeño", está construida según un recurso ya observado en el fabulario: la homonimia aparente. También alude a la estatura con procedimientos "redundantes": "Los enanos tienen una especie de sexto sentido que les permite recono-

8. Cf. Tzvetan Todorov. Introducción a la literatura fantástica, Premiá, México, p. 132

cerse a primera vista" (LDS, pág. 136).

Llevado juguetonamente por las asociaciones, establece: "La desnutrición, que lleva a la escasez de estatura, conduce a través de ésta, nadie sabe por qué, a la afición de escribir versos" (MP, págs. 126-127). Y de esta asociación se puede pasar a esta otra, que hace Eduardo Torres: "... la raza de los poetas en general, genus irritabile vatum, que decía el socarrón de Horacio" (LDS, pág. 104).

Bien. Hemos llegado a Horacio. Quiero señalar lo siguiente: Monterroso no asocia a Horacio con la baja estatura en ninguna parte de su obra. Todas las alusiones tienen que ver con el estilo y la teoría literaria en general. No sé si será un hecho casual que el poeta latino no esté incluido en la preocupación monterrosiana por la estatura. Tampoco he leído ningún texto crítico en que se relacione a ambos escritores por el particular.

Sin embargo, Horacio también se burló de su exigua estatura. En las Sátiras y Epístolas se lee respectivamente:

Horacio.- "Confieso que soy tonto -es menester reconocer la verdad- y también loco; pero explícame solamente de qué enfermedad del alma te parece a ti que adolezco."
Damasipo.- "Pues escucha: en primer lugar edificas, esto es, imitas a los grandes, tú que, en total, del talón a la cabeza no mides dos pies..." (Sat., II, III, 119)

Soy pequeño de talla, encanecido antes de tiempo, amigo del sol, pronto a irritarme y no menos pronto a apaciguarme, y si acaso alguno pregunta por mi edad, dices que contaba cuarenta y cuatro diciembres el año en que Lolio fue colega de Lépidio en el consulado. (Ep., I, XX, 156)

Por otro lado, Augusto escribió de Horacio: Si tibi statura deest corpusculum non deest. Y Suetonio: Horatius... habitu corporis atque obesus.⁹

6.7 La "República Literaria"

Para concluir con este capítulo quiero referirme al rechazo de Monterroso por la "República Literaria", territorio amplio que agrupa en su seno al mundo de los libros, al mundo de la cultura, al mundo de las publicaciones, al mundo de las "mafias" y al público en general. Ciudadanos de esta república son escritores, críticos, maestros, editores, estudiantes y aficionados a la literatura. Vista con ojos monterrosianos, la "República Literaria" es un infierno en el que conviven todos los vicios que inevitablemente arrastra la literatura. Uno de ellos es la "hipocresía social" (de otra manera ya ha sido tratada en "El Mono que quiso ser escritor satírico"), manifestada entre y ante los escritores no reconocidos y/o no publicados y entre y ante los ya consagrados.

Describo a los primeros. Monterroso le hace decir a Carmen de Torres: "Yo no sé qué le pasa a Eduardo, si es por hipocresía o qué, pero el caso es que hasta ahora a nadie le ha dicho que su libro no sirve para nada, al contrario, por lo general les dice siempre cosas muy bonitas, que sigan por ese camino, etc., etc." (LDS, pág. 83). Y el propio Monterroso, como autor, se queja por las mismas razones esbozadas por Carmen de Torres. En el texto "La huida inútil" (LE), dice: "... el falso entusiasmo ante obras

9. Cit. por Francisco Montes de Oca en nota a op. cit., p. 119. Pergeño mi traducción: "Aunque le falta estatura, no desaprovecha el cuerpecillo" (Augusto). "Horacio... por el aspecto del cuerpo obeso" (Suetonio).

ajenas mediocres, dictado por el deseo de agradar y de ser perdonado por algo que todavía tengo que averiguar qué es" (págs. 189-190).

La crítica y el rechazo se significan también en la sátira al deseo de reconocimiento, incontables veces frustrado entre muchos poetas. Admirador fervoroso de la poesía, dice el "otro", es decir, Eduardo Torres: "Poeta, no regales tu libro; destrúyelo tú mismo" (LDS, pág. 144).

Efectos sórdidos los logra Monterroso en "El poeta al aire libre", donde describe un recital de un poeta en un lugar semejante al bosque de Chapultepec, en domingo, interrumpido una y otra vez por otros espectáculos simultáneos y por los propios espectadores aburridos. Es, también, una ironía sobre la oficialidad de la poesía: en esos casos, deja de serlo.

En la "República Literaria" habita, es cierto, el escritor que no escribe; pero convive éste con su antítesis, es decir, el "poeta maniaco", o el escritor que "rabia por escribir", al decir de Horacio. Esta clase de ciudadanos, la envidia de Leopoldo o del Mono, no pierden la oportunidad de mostrar sus escritos a cuanto ser se les cruce en el camino. Lo que el protegido de Mecenas observó en la antigua Roma sigue teniendo validez:

De la misma manera que se huye del leproso o del epiléptico o del que está lunático furioso, así los cuerdos huyen de un poeta maniaco, y solamente los muchachos, que no saben el peligro, le siguen y se divierten con él. (Ars Poetica, XXX, 181)

Pero el espíritu de este pueblo inconstante ha cambiado: todo él rabia por escribir; jóvenes y graves viejos, ceñida la frente de follaje, dictan versos en la mesa.

Yo mismo, cuando juro que no los escribo lo hago a sabiendas de que miento como un Parto, y antes de que salga el sol ya estoy pidiendo papel, pluma y pupitre. (Ep., II, I, 159)

La visión de los escritores ya consagrados no es menos dura. Sin embargo, no deja de admitir que el reconocimiento y la "fama" son necesarios, aun para decir un lugar común. Dice Luis Jerónimo Torres: "Sólo el renombre de quien las emite hace que ciertas ideas valgan algo. De nada sirve declarar que el mundo es injusto si uno no ha adquirido el derecho de lanzar ese lugar común con la fuerza de una verdad recién descubierta" (LDS, pág. 21).

Monterroso deslinda tajantemente entre autor y obra; son dos ámbitos autónomos que no conviene mezclar por nada en el mundo. Puede lanzar frases lapidarias como ésta: "El conocimiento directo de los escritores es nocivo". O esta otra: "En cuanto uno conoce personalmente a un escritor al que admiró de lejos, deja de leer sus obras". Ambas frases están tomadas de "Homo scriptor" (MP, pág. 67).

La misma apreciación tiene Eduardo Torres. En su "ponencia" ante un congreso de escritores en San Blas, uno de sus apartados dice: "Como resultado de la actual experiencia, se reconoce a nivel continental que la mejor manera de dejar de interesarse por las obras de los otros autores consiste en conocer personalmente a éstos" (LDS, pág. 116).

ESTRUCTURA Y ORIGINALIDAD

De acuerdo con los capítulos anteriores, parece posible la repetibilidad de los procedimientos estructurales en la obra general de Monterroso. Si atendemos al epígrafe de Movimiento perpetuo ("quiero mudar de estilo y de razones", de Lope de Vega), nos introducimos en una discusión que de algún modo ya fue atendida en los anteriores desarrollos. Creo que no hay una contradicción insalvable. En el trabajo de Wilfrido H. Corral se estudia el desplazamiento genérico. Es más, se trata de una investigación sobre el género; se analizan las fábulas teniendo en cuenta la noción abstracta de "fábula", dada históricamente y sobre la cual se han establecido leyes que han fijado un "modelo". De ello surgen las consideraciones sobre las alteraciones o desplazamientos que las fábulas de Monterroso en particular experimentan. Con la misma estrategia de análisis, Corral procede con el resto de la obra de Monterroso: la abstracción de "cuento", para Obras completas (y otros cuentos); la abstracción

de "ensayo", para Movimiento perpetuo; la abstracción de "novela", para Lo demás es silencio. Así, en torno al "género", se considera la recepción. De esta suerte, género-recepción se constituyen en una vía de acceso a los textos, pero no agotan las posibilidades que los mismos ofrecen. La visión de Corral, creo yo, justifica el epígrafe citado: Monterroso jamás ha repetido un género. Desde la perspectiva que yo he adoptado debo reconocer que efectivamente Monterroso no ha repetido un género, pero me parece indudable que sí hay una repetición de estilo y de razones. Por lo tanto, ha sido necesario ir "más allá del género" para constatar que los mecanismos y procesos de escritura, esto es, los procedimientos estructurales, resisten no sólo el cambio de género, sino que también resisten y trascienden la noción misma de "personaje", como se ha ejemplificado en el caso de la permutación, que incluye entidades abstractas. (Debemos recordar que en la Introducción sugerí, como hipótesis, que el personaje, en Monterroso, se vuelve inverosímil en la medida en que no es "copia" de la persona sino "elemento" del relato. Por lo tanto, el procedimiento determina la forma del personaje.) Así, propongo la siguiente conclusión: el concepto de género es importante y atendible en un estudio de crítica literaria, pero de ninguna manera es imprescindible. Por eso he creído posible el estudio de las fábulas de Monterroso sin necesidad de verificar constantemente las transgresiones al modelo. Con ello he evitado hacer un fatigoso resumen sobre la historia de la fábula tradicional y, también, ubicar a Monterroso en el contexto de la fábula hispanoamericana. Creo que, dada la naturaleza de mi exposición, resultaría innecesario y aun sobrante. De esta suerte, podemos decir que hay un estilo "monterroso" personal y "transgenérico".

Pero lo que aquí me interesa, más bien, es retomar el hilo correspondiente a La oveja negra y demás fábulas para señalar su estilo particular: el fabulario ha sido el eje estructurante de esta investigación y con él quiero terminar. Como se recordará, el procedimiento dominante es la inversión de los signos (diecinueve aplicaciones sobre un total de cuarenta fábulas); pero el análisis me ha llevado a considerar que la permutación no es tan secundario como aparenta serlo en el fabulario: han aparecido sobrados ejemplos de este procedimiento en la obra general. Los dos procedimientos, pues, conducen a lo siguiente: transgresión del lugar común, un "guiño" al lector para alertarlo sobre los hábitos mentales que son, en última instancia, producto de la costumbre. Pero Monterroso no se sitúa más allá de la lógica: simplemente la observa como una instauración del hábito, que se convierte en ley. Lo que hace el autor consiste en alterar sus términos -ya sea por medio de la inversión, o bien por medio de la permutación-, pero respetando las premisas básicas en que se funda la sociabilidad humana. Comprendemos, pues, el sentido limitado que tendría la afirmación de que Monterroso ape- la al absurdo, al nonsense; me parece válido afirmarlo, pero dentro de los límites que he señalado. De lo contrario, habría que admitir que Monterroso es un autor fantástico o surrealista. Y creo que por estos caminos no ha transitado nuestro autor.

Ahora bien, el sentido general extraído de sus procedimientos implica el reconocimiento de que Monterroso ha trabajado toda su obra con enorme coherencia, disciplina e inteligencia.

Conviene ahora recordar algunos aspectos que quedaron sin desarrollo en la descripción de los procedimientos estructurales. Por ejemplo, he hablado de homonimia aparente, de sentidos literal y

figurado, de metonimias, de lítotes, de retruécanos, de sinécdoques, etc., en apoyo al procedimiento que en cada texto quería ilustrar. Todo esto significa que he recurrido a la Retórica para lograr un fin determinado: la noción de repetibilidad. Sin embargo, hay un hecho que queda en el aire: se han citado figuras retóricas, no por la Retórica misma, sino para llegar a unas constantes que he creído encontrar en Monterroso. Subsiste el problema: la Retórica, ¿para qué? Pues bien, esas constantes indican que hay en Monterroso un conocimiento implícito y profundo de la Retórica, es decir, un conocimiento profundo en cuanto al uso del lenguaje literario se refiere. Así, quiero abrirme paso por este camino.

En primer lugar, cabría hacer mención sobre las "influencias". El "borgismo" de Monterroso ya ha sido señalado: "Se encontrará a un escritor asumiendo confesadamente el borgismo", dice Angel Rama¹. O bien: "Augusto Monterroso admira la claridad, la sencillez y la brevedad del estilo borgiano, cualidades todas que se aplican a su propia prosa", en palabras de Margo Glantz². Es decir, se trata de una influencia comprobable en lo que se refiere a escritura, independientemente de las influencias más indirectas y que tienen que ver con la formación cultural del escritor: toda una constelación de lecturas y referencias literarias de que Monterroso hace gala en su obra. En todo caso, muchas de estas lecturas que cita Monterroso provienen también de Borges. En otras palabras, Borges ha introducido a Monterroso en el mundo de Chesterton, de Melville, de Bloy, de Swedenborg, etc.

-
1. "Un fabulista para nuestro tiempo", en Texto crítico, pp. 23-27
 2. "Monterroso y el pacto autobiográfico", en La literatura de Augusto Monterroso, pp. 41-50

Pero dejemos las influencias y vayamos a lo que le es propio. Grupo, a continuación, los comentarios sobre el estilo literario de Monterroso que considero más significativos y sintomáticos. Los voy a citar a todos de una buena vez a fin de observar las constantes y, sobre esta base, extraer mis propias conclusiones:

- a) Cenicienta escritura del guatemalteco, tan buscadamente simple, tan forzosamente apagada. (Ángel Rama) (3)
- b) Usa una prosa directa, purísima, desnuda "como un clavo", y una "moraleja" (...) perdida en el contexto de la anécdota, insinuándose, sugiriendo tomas de conciencia. (Miguel Donoso Pareja) (4)
- c) Toda literatura de buena ley es avara en palabras inútiles. (Miguel Donoso Pareja) (5)
- d) Su estilo no puede ser más elegante, fácil y sencillo. (Francisco Posada) (6)
- e) Prosa perfecta, sin palabra de más o de menos; una prosa en "movimiento perpetuo". (Héctor Vázquez-Azpiri) (7)
- f) Pues el hombre y el escritor son en su caso la medida misma. (José Durand) (8)
- g) La prosa límpida y poco pretenciosa que en general utiliza. (J. Ann Duncan) (9)
- h) Creo, finalmente, que pese a la transparencia y sencillez de su prosa, Monterroso no es un escritor fácil. (Antonio Delgado) (10)

3. Art. cit.

4. "Dos libros de Monterroso", en Texto crítico, pp. 39-41

5. Idem.

6. "Para leer con los brazos en alto", en Texto crítico, pp. 50-51

7. "La caricia de la prosa perfecta", en Texto crítico, pp. 58-60

8. "Nota al pie de Monterroso", en Texto crítico, pp. 64-69

9. "Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso", en La literatura de Augusto Monterroso, pp. 51-66

10. "De Monterroso y otras fábulas", en La literatura de Augusto Monterroso, pp. 33-39

- i) Tratándose de asuntos cotidianos su escritura se ajusta a la banalidad de ese acontecer cotidiano organizando un texto de una sencillez fulgurante tanto por su brevedad (que cristaliza demostrando una capacidad prodigiosa de síntesis) como por la llaneza del estilo que rechaza cualquier ornamento. (Margo Glantz) (11)
- j) La de Monterroso es una prosa que utiliza recursos de la poesía: ritmo, acentuación, concisión, calificativos exactos, sorpresa, enumeración caótica (esto último, pocas veces). (Jaime Labastida) (12)
- k) Dos características afloran de inmediato en el transcurso de su lectura: una accesis de lenguaje hasta el despojamiento integral, sin las más mínimas concesiones, sin ningún tipo de entretenimiento, morosidad o deleite en las palabras que se convierten así en exclusivos y limpios vehículos de comunicación: significan y expresan, designan y revelan: la poesía de la desnudez; y una capacidad de simbiosis entre lo inocente y lo maligno, entre lo ingenuo y lo avieso, entre la sonrisa y la estocada. (Rolando Camozzi) (13)

Con el objeto de exponer mi punto de vista particular con respecto al estilo "monterroso" -y para tratar de ser más claro aún en lo que quiero demostrar-, extraigo dos paradigmas de los anteriores comentarios: uno para los adjetivos que califican el estilo, la prosa y la escritura de Monterroso; otro en que se agrupan los sustantivos y construcciones que designan lo mismo.

11. Art. cit.

12. "Informe sobre Monterroso", en La literatura de Augusto Monterroso, pp. 83-89

13. Sin título, Sección "Fichas de lectura", en Quimera, julio-agosto 1981, pp. 89-90

Paradigma uno: adjetivos

- 1) cenicienta
- 2) simple
- 3) apagada
- 4) directa
- 5) purísima
- 6) desnuda ("como un clavo")
- 7) avara
- 8) elegante
- 9) fácil
- 10) sencillo
- 11) perfecta
- 12) límpida
- 13) poco pretenciosa

Paradigma dos: sustantivos y construcciones

- 1) mesura
- 2) transparencia
- 3) sencillez
- 4) sencillez fulgurante
- 5) llaneza del estilo que rechaza cualquier ornamento
- 6) ascesis de lenguaje
- 7) despojamiento integral
- 8) exclusivos y limpios vehículos de comunicación (las palabras)
- 9) poesía de la desnudez

Si todas estas palabras fuesen una verdad irrefutable, habría que aceptar que Monterroso no hace literatura y surgiría, entonces, la necesidad de discutir a qué clase de discursividad pertenecería la escritura de Monterroso. Pero este no es el caso. Debo, pues, decir que discrepo con la significación que producen los paradigmas. Ahora bien, la lectura individual de los ensayos citados no deja lugar a dudas sobre la intención de los autores: la ponderación y/o admiración por Monterroso. Todos coinciden en el elogio y, en este sentido, no puedo decir sino que estoy de acuerdo con ello. Más todavía: muchos ensayos son excelentes y vislumbradores; pero ya lo sostuve en la Introducción: no pasan de ser escritos demasiado generales que no sobrepasan el periodismo cultural. He aquí, pues, la causa principal de mi discrepancia: la superficialidad de la mirada ha determinado la notable coincidencia que señalo en los paradigmas. Así pues, de la reflexión de conjunto, surge un desacuerdo fundamental. Como digo, una escritura que reúna por parte de la crítica tal cantidad de adjetivos y designadores no puede, en principio, ser literatura.

Para explicar esto debo necesariamente hacer una especie de toma de partido en lo que se refiere al concepto de literatura. Así pues, asumo como propia la tradición iniciada por el formalismo ruso, continuada por el estructuralismo y seguida por las consideraciones del postestructuralismo y los estudios semióticos en general. Según esta corriente de pensamiento, la obra literaria sería una manifestación especial del lenguaje, que se constituye como una esfera autónoma; de acuerdo a unas convenciones producto de una larga historia, dicha esfera es susceptible de ser reconocida como tal en virtud de ciertas marcas, que generalmente se denominan de lite-

riedad, que son, precisamente, las que definen a determinada discursividad como literaria. Ahora bien, retomando el esquema de Jakobson, la obra literaria se centra en el mensaje mismo. Es decir, la obra literaria no puede ser ubicada en el emisor; tampoco en el receptor. Consecuentemente, no hay que buscarla en el contexto, asociado con "lo real", lo referencial, el mundo. Se desechan, del mismo modo, las posibilidades de verla en el contacto, esto es, en la función "fática" o "conativa". Y con respecto al código, es evidente que el autor se vale de él -y en esto no se diferencia de ningún hablante-, pero de una manera determinada. Hay que decir que Jakobson ha hecho un estudio de todas las funciones de la lengua. Para él, el predominio del mensaje en sí indica que hay una función especial: la función poética, la que "hace" la literatura. Aclaro que hasta aquí no he hecho más que resumir los principios básicos del estructuralismo. La mención me ha parecido indispensable para lo que sigue. Pues bien, el planteamiento estructuralista ha sido criticado porque, tras su apariencia tan seductora, se esconde un esquematismo excesivo. Así, la Nueva Crítica, el Grupo M, el postestructuralismo y otras corrientes han desarrollado y "completado" los lineamientos básicos de Jakobson.

La atención casi exclusiva al mensaje implica no una descalificación de lo real, del referente, sino de ubicarlo en su verdadera dimensión. Remite al viejísimo problema de la teoría literaria del qué y el cómo: el qué es lo extratextual; el cómo es lo textual. Así, no importa tanto qué se dice sino cómo se dice. Vale decir: no importa tanto la capacidad comunicativa de la lengua, como el hecho de que la lengua se muestra a sí misma como espectáculo. De este modo, muchas de las opiniones vertidas sobre Monterroso parecen asu-

mir implícitamente la noción de lenguaje como instrumento. En otra parte he aludido a otra concepción de la lengua, que no niega su valor instrumental, pero que sí enfatiza el carácter "fundador" del lenguaje: en última instancia es constitutivo del ser humano puesto que no puede haber hombre sin lenguaje. Concepción paradójica: el lenguaje es el hombre y a la vez lo trasciende.

Me temo que la consideración del lenguaje como mero instrumento impide profundizar en el concepto de literatura. Con Jakobson convengamos, pues, en que el mensaje se mira a sí mismo, en primer lugar; en segundo, el lenguaje efectúa una cierta designación de lo real. Dicho de otra manera: en la literatura hay una distorsión del lenguaje de su función meramente práctica. Veamos qué dice el Grupo M al respecto:

La última consecuencia de esta distorsión del lenguaje es que la palabra poética se descalifica en tanto que acto de comunicación. De hecho, no comunica nada o más bien comunica sólo a ella misma. Se puede decir también que comunica con ella misma, y esta intra-comunicación no es otra cosa más que el principio mismo de la forma. Al insertar en cada nivel del discurso y entre esos niveles la imposición de correspondencias múltiples, el poeta cierra el discurso sobre el discurso mismo: es precisamente este cierre lo que se llama la obra. (14)

La literatura se define como una transformación del lenguaje, es decir, operaciones a partir de una materia prima que es el lenguaje. Por lo tanto, el concepto de creación no parte de la nada. Sería más correcto decir que existe un concepto de recreación. El Grupo M corrige a Jakobson: "función retórica" en lugar de "función poética"; el mensaje no es sustancia, como quería Jakobson,

14. "Poética y retórica", en El lugar de la literatura (varios autores), Universidad Autónoma de Puebla, 1980. La cita corresponde a la página 35.

sino un "modo de relaciones" en que se implican emisor, receptor, contexto, contacto y código. El Grupo M añade que la "función retórica" tiene por efecto "reificar el lenguaje".

Vemos, pues, que adjetivos referidos a la prosa de Monterroso, tales como "simple", "directa", "purísima", "desnuda", "avara", "fácil"; y sustantivos como "transparencia", "sencillez"; o construcciones en que se definen a las palabras como "exclusivos y limpios vehículos de comunicación", contradicen flagrantemente el concepto de literatura que aquí desarrollo. Así pues, retomemos la opinión que, según mi punto de vista, es la más disparatada: la de Rolando Camozzi (punto "k" en mi enumeración), quien habla de "ascesis de lenguaje", de "despojamiento integral", de "exclusivos y limpios vehículos de comunicación". Pues bien, según esta concepción, todo el valor de Monterroso existiría fuera del lenguaje. Con palabras de Raúl Dorra:

existiría fuera del lenguaje y fuera por lo tanto del texto literario, es decir que pertenecería al orden de "lo otro" y estaría simplemente reflejado en el texto ya que el texto sería simplemente este espejo, este espacio de representación de lo que le es ajeno. Se ve bien, espero, que en esta concepción de la literatura, que en esta lectura del texto literario, el lenguaje resulta sistemáticamente escamoteado, negado, convertido en vehículo invisible. (15)

De ninguna manera es mi intención negar todas las características atribuidas a Monterroso. Indudablemente, muchas de ellas son válidas y aun están en consonancia con los principios horacianos.

-
15. Raúl Dorra, "Aproximación al discurso literario", p. 33, en El lenguaje, problemas y reflexiones actuales (varios autores), Universidad Autónoma de Puebla, 1980

Lo que aquí sugiero es que gran parte de las palabras con que se define a Monterroso tienden a tomar al lenguaje en un sentido limitado. Si se trata de literatura hay que hablar de opacidad en lugar de transparencia. Me explicaré mejor. Lo haré con el ejemplo de un pensador que es ajeno a la tradición teórica que aquí invoco; me refiero a Ortega y Gasset. En su La deshumanización del arte proporciona un símil muy eficaz para caracterizar la esencia de lo estético: a propósito de la apreciación de la obra romántica o realista -lo mismo da-, Ortega y Gasset critica al público que llora y/o se emociona con lo "demasiado humano". Es decir, si imaginamos que vemos o leemos la obra a través de un vidrio, lo que hacemos es observarla sin percibir el vidrio. El "arte nuevo", apreciado estéticamente por un público también nuevo, se complace, por lo contrario, no en ver a través del vidrio sino en ver el vidrio mismo. Es decir, hay que ver su opacidad y no su transparencia. El vidrio opaco es, en resumen, la obra. Más allá del vidrio está la representación de lo real, el referente o lo "demasiado humano" que tanto criticaba Ortega y Gasset. La concepción del filósofo español tiene, pues, puntos de confluencia con el Grupo M. Afirma este grupo de críticos:

introducir la figura en el discurso es renunciar a esta transparencia del signo que es una propiedad de su arbitrariedad, es decir la indisociabilidad del significante y el significado. Porque el signo lingüístico es tan pura y totalmente signo sólo en la medida en que asume radicalmente su función de sustituto, borrándose tanto más fácilmente cuanto que no es nada en sí mismo más que una diferencia. Si, según la palabra de Platón, la esencia del parecido es la diferencia, entonces apostar por la imagen es renunciar a esta valiente claridad de los signos que funda el lenguaje, es correr la aventura de un

discurso opaco, opaco en la medida en que se muestra a sí mismo antes de mostrar al mundo. No cabe duda que las significaciones no están completamente veladas por la función retórica; la noción de un signo que nada significara es contradictoria, y por más llenas de mérito que sean las tentativas por instaurar una literatura puramente fonética o visual, hay que reconocer que nacen del espacio puramente poético para desbordar sobre el campo musical o plástico. La función referencial del lenguaje no es ni puede ser negada por el poeta quien deja siempre al lector el placer de admirar en su poema lo que ahí no es precisamente poético. Pero en vista de que las significaciones ahí sólo son percibidas desde lejos y totalmente supereditadas a la instauración de los signos, el lenguaje del escritor no puede más que hacer ilusión, es decir producir él mismo su objeto. (Los subrayados son míos) (16)

Por lo tanto, en una extrema reducción, la discusión que aquí intento desarrollar se reduce a una polaridad: ¿la literatura es transparencia u opacidad? ¿es semejanza o diferencia? Estas páginas han asumido una respuesta al respecto. Son, en última instancia, una "carta de batalla" por la opacidad. Y en esto no me caben dudas de que existen y existirán opiniones contrarias. Mi posición no es más que eso: una toma de partido que no se siente ni mejor ni peor que otras. Es, nada más, un punto de vista atendible en la medida en que tiene apoyos teóricos de prestigio y resonancia en el ámbito de la crítica literaria.

Cerrar con esto la discusión sería cometer una injusticia enorme con Jaime Labastida (punto "j" de mi enumeración): a mi modo de ver, es el único que ha renunciado a adjetivar apresuradamente, el único que ha hablado del estilo "monterroso" sin caer en el lugar común de la claridad, la transparencia y la sencillez. Por lo

contrario, afirma que la prosa de Monterroso utiliza los recursos de la poesía. A juzgar por su trabajo, me parece que estaría de acuerdo conmigo en que la opacidad es lo que necesariamente debe destacarse en Monterroso. Así, no puedo aquí sino ponderar el análisis de Jaime Labastida. Aparte de esto, hace una aportación interesante en cuanto al concepto de "función-autor": señala, en efecto, que en los textos de Monterroso cabría diferenciar a un Monterroso "real" (como en el ensayo sobre los palíndromos, en MP) de un Monterroso "personaje", como en gran parte de las autorreferencias de varios de sus textos. Pues bien, esta distinción no es exactamente el concepto de Foucault, pero tiene sus vasos comunicantes. En todo caso, la posición de Labastida contradice a Margo Glantz. En el ya citado ensayo "Monterroso y el pacto autobiográfico", Glantz sostiene:

Por pacto autobiográfico entiende Philippe Lejeune (quien ha propuesto ese nombre) la aceptación implícita del autor de un libro de que su libro lo es, es decir, es autobiográfico, como en el caso definitivo de Rousseau cuando escribe sus Confesiones; al definir un libro como confesión que se entrega a un lector se está determinando de antemano que es la vida del autor lo que el lector lee. (pág. 42)

Y más adelante agrega con respecto a Monterroso:

Se ha logrado la materia de un texto al tiempo que una confesión autobiográfica, aunque ésta se desplace al acto mismo de escribir y sea por esto autobiografía sin pacto. Autobiografía como escritura: "Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea". (pág. 44)

Son dos puntos de vista encontrados que no puedo dejar pasar sin intentar resolver de alguna manera. En el capítulo sobre la recepción asocié la función autor con el narrador, el cual, como se sabe, no debe confundirse con el autor. Todo texto literario tiene un narrador que es un elemento del mismo texto. Así, en la obra de Monterroso habría muchos narradores, en función de los muchos textos (pensemos en las fábulas) que ha escrito, cada uno de ellos con sus peculiaridades. Por lo contrario, la función autor es "pantextual": habría una sola función autor aplicable a todos sus textos y, en todo caso, dicha función autor no debe confundirse con el individuo llamado Augusto Monterroso. ¿Y esto por qué? Porque la función autor depende, según Foucault, de la capacidad de algunos escritores para instaurar discursividad. Por ejemplo: los últimos grandes instauradores de discursividad, siempre según Foucault, habrían sido Freud y Marx. Esto es, cada vez que un escritor lograr instaurarla, dicha discursividad adquiere características "de atribución", es decir, de autor. ¿Existiría una discursividad monterrosiana, más allá del género? En principio diría que sí, pero siento que con esto no arreglo todo el problema: la discursividad de Monterroso ¿no sería una discursividad ya instaurada por otros, digamos por Borges? Esta interrogante muestra, al menos para mí, uno de los puntos débiles de la función autor. Otro sería el siguiente: un mismo individuo podría generar dos funciones autor, distintas. Pensemos en Cervantes: habría una función autor que le dio continuidad a una discursividad renacentista (La Galatea) y otra función autor que instauró una discursividad barroca (El Quijote). Así, habría dos función autor en un solo individuo. Y a la inversa: supongamos que Homero no existió y que la Ilí-

ada es una obra colectiva compuesta a través del tiempo por varios hombres. Aun así, la Iifada tendría características "de atribución", características autorales.

En lo personal, yo creo que la función autor conduce a la discusión en torno al sujeto. Es sabido que el pensamiento de Foucault tiene puntos de contacto con Jacques Lacan, Roland Barthes y Jacques Derrida. Todos estos pensadores, psicoanalista el primero y lingüistas los segundos, han desarrollado una especie de discurso filosófico sobre el lenguaje: no niegan radicalmente al sujeto como acusan algunos marxistas¹⁷, sino que lo relativizan. Dicho en términos más cercanos a este análisis: la función autor no es la negación de un señor bajito llamado Augusto Monterroso; más bien se trata de ver su obra en el contexto de una discursividad que lo trasciende como sujeto: esta discursividad yo la asocio con Borges. Borges, pues, instauró una discursividad que Monterroso ha continuado, del mismo modo que Lacan ha continuado, con gran originalidad, una discursividad instaurada por Freud.

Vemos, entonces, que es posible conciliar el conflicto "pacto autobiográfico"- "función autor". Es decir, la función autor debe tener, necesariamente, zonas de figura o desgarramientos por donde se filtra el individuo: existe una relación dialéctica. Pensemos, para ilustrar esto, en el texto de Borges titulado "Borges y yo", cuya última frase es: "no sé cuál de los dos escribe esta página". ¿Y quiénes serían "los dos" sino la función autor Jorge Luis Borges y el individuo Jorge Luis Borges? De esta suerte, la función autor no puede entenderse como una categoría completamente ajena al sujeto. De lo contrario, Monterroso no sería más que un mero es-

17. Confróntese la réplica de Lucien Goldmann a la exposición de Foucault y la contrarréplica de éste, en op. cit., pp. 56-66

cribiente borgiano. Y no es el caso: sabemos que Monterroso es un autor original y valioso justamente porque su estilo, aun dentro de una discursividad que lo trasciende, es personal. Recordemos que el estilo, según Barthes, está "casi más allá" de la literatura.

Pero continuar con esto escaparía a los alcances de este estudio. Sólo quería ponderar a Jaime Labastida por el hecho de haber ubicado a Monterroso en la perspectiva de la opacidad. En lo que ahora sigue me centraré exclusivamente en La oveja negra y demás fábulas a fin de demostrar que los paradigmas uno y dos son, en gran medida, falsos. Si retomamos la cita del Grupo M, hay que decir que la introducción de la figura en el discurso implica renunciar a la transparencia y optar por el discurso que se mira a sí mismo. Pero es problemático afirmar que en Monterroso predomina la opacidad, dadas las opiniones vertidas por la crítica. Y más aún si admitimos que Monterroso ha sido parco en el uso de la figura de figuras: la metáfora. En efecto, Monterroso no es un autor metafórico. Es más: se ha referido a ella con un cierto desdén, lo cual se puede verificar en la entrevista con Graciela Carminatti. El hecho de que Monterroso sea parco en el uso de metáforas corrobora sólo una cosa, ya señalada por la crítica: la brevedad, la concisión y la claridad horacianas. Pero no la transparencia absoluta que lo alejaría de la literatura. De modo que la ausencia de metáforas no impide la presencia de otras figuras retóricas. Ahora quisiera referirme a unas cuantas de ellas. Según creo, ayudan a definir un estilo peculiarmente monterrosiano. Entre ellas, como la primera a que haré referencia, no son infrecuentes las figuras de tipo fónico-fonológico. (Por algo Labastida señaló los recur-

tos de la poesía: ritmo, acentuación, concisión, calificativos exactos, etc.):

La similicadencia, por ejemplo, es una figura abundante en La oveja negra y demás fábulas:

- 1) "Pero los otros animales no apreciaban los esfuerzos del Búho, por sabio que éste supusiera que lo suponían" ("El Búho que quería salvar a la humanidad", pág. 32)
- 2) "En la Selva se sabe, o debería saberse" ("El salvador recurrente", pág. 53)
- 3) "a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso)" ("La Rana que quería ser una Rana auténtica", pág. 55)
- 4) "escritor que no escribe" ("El Mono piensa en ese tema", pág. 75)
- 5) "y ni siquiera se tocan entre sí porque saben -o creen saber-" ("Origen de los ancianos", pág. 93)
- 6) "Por breves instantes imagino que soy, o que podría serlo si me lo propusiera con seriedad desde mañana" ("Paréntesis", pág. 95)
- 7) " '... no lo voy a hacer.'
Y no lo hizo." (El Zorro es más sabio", pág. 100)

Esta figura ha afectado profundamente la significación. En varios de estos ejemplos la alteración ha consistido en afirmar algo que inmediatamente se autodestruye, lo cual hemos confirmado en la descripción de algunos procedimientos. Por otra parte, se corrobora el principio de que la literatura consiste en realizar transformaciones sobre el lenguaje.

La reduplicación es otra figura abundante en el fabulario; se puede decir, también, que es característica de toda la obra de Monterroso:

- 1) "Desde que el hombre era hombre" ("El Conejo y el León", pág. 11)
- 2) "Desde que sabía que sabía tanto" ("El sabio que tomó el poder", pág. 25)
- 3) "Y lo que haría el Perro que traía una torta en la boca cuando viera reflejado en el agua el rostro de un Perro que traía una torta en la boca" ("El Búho que quería salvar a la humanidad", pág. 32)
- 4) "Ha habido infinitos Cristos, antes y después de Cristo" ("El salvador recurrente", pág. 53)
- 5) "No se imaginan cómo le fue. Pero ya ven cómo le fue después a Sansón con Dalila aliada a los filisteos" ("Sansón y los filisteos", pág. 67)

- 6) "o del tonto que se cree inteligente y escribe cosas tan inteligentes que los inteligentes se admiran" ("El Mono piensa en ese tema", págs. 75-76)
- 7) "resopló fuerte sobre ella haciéndola producir el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del Burro y de la Flauta" ("El Burro y la Flauta", pág. 77)
- 8) "Lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve" ("El Paraíso imperfecto", pág. 81)
- 9) "Y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro" ("El Zorro es más sabio", pág. 99)

La reduplicación afecta el orden morfosintáctico y, por efecto de la repetición de la misma palabra o giro sintáctico, dota a la prosa del ritmo poético observado por Labastida. Se trata de un ritmo poético "juguetón" que produce efectos de ironía en los casos específicos de la repetición de "inteligente" y "libros".

El pleonasmo es figura considerada por unos retóricos de construcción y por otros de pensamiento¹⁸. Afecta, no menos que la simlicadencia y la reduplicación, el plano de la significación. Hay pleonasmos en Monterroso que podrían confundirse con simples redundancias. Pero debido a la voluntad de estilo que hay en el autor deben considerarse como figuras:

18. Cf. nuestro ya citado Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristáin.

- 1) "La descendencia más inteligente, o sea el hombre" ("El Sabio que tomó el poder", pág. 25)
- 2) "este Gallo llegó a ser sumamente famoso y objeto de curiosidad entre sus conciudadanos, es decir los otros Gallos" ("Gallus aureorum quorum", pág. 85)
- 3) "No sólo la repudiaron (A LA CARNE) en el sentido figurado, o sea el sexual" ("La buena conciencia", pág. 87)

En estos ejemplos la intención de la redundancia es provocar la hilaritas. Pero en el siguiente, aparte de esto, hay un uso más propiamente pleonástico: dos locuciones adverbiales yuxtapuestas que tienen más o menos el mismo significado:

- 4) "A tontas y a locas de aquí para allá" ("La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo", pág. 43)

El oxímoron es una figura retórica que afecta característicamente el nivel semántico. Es muy usual en Monterroso. Para diferenciarla de la antítesis, digamos que el oxímoron presenta relaciones antónimas que encierran una contradicción, es decir, el oxímoron se plantea como ilógico. Ejemplo claro de antítesis es "Ayer naciste y morirás mañana", de Góngora: no hay contradicción a la lógica. En cambio, en Sor Juana, hay oxímoron en "alegre muero" y en "penosa vivo": la lógica se contradice en la sintaxis pero se restituye con la lectura global del poema.

Monterroso es un autor muy rico en el uso del oxímoron, que ge-

neralmente va acompañado de la tautología y de la litote:

- 1) "Se sentía de lo peor, como que no existía, y quizá tenía razón" ("El Espejo que no podía dormir", pág. 29)

Este ejemplo, de acuerdo a la definición, no es un oxímoron. Más bien sería un tipo de litote: debe entenderse que lo que Monteroso quiere decir es que, en realidad, el espejo no tiene razón. El giro es casi idéntico al que aparece en "A escoger" (MP, pág. 135), donde se habla de los contemporáneos que no leen El Quijote y que, por lo tanto, de esta obra ni ríen ni lloran porque prefieren hacerlo en el cine, "y tal vez hagan bien". Sobre esta frase ha escrito J. Ann Duncan: "Desde luego, la reserva expresada mediante el estilo indica que lo contrario -"no hacen bien"- es lo cierto, pues su actitud es de escapismo pasivo"¹⁹.

Pero veamos los ejemplos en que el oxímoron aparece con más claridad:

- 2) "Hizo un disparo exactamente unos veinte centímetros arriba de su cabeza, más o menos" ("La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo", pág. 45)
- 3) "e incluso religión, porque no tiene religión" ("El salvador recurrente", pág. 53)
- 4) "Cada vez que podía, que era siempre" ("El Cerdo de la piana de Epicuro", pág. 69)

19. Art. cit. p. 59

- 5) "Como Catulo (aun en contra, o quizá por ello mismo...)" ("Paréntesis", pág. 95)
- 6) "o como Thoreau (a pesar de nada), o como Sor Juana (a pesar de todo)" ("Paréntesis", pág. 95)

Inútil resulta aclarar que los ejemplos proporcionados no agotan los recursos de La oveja negra y demás fábulas. Pero sí son suficientes como para ilustrar el apoyo de Monterroso en la Retórica. Por lo tanto, su propósito está muy lejos de la total transparencia. De ninguna manera podemos entender a sus textos -y a sus palabras- como "exclusivos y limpios vehículos de comunicación". Monterroso es, característicamente, el autor de textos que se remiten a sí mismos y que constantemente invitan al lector a una reflexión sobre la enunciación, independientemente de que, también, remitan a lo enunciado, a un referente. Así, creo yo, la ausencia de la metáfora tiene que ver, en parte, con la guerra que Monterroso le ha declarado al lugar común: opera el mecanismo de la negación de discursividades más tradicionales. Como Borges, piensa que la discursividad tradicional es parafraseable y parodiable. Como Borges, también piensa que la crítica literaria es inútil. Sin embargo, coincidentemente, la obra de Borges y de Monterroso son, en sí mismas, inteligentes teorizaciones sobre la literatura²⁰.

En la negación hay, pues, un componente de afirmación de la literatura de nuestros días: una búsqueda de formas nuevas para decir los viejos temas.

Si la argumentación precedente nos ha dejado satisfechos en

20. Cf. Raúl Dorra. La literatura puesta en juego, UNAM, México, 1986

cuanto a que Monterroso escribe literatura, podemos agregar que la produce sólo como puede producirse en la época contemporánea:

Nuestra época, parece evidente, es de las que muestran el espectáculo de la transgresividad, de las que persisten en la búsqueda de un rebasamiento que a veces se vive como liberación y otras veces como fatalidad. Época en que la literatura experimenta la fascinación de las contravenciones y en la que por lo tanto proliferan las obras que se proponen como antilitreratura. (21)

Tal vez ya sea la hora de intentar definir la transgresividad de Monterroso: constituiría, de acuerdo con nuestra descripción de los procedimientos, en la inversión de todo el acervo cultural en virtud de un propósito básico: descalificar el lugar común, la costumbre, la convención. Pero con esto ya me empiezo a repetir. Debo, pues, ir más lejos en las conclusiones:

Se podría afirmar, por ejemplo, que la descripción de los procedimientos estructurales ha permitido "descubrir" los métodos creativos de Monterroso. Si sigo el curso de este razonamiento, podría añadir: en la medida en que hay una "mecánica" de creación, el misterio y la gracia de Monterroso se "desvanecerían". Y entonces surgiría una duda: ¿cuál es, pues, la transgresividad de una literatura que se repite en todas sus obras? ¿no sería la repetición una forma perversa del lugar común, o bien, un síntoma de debilidad? Lo anterior, por supuesto, no son mis conclusiones. Pero son posibles, a partir de una reflexión global sobre la inversión y la permutación. Personalmente, yo creo que la obra de Monterroso

21. Raúl Dorra, op. cit., p. 9

es original y valiosa. Para demostrar esto, debo necesariamente hacer referencia a lo contrario, esto es, lo que acabo de sugerir como duda: un Monterroso desnudado en un flagrante mecanicismo. Así las cosas, debo aludir a Stanislaw Lem²², quien ha estudiado la obra de Borges. En su ensayo Lem reduce a Borges a un procedimiento básico: el de la unidad de los opuestos mutuamente excluyentes. Pues bien, a partir de la descripción de los cuentos de Borges, Lem afirma temerariamente: "Creo que la causa de la enfermedad 'mecanicista' de su obra es la siguiente: desde el principio de su carrera literaria, Borges ha sufrido una falta de imaginación rica y libre" (pág. 26). Para confirmar lo anterior, Lem añade que Borges, además, es un escritor carente de originalidad porque ha reescrito material proporcionado por otros. Es una afirmación que descalifica no sólo a Borges sino a toda la concepción de la literatura que he tratado de defender a lo largo de estas páginas.

Mi opinión sobre Lem es la siguiente: apruebo el esfuerzo por descubrir y desnudar los mecanismos de creación de Borges, pero desapruuebo terminantemente sus conclusiones. Esto me lleva a una reflexión angustiante: ¿para qué sirve la crítica literaria -en particular el desentrañamiento de procedimientos estructurales- si, en definitiva, puede conducir a conclusiones antagónicas? Desde esta perspectiva, digo que no creo en la crítica literaria. Pero sólo por el hecho de que estas páginas ya están por llegar a su fin, mi negación se contradice a sí misma. En definitiva, la crítica literaria corre por cuenta y riesgo de quien la escribe, como dijo Barthes. Así, creo que el descubrimiento de las estructuras en La oveja negra y demás fábulas debe entenderse como un trabajo de des-

22. Stanislaw Lem, "Unidad de los opuestos: Jorge Luis Borges", en La jornada semanal, Nueva época, núm. 1, 18 de junio de 1989

cripción: hay cuarenta textos que corresponden a las cuarenta fábulas. Pero en cada uno de ellos se podrá advertir, también, una buena dosis de interpretación que ha surgido de la observación de la estructura. Sin embargo, no es posible creer en tanta "irmanencia": es evidente que la tendencia a interpretar de cierta manera es anterior al trabajo de descripción. Así, la valoración final de una obra depende, en gran medida, no de la crítica literaria per se, sino de la concepción teórica -y por lo tanto del mundo- que se tenga de la literatura.

Como he insistido en los capítulos anteriores, no puede haber originalidad absoluta, como pretende Lem, que afirma este absurdo para reprochar a Borges: "Dios Todopoderoso fue lo suficientemente sabio para nunca repetirse de esa manera" (pág. 25). La literatura contemporánea, para decirlo con palabras de Raúl Dorra, "se hace pensándose y se piensa haciéndose". Tal es el caso de Monterroso. El descubrimiento de los mecanismos de creación me han servido para sacar otro tipo de conclusiones, opuestas a las de Lem: opacidad fundamental de su discurso; descubrimiento del lugar común en que ha caído la crítica, paradójicamente en torno a un escritor que tanto lo ha combatido.

Creo que con la descripción de los procedimientos he hecho crítica literaria, en el sentido de que es la parte del trabajo más personal. Con la valoración de Monterroso sospecho que la crítica literaria se desplazó más bien hacia el campo de la ideología: al apoyarme en un saber que naturalmente me trasciende, es ese saber, en todo caso, el que ha hablado cuando yo he hablado.

BIBLIOGRAFIA

8.1 Bibliografía directa

- Monterroso, Augusto. Obras completas (y otros cuentos), 6a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1980, 140 pp.
- _____ . La oveja negra y demás fábulas, 6a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1979, 106 pp.
- _____ . Movimiento perpetuo, 2a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1975, 151 pp.
- _____ . Lo demás es silencio, 2a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1979, 187 pp.
- _____ . Viaje al centro de la fábula, UNAM, México, 1981, 161 pp.
- _____ . La palabra mágica, Era, México, 1983, 120 pp.
- _____ . La letra e, Era, México, 1987, 204 pp.

8.2 Obras generales consultadas

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana, FCE, México, 1980, 2 vols., 511 pp.
- BARTHES, Roland, A.J. GREIMAS (et al.). Análisis estructural del relato, 5a. ed., Premiá, México, 1986, 222 pp.
- BARTHES, Roland. El grado cero de la escritura, 3a. ed., Siglo XXI, México, 1978, 247 pp.
- _____ . Crítica y verdad, 9a. ed., Siglo XXI, México, 1989, 82 pp.
- _____ . El placer del texto y lección inaugural, 5a. ed., Siglo XXI, México, 1989, 150 pp.
- BENVENISTE, Emile. Problemas de lingüística general, 15a. ed., Siglo XXI, México, 1989, 2 vols., 498 pp.
- BERGSON, Henri. La risa, Porrúa, México, 1986 (Col. "Sepan Cuantos...", 491), 120 pp.
- BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética, Porrúa, México, 1985, 508 pp.
- _____ . Guía para la lectura comentada de textos literarios, ed. de la autora, México, 1977, 43 pp.
- BLAKE, William. Poesía completa, tr. Pablo Mañé Garzón, Orbis, Barcelona, 1986 (col. "Biblioteca personal de Jorge Luis Borges", 4), 246 pp.
- BORGES, Jorge Luis. Ficcionario, comp. Emir Rodríguez Monegal, FCE, México, 1985, 483 pp.
- BUXO, José Pascual. Introducción a la poética de Roman Jakobson, UNAM, México, 1978, 67 pp.
- CAMPOS, Marco Antonio (compilador). La literatura de Augusto Monterroso, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1988, 175 pp.
- CAMPOAMOR, Ramón de. Doloras. Poemas, Porrúa, México, 1978 (Col. "Sepan Cuantos", 329), 448 pp.

- CARPENTIER, Alejo. Razón de ser, Letras Cubanas, La Habana, 1980, 91 pp.
- CERVANTES, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Alianza, Madrid, 1984, 2 vols., 956 pp.
- CLAUDIO ELIANO. Historia de los animales, Orbis, Barcelona, 1987 (col. "Biblioteca personal de Jorge Luis Borges", 44), 310 pp.
- CORRAL, Wilfrido H. Lector, sociedad y género en Monterroso, Universidad Veracruzana, México, 1985, 228 pp.
- CORTAZAR, Julio. Rayuela, 22a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1978, 635 pp.
- CURTIUS, Ernst Robert. Literatura europea y edad media latina, FCE, México, 1975, 2 vols., 902 pp.
- DEVEREUX, George. De la ansiedad al método en las ciencias del comportamiento, 2a. ed., Siglo XXI, México, 1983, 410 pp.
- DORRA, Raúl. La literatura puesta en juego, UNAM, México, 1986, 320 pp.
- DUCROT, Oswald. ¿Qué es el estructuralismo? El estructuralismo en lingüística, Losada, Buenos Aires, 1975, 142 pp.
- EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria, FCE, México, 1988, 265 pp.
- ESOFO. Fábulas completas, Edesa, México, 1989, 238 pp.
- FERNANDEZ, Macedonio. Papeles, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1964, 124 pp.
- _____. Selección de escritos, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, 115 pp.
- FERNANDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, José ROSAS MORENO (et al.). Fábulas, 10a. ed., Porrúa, México, 1980 (col. "Sepan Cuantos...", 16), 296 pp.

- FERNANDEZ MORENO, César (coord.) América Latina en su literatura, 5a. ed., Siglo XXI-UNESCO, México, 1978, 494 pp.
- FOUCAULT, Michel. ¿Qué es un autor?, Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1990, 75 pp.
- FRANCIONI, Mario. Psicoanálisis, lingüística y epistemología en Jacques Lacan, Gedisa, Buenos Aires, 1983, 128 pp.
- FRANCO, Jean. Historia de la literatura hispanoamericana, 3a. ed., Ariel, Barcelona, 1980, 476 pp.
- FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana, 6a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1980, 98 pp.
- GARIBAY, Angel María. Mitología griega, 11a. ed., Porrúa, México, 1989 (col. "Sepan Cuantos...", 31), 260 pp.
- GIDE, André. Los monederos falsos, Orbis, Barcelona, 1987 (col. "Biblioteca personal de Jorge Luis Borges", 29), 398 pp.
- GRUPO M, Jean MUKAROVSKY (et al.) El lugar de la literatura, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1980, 127 pp.
- GYOMAI, Ymré y Stéphane MANIER. La vida tierna y patética de Franz Schubert, Joaquín Gil, Barcelona, 1942, 190 pp.
- HOMERO. Ilíada, Akal, Madrid, 1981, 299 pp.
- _____. Odisea, Akal, Madrid, 1981, 241 pp.
- HORACIO. Odas y épicos. Sátiras. Epístolas. Arte poética, 5a. ed., Porrúa, México, 1986 (col. "Sepan Cuantos...", 240), 181 pp.
- JAKOBSON, Roman. Ensayos de lingüística general, 2a. ed., Seix Barral, Barcelona, 1981, 406 pp.
- JAMES, Henry. Otra vuelta de tuerca, 2a. ed., Bruguera, Barcelona, 1983, 188 pp.
- JITRIK, Noé. El no existente caballero, Megápolis, Buenos Aires, 1975, 100 pp.

- KAFKA, Franz. La metamorfosis, Akal, Madrid, 1980, 104 pp.
- LAERTICIO, Diógenes. Vidas de los filósofos más ilustres, Porrúa, México, 1984 (col. "Sepan Cuantos...", 427), 370 pp.
- LACAN, Jacques. Escritos, 6a. ed., Siglo XXI, México, 1980, 2 vols., 640 pp.
- LAFFORGUE, Jorge (compilador). Nueva novela latinoamericana, Paidós, Buenos Aires, 1976, 2 vols., 697 pp.
- MIGNOLO, Walter D. Elementos para una teoría del texto literario, Crítica, Barcelona, 1978, 383 pp.
- MILNER, Jean-Claude. El amor por la lengua, Nueva Imagen, México, 1980, 125 pp.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte, 11a. ed., Revista de Occidente, Madrid, 1976, 211 pp.
- OVIDIO. Metamorfosis, tr. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM, México, 1979, 2 vols., 366 pp.
- PAGNINI, Marcello. Estructura literaria y método crítico, 2a. ed., Catedra, Madrid, 1978, 268 pp.
- HUITENBEEK, Hendrik M. (compilador) Psicoanálisis y literatura, FCE, México, 1975, 453 pp.
- HULFO, Juan. Pedro Páramo, Bruguera, Barcelona, 1981, 181 pp.
- SARTRE, Jean-Paul. ¿Qué es la literatura?, 6a. ed., Losada, Buenos Aires, 1976, 273 pp.
- SCHOPENHAUER, Arturo. El mundo como voluntad y representación, 2a. ed., Porrúa, México, 1987 (col. "Sepan Cuantos...", 419), 321 pp.
- SEGOVIA, Tomás, Noé JITRIK (et al.) El lenguaje. Problemas y reflexiones actuales, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1980, 135 pp.

- SHAW, George Bernard. Pigmalion, Bruñera, Barcelona, 1982, 182 pp.
- SWIFT, Jonathan. Viajes de Gulliver, Orbis, Barcelona, 1987 (col. "Biblioteca personal de Jorge Luis Borges", 64), 375 pp.
- TACITO. Anales, 2a. ed., Porrúa, México, 1982 (col. "Sepan Cuentos...", 291), 282 pp.
- TOBBLEM, Mario, Maite ALVARADO (et al.) Teoría y práctica de un taller de escritura, Altalena, Madrid, 1981, 122 pp.
- TODOROV, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica, 3a. ed., Premiá, México, 1987, 138 pp.
- TWAIN, Mark. El robo del elefante blanco y otros cuentos, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1986, 98 pp.

8.3 Artículos

- DEL BARCO, Oscar. "Algunas reflexiones sobre el problema del lenguaje", en El lenguaje. Problemas y reflexiones actuales (cit. en 8.2, véase SEGOVIA). pp. 15-25
- CAMPOS, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos", en América Latina en su literatura (cit. en 8.2, véase FERNANDEZ MORENO). pp. 279-300
- DORRA, Raúl. "Aproximación al discurso literario", en El lenguaje. Problemas y reflexiones actuales (cit. en 8.2, véase SEGOVIA). pp. 27-35
- _____. "El lenguaje: problemas de la forma y el sentido", en El lenguaje. Problemas y reflexiones actuales (cit. en 8.2, véase SEGOVIA). pp. 61-81

- GRUPO N. "Poética y retórica", en El lugar de la literatura (cit. en 8.2, véase idem). pp. 15-50
- JITRIK, Noé. "Acción textual/acción sobre los textos", en El lenguaje. Problemas y reflexiones actuales (cit. en 8.2, véase SEGOVIA). pp. 37-59
- MIER, Eduardo de. "Ensayo histórico-crítico sobre la fábula", en Fábulas completas (cit. en 8.2, véase ESPOPO). pp. I-XXIII
- MONTES DE OCA, Francisco. "Estudio preliminar", en Odas y épicos. Sátiras. Epístolas. Arte poética (cit. en 8.2, véase HORACIO) pp. IX-LXIII
- RUFFINELLI, Jorge. "Introducción", en Lo demás es silencio, Cátedra (REI), México, 1987, pp. 9-54

HEMEROGRAFIA

9.1 Hemerografía general

- AGUILAR, Luis Miguel. "Jugar a Monterroso", en Nexos, núm. 75, marzo 1984
- BLANCO, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", en Nexos, núm. 56, agosto 1982
- BRADU, Fabienne. "La palabra mágica de Augusto Monterroso", en Vuelta, núm. 88, marzo 1984
- GARCIA BERGUA, Ana. "Entrevistar al entrevistador", en La jornada semanal, Nueva época, núm. 46, 29 de abril de 1990
- OVIDIO, José Miguel. "La colección privada de Monterroso", en Revista de la Universidad de México, núm. 37, mayo 1984
- PEREIRA, Armando. "Los silencios de Eduardo Torres", en Revista de la Universidad de México, núm. 8, abril 1979
- RUFFINELLI, Jorge. Monterroso. Anejo núm. 1 de la revista Texto crítico, Universidad Veracruzana, 1976

VARGAS, Rafael. "Y en el papel de James Boswell, ¡Augusto Monterroso!", en Nexos, núm 16, abril 1979

9.2 Hemerografía especial

- CAMPOS, Julieta. "Monterroso, la libertad del juego", pp. 15-19
(véase 8.2, CAMPOS)
- CAMPOS, Marco Antonio. "Alrededor de Augusto Monterroso", pp. 21-32 (véase 8.2, CAMPOS)
- CAMOZZI, Rolando. "Fichas de lectura", en Quimera, Barcelona, julio-agosto 1981, pp. 89-90
- DELGADO, Antonio. "De Monterroso y otras fábulas", pp. 33-39
(véase 8.2, CAMPOS)
- DONOSO PAREJA, Miguel. "Dos libros de Monterroso", pp. 39-41
(véase 9.1, RUFFINELLI)
- DUNCAN, J. Ann. "Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso", pp. 51-66 (véase 8.2, CAMPOS)
- DURAND, José. "Nota al pie de Monterroso", pp. 64-69
(véase 9.1, RUFFINELLI)
- GLANTZ, Margo. "Monterroso y el pacto autobiográfico", pp. 41-50
(véase 8.2, CAMPOS)
- GONZALEZ DE ALBA, Luis. "La ciencia en la calle", La jornada, lunes 23 de abril de 1990
- LABASTIDA, Jaime. "Informe sobre Monterroso", pp. 83-89
(véase 8.2, CAMPOS)
- LEM, Stanislaw. "Unidad de los opuestos: Jorge Luis Borges", en La jornada semanal, Nueva época, núm. 1, 18 de junio de 1989
- MORENO-DURAN, Rafael Humberto. "El lector como animal de presa", en Quimera, Barcelona, diciembre 1982

- POSADA, Francisco. "Para leer con los brazos en alto", pp. 50-52
(véase 9.1, RUFFINELLI)
- RAMA, Angel. "Un fabulista para nuestro tiempo", pp. 23-27
(véase 9.1, RUFFINELLI)
- VAZQUEZ-AZPIRI, Héctor. "La caricia de la prosa perfecta", pp.
58-60 (véase 9.1, RUFFINELLI)
- VON ZIEGLER, Jorge. "La literatura para Augusto Monterroso", pp.
161-175 (véase 8.2, CAMPOS)