

Si bien mi comentario se detiene especialmente en el último libro de Monterroso, *Viaje al centro de la fábula* (publicado inicialmente por la Universidad Nacional Autónoma de México en 1981 y reeditado por Martín Casillas Editores en 1982) y, por ser el texto más afín, en *Movimiento perpetuo*, ya en el primer relato de *Obras completas (y otros cuentos)* pueden observarse las constantes de este escritor obsesionado por no crear un modelo fijo de escritura. Monterroso rechaza categóricamente la relación entre política y literatura, pero en «Mister Taylor» es capaz de crear un relato político (el colonialismo económico norteamericano en América Latina) sin que la inmediatez política enturbie «lo que yo entiendo por literatura». En este texto el escritor incorpora y transforma frases literarias conocidas («tan pobre y mísero estaba», «una tribu cuyo nombre no quiero recordar») se burla del lugar común expresivo («de un salto que no hay para qué llamar felino») y parodia la voluntad de estilo («su barba brillante bajo el dorado sol tropical», las señoras «envueltas en la melancolía de las doradas tardes de otoño»). En «Obras completas», último texto del libro, Feijoo representa el triunfo del erudito sobre el creador y en «Vaca», buen ejemplo del cuento que no es un cuento, el narrador se apena al ver a la orilla del camino «una vaca muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas». Monterroso, especialista en reinventar géneros literarios, aquí se mantiene relativamente fiel a las características del cuento, aunque no sin elementos paródicos y una variedad (del cuento de una sola línea a la página de crónica o a la carta) que le libera de todo condicionamiento formal. Aquí se dan ya aspectos que serán constantes en su obra posterior: el origen literario de su imaginativa inspiración, la confusión entre seriedad y humor (es decir, el sentido del humor), la relatividad de los valores morales, la descentralización, la burla y parodia del tópico, el academicismo y la solemnidad y, de momento sólo insinuada, la presencia de los animales con un comportamiento humano y literario.

En *La oveja negra y demás fábulas*, publicado por primera vez en 1969, la transformación de un género clásico (ahora la fábula) es mucho más radical y variada, para llegar al puro *nonsense*. Los animales de la fábula expresan aquí una moral muy distinta de la que encontramos en la fábula tradicional, dentro de la delicada subversión que ejerce este clásico admirador de los clásicos. Muchas veces son animales que no pertenecen a esta tradición, o personajes famosos (Sansón, David N., el de la honda, o los infinitos Cristos que ha habido en la Selva «antes y después de Cristo») e incluso objetos como el espejo, elementos de la naturaleza como el rayo o cualidades como el Bien y el Mal. El origen literario se encuentra en la misma condición del género parodiado o transformado por Monterroso (la fábula es el más literario de los géneros literarios) con, otra novedad, un humor que puede llevar a melancólicas y poéticas reflexiones sobre la condición humana, donde el hombre crea unas convicciones para volverse prisionero de ellas como si se tratara de un destino. Vemos al Cerdo poeta y sobre todo al Mono, escritor satírico; algunos escritores o personajes literarios están integrados en la narración (Homero, Epicuro, Aquiles, Pigmalión), otros representan un homenaje explícito a escritores, muchos de los cuales aparecen, a modo de *poética*, a lo largo de toda la obra de Monterroso: Homero, Catulo, Cervantes, Swift, Kafka, Bloy o Joyce. Hay referencias a los amigos, ahora

no necesariamente escritores, y a México, ahora no necesariamente críticas sino de ambientación literaria: «Cerca del Bosque de Chapultepec...», «En la casa de un rico mercader de la ciudad de México...», etc., situando *nonsensically* a México, a través del estilo (aquí entre la fábula y el cuento infantil), en un contexto cultural «anacrónico».

En *Lo demás es silencio* (editado por Joaquín Mortiz en 1978 y por Seix Barral en 1982), Monterroso reinventa otro género, el de las memorias, también esencialmente literarias por tratarse de un conocido erudito mexicano (familiar para quien ha leído el resto de la obra del escritor) Eduardo Torres. Todo lo que antes estaba insinuado se convierte ahora en centro: la parodia de lo literario (creación, crítica, exégesis, traducción, erudición, afán de coleccionar libros, personalidad del escritor, etc.), las referencias concretas a San Blas (San Angel, Ciudad de México, México...) y a su provincianismo, la burla del tópico y de los lugares comunes que en su paródica precisión, cae en el *nonsense* («para no hablar ya del largo silencio que la siguió durante breves segundos», «aquel rostro no sólo cetrino sino agitado en lo interior, en números redondos, por mil pasiones»). Hay un claro homenaje a los amigos reales (aunque en Monterroso no hay frontera entre la realidad y la invención, entre la mentira y la verdad) y la escritora Bárbara Jacobs (una invención literaria que se hizo realidad al publicar sus *Doce cuentos en contra*) se confirma como la subrepticia heroína dentro del mundo de las referencias (Luciano Zamora le dedica sus «Recuerdos de mi vida con un gran hombre»). Homenaje también a sus escritores preferidos y una clara voluntad de relacionar este libro con el resto de su producción (en Monterroso es imposible hablar de «lo anterior», ya que los textos publicados no responden a un orden cronológico), para acentuar la unidad y diversidad de toda su obra.

*Lo demás es silencio* es, pues, un libro sobre un escritor (Torres), el escritor y él (Monterroso) escritor. Es, además, un libro de memorias y una novela (memorias y novela que deberíamos escribir entre comillas) y participa asimismo de la miscelánea. Este carácter de miscelánea se da plenamente en *Movimiento perpetuo*, publicado por primera vez en 1972 (1981 en la edición de Seix Barral) y, por tanto, anterior a *Lo demás es silencio*. No deja de ser curioso que en este libro tan disperso sea donde Monterroso ve y expresa definitivamente esta visión de su escritura como una unidad dentro de la infinita variedad provocada por el particular enriquecimiento de los distintos géneros literarios (cuento, novela, fábula, miscelánea, memorias...). Hay, asimismo, una mayor seguridad o confianza y un mayor interés por lo cotidiano o inmediato sin renunciar jamás a la universalidad (atemporalidad dentro de lo temporal y viceversa) en el sentido de que los seres humanos, desde Homero a Joyce, seguimos siendo esencialmente los mismos, en todo caso un poco peores. En estos textos, que van del relato puro, producto de la elaborada imaginación, al aforismo, el ensayo y la reflexión, todo está visto desde la literatura. Ahora es más explícito en el homenaje a sus escritores preferidos, oculta menos su entusiasmo: a «el gran Julio Cortázar» le llama «poeta», y Kafka y Borges son «los dos más grandes humoristas». Pululan los amigos escritores, a quienes cada vez más claramente van dedicados los textos de Monterroso: incluso le gusta que se burlen de su pequeña estatura, porque «sin ningún esfuerzo estoy contribuyendo, por deficiencia, a la pasajera felicidad de mis desolados amigos». Y si en *Tlön*, Borges (nos recuerda Monterroso) se instala en una quinta con

un amigo real, Bioy Casares, o incluye a personajes reales como Alfonso Reyes, él se dedica a la invención de palindromas con Arreola, Mejía Sánchez o Bonifaz Nuño (escritores que, al margen de nuestra ignorancia, *existen*). Abundan las anécdotas literarias, como expresión de la necesidad de ver al escritor en su normalidad cotidiana, y recurre a las citas con intención paródica, subrayando su valor de lugar común («cuando la negra noche tendió su manto pidieron otra botella») o familiar (Pope y Leopardi que oyen pasar riendo a las parejas normales «en las madrugadas, después de la noche del día de fiesta»). Hay parodia de la peluca lírica en las descripciones de paisajes («Fuera, el aire tibio mecía con suavidad las copas de los árboles, en tanto que a lo lejos las últimas nubes doradas se hundían definitivamente en el fondo de la tarde»), parodia de la hinchazón retórica o de su opuesto la sucinta objetividad («Afuera llueve poco. Menos. Afuera...») además, naturalmente, de la destrascendentalización de la literatura.

Pues en este libro Monterroso muestra una nueva e insólita seguridad que le permite burlarse incluso de su inseguridad, con notas personales, a nivel de *poética* y de anécdota autobiográfica: su timidez, su trabajo, su gusto por las agudezas, su parquedad como escritor, etc.: «¿lo visualizas y te ríes? Pues también tú tendrías que leer un poco a tu Horacio». Interesa, sobre todo, en relación con su visión de la creación literaria: a propósito de Lear y del *nonsense*, nos dice que «constituía una válvula de escape para sus conflictos internos, provenientes de sus sufrimientos y tristezas»; para Monterroso, «el humor y la timidez generalmente se dan juntos» y «el verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír. Pero no se hace ilusiones y sabe que está perdido. Si cree que su causa va a triunfar deja en el acto de ser humorista»; e insiste en la seriedad del humor: «Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico».

La visión escéptica o sabiamente cínica de la humanidad en un escritor de conciencia política, de ternura humana y de timidez o pudor emocional como es Monterroso se expresa, abiertamente, como humor, solapadamente como una poética melancolía. Para él la tontería es invencible, el saber de los libros no es sino testimonio repetido de la ignorancia humana, «el hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo». Para protegerse de su timidez y de su púdico temor a la solemnidad se refugia en las citas que, como espejos, llena las páginas del libro, y se acoge a Jaurés para decir, con toda seriedad, que «entre el hambre y el odio, la Humanidad no puede pensar en el infinito»; una constatación antiplatónica muy propia del platónico poeta del humor. El inevitable escepticismo se muestra en el gusto por señalar la relatividad de las cosas que ya habíamos visto en la Jirafa de *La oveja negra* y que desarrollará en *Lo demás es silencio*: «viviendo ese brevísimo momento como si de él dependiera algo importante o no importante», «optó desde ese momento por creerlo todo, o nada en absoluto, no recuerdo», y que llega a expresarse hasta como concepción poética en su rechazo de descripciones exteriores de la naturaleza o de los personajes («era un hombre alto, medio canoso, bien parecido, de unos cuarenta años, no importa»): es decir, un rechazo del lugar común. Pues el humor de Monterroso arremete contra la solemnidad y el convencionalismo: se burla de la seriedad, de las autoridades, de los eruditos,

como Clemencín «que gozaba mucho cuando por casualidad encontraba una frase correcta en Cervantes», se alegra de que la virtud «sea alegremente derrotada» y, en defensa de la excentricidad, cita a Stuart Mill: «En estos tiempos, el mero ejemplo de la inconformidad, la mera negativa a doblar la rodilla ante la costumbre, son en sí mismos un servicio».

Entre los lugares comunes está, se comprende, el de la propia expresión: «si uno repite rápidamente y muchas veces una palabra, ésta termina por perder su sentido»; y admira a Borges porque con él, «este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación, adquiriría de súbito una fuerza y una capacidad para las cuales lo considerábamos ya del todo negado». Se explica, pues, el irreverente gusto por las piruetas lógicas, el *nonsense*, las precisiones inútiles y las relaciones absurdas: «Recordaba pálida pero insistentemente», «una hoja más ancha que azul», los centroamericanos (subrayo yo) «no han sido generalmente favorecidos por una estatura *extremadamente* alta», «desde pequeño fui pequeño», etc. Gusto también por la minuciosa descripción de gestos, la paradoja, el aforismo. Esta meticulosa percepción del lenguaje da, a una prosa aparentemente regular (una sensación de regularidad impuesta por la constante claridad textual), una infinita variedad de movimientos, con párrafos larguísimos, prolongados *crescendos*, paréntesis, digresiones impuestas por el vuelo de la imaginación y por la observación, como en «Rosa tierno» o en «Navidad. Año nuevo. Lo que sea», donde el símil acaba imponiéndose sobre la idea inicial. O la lectura de *Los hermanos Karamazov* en «Homenaje a Masoch», en una elaboración recurrente ya insinuada en «La cucaracha soñadora» de *La oveja negra*. Y si Monterroso es el autor del cuento más breve de la literatura universal («Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»), es, asimismo, el autor de uno de los títulos más largos: «Tú dile a Sarabia que digo yo que la nombre y que la comisione aquí o en donde quiera, que después le explico».

Finalmente, en su libro más reciente, *Viaje al centro de la fábula*, Monterroso se encara con el género de la entrevista, de la que dice: «En general encuentro siempre difícil dar respuestas para ser publicadas, pues, o tiendo a bromear, y entonces quedo como frívolo, o me pongo serio y quedo tonto». Este carácter como paradójico señala la originalidad de los distintos encuentros: con críticos como Ruffinelli o José Miguel Oviedo, periodistas como Graciela Carminatti, Margarita García Flores (especialmente conocida por sus entrevistas recogidas en *Cartas marcadas* y en *Aproximaciones y reintegros*) o Elda Peralta, y creadores como Ignacio Solares, René Avilés Fabila y Marco Antonio Campos: la habilidad de Monterroso para presentar como intrascendentes los temas más serios, es decir, para basar su escritura en el humor y en un humor que deleita enseñando. Este libro puede considerarse como obra de creación (lo que explica que aparezca con su firma, no con la de los entrevistadores), que por su carácter de entrevista permite adentrarse en nuevos campos expresivos, especialmente el de sus opiniones sobre la literatura y sobre su literatura y el de ciertos datos personales. Aunque en realidad los datos personales son escasos y se refieren a experiencias literarias. Sorprende, en todo caso, su formación de autodidacto, por la radical exigencia y coherencia de sus lecturas, especialmente de los clásicos latinos y griegos, españoles, ingleses y norteamericanos. Tal vez sea peligroso, ofensivo y