

La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere**

*Presence of the classical fable and Horace in Augusto Monterroso's works: *proprie communia dicere**

José C. MIRALLES MALDONADO

Universidad de Murcia

Recibido: 17 de septiembre de 2002

Aceptado: 26 de febrero de 2003

RESUMEN

En este artículo se analiza el concepto de imitación y el uso de las fuentes clásicas en la obra de Augusto Monterroso (1921-2003), prestando especial atención a sus fábulas. Tras el análisis de fragmentos escogidos de su obra, el autor llega a la conclusión de que, entre los clásicos, es, sobre todo, reseñable la influencia de Horacio.

Miralles Maldonado, José Carlos. «La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 23, núm. 1 (2003) 249-264.

PALABRAS CLAVE

A. Monterroso
Fábula
Fuentes
Clásicas
Horacio

ABSTRACT

This paper analyzes the concept of imitation and the use of classical sources in the works of Augusto Monterroso (1921-2003), paying special attention to his fables. Through the analysis of some passages the author concludes that, among many other influences, the Roman poet Horace stands out as a primary source for Monterroso's work.

Miralles Maldonado, José Carlos. «Presence of the classical fable and Horace in Augusto Monterroso's works: *proprie communia dicere*», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 23, núm. 1 (2003) 249-264.

KEY WORDS

A. Monterroso
Fable
Classical
Sources
Horace

SUMARIO 1. Introducción. Objetivos de este trabajo. 2. Los temas de la fábula monterrosiana. 3. Forma y estructura de sus fábulas: análisis de algunos apólogos. 4. Horacio y Monterroso: «Mi relación más que ingenua con el latín». 5. Recepción de Monterroso.

* El trabajo que aparece hoy publicado lo pergeñé a finales de 1998 con la idea de presentarlo como comunicación al Congreso Internacional sobre *Contemporaneidad de los Clásicos: la tradición greco-latina ante el siglo XXI* a celebrar en La Habana. Una preciosa razón, sin embargo, me retuvo en España y me hizo abandonar momentáneamente la empresa. En la primavera de 2000 retomé mis notas y las convertí en una charla impartida a los alumnos de 1º de Hispánicas de mi universidad en el marco de un ciclo de conferencias. La dilatada génesis de este estudio y el auditorio para el que estaba en principio destinado podrían explicar el tono, en ocasiones, excesivamente coloquial, pedagógico o enfático. Pese a todo, he preferido mantener su estilo original, ya que, si entonces el tono desenfadado que adoptaba, pálido remedo del humor monterrosiano, pretendía ser un homenaje al escritor guatemalteco, mucho mayor es su justificación ahora, tras el reciente fallecimiento del autor. Desde la profunda admiración que siento por su obra quiero dedicar este ensayo a Augusto Monterroso, «que no me estará leyendo».

1. Introducción. Objetivos de este trabajo¹

En la obra de Monterroso observamos un intento por crear un «género» a su medida, donde poder expresarse con toda complejidad y variedad. Surge así una voz propia que nos habla desde moldes heredados como el cuento, el ensayo, la fábula, la nota erudita, el diario, la prosa lírica, la anécdota, etc.². Del equilibrio entre tradición y originalidad trata el propio autor en estos términos: «Un escritor no es nunca él mismo hasta que comienza a imitar libremente a los demás. Esta libertad lo afirma y ya no le importa si lo suyo se parecerá a lo de éste o a lo de aquél. Claro que ser él mismo no le hace ser mejor que otros» (*La letra E*, p. 344). Esta divisa del **imitar libremente**, de raigambre aristotélico-horaciana, nos da pie para investigar en la obra de Monterroso la huella de los clásicos.

Dentro de las llamadas formas breves cultivadas por el autor nos disponemos a reflexionar, particularmente, sobre la fábula monterrosiana. La publicación en 1969 de su libro *La oveja negra y demás fábulas* constituye, a nuestro juicio, un hito en la recreación y revitalización de este viejo género.

Estas breves líneas **no** van a consistir en un riguroso y exhaustivo rastreo de vestigios y ecos de la fábula clásica, que subrayen su —por lo demás reconocida y obvia— pervivencia en Monterroso. Tampoco pretendo llevar a cabo una fría deconstrucción de los mecanismos del humor monterrosiano, tarea que me convertiría en el idiota que trata de explicar el chiste al que se está riendo.

Cuando un día no muy lejano me topé con los animales que poblaban sus fábulas, una vez que me puse a buen recaudo, me asaltaron estas cuestiones:

a) ¿Qué impulsó al autor a rescatar esta antigua forma y a convertirla en el vehículo de sus intereses poéticos?

b) Conectada con la anterior, que intenta indagar los motivos de la *inventio*, se me planteó la pregunta sobre el resultado (*dispositio* y *elocutio*): ¿qué ha tomado y/o añadido respecto a la fábula clásica?

El propio Monterroso ha dejado entrever en sus ensayos y conversaciones algunas claves necesarias para resolver estas cuestiones. A sus explicaciones uniré mis opiniones de lector, si no perspicaz, al menos —espero— atento. El autor, al negarse a revelar sus alusiones y referencias, nos incita al juego detectivesco de la interpretación, deseoso como está —según ha declarado— de que sus fábulas den pie a copiosísimos comentarios y a contradictorias y polémicas

¹ Sus libros: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La Oveja negra y demás fábulas* (1969) y *Lo demás es silencio* (1978) son citados a partir de A. MONTERROSO, *Cuentos completos y fábulas*, Madrid 1995; Los libros *Movimiento perpetuo* (1972), *La palabra mágica* (1983) y *La letra E* (1987) son citados por la siguiente edición: A. MONTERROSO, *Tríptico*, México 1995; también hemos empleado: A. MONTERROSO, *Viaje al centro de la fábula*, Barcelona 1992 (=1981¹) y A. MONTERROSO, *La vaca*, Madrid 1999.

² Cf. J. VILLORO, *Efectos personales*, Barcelona 2001, p. 33: «Además de reciclar géneros establecidos (el cuento, la fábula, la novela), Monterroso ha dedicado al menos tres libros a confundirlos. *Movimiento perpetuo* (1972), *La palabra mágica* (1983) y *La letra E* (1987) alternan la traducción, el ensayo, la nota necrológica, la parábola, el cuestionario y numerosos modos híbridos de la invención narrativa».

ilustraciones, que susciten, a su vez, otras encendidas réplicas y contrarréplicas. Queda, por tanto, claro que este ensayo persigue alimentar la legítima vanidad de Monterroso como autor de oscuras fábulas y la mía propia como ilustrador de pocas luces.

2. Los temas de la fábula monterrosiana

No sólo las fábulas sino toda la producción de Monterroso parece girar en torno a estos dos ejes temáticos:

a) La literatura y los escritores (la creación y la herencia literaria, el escritor y su función social, etc.): «me ha interesado siempre —afirma el autor en *La letra E*, p. 341— y sobre todo ... la literatura, la vida a través de la literatura, y dentro de ésta, el escritor, los escritores, sus vidas muchas veces más que sus mismas obras».

b) La crítica del mundo contemporáneo tanto desde una perspectiva socio-política como desde planteamientos ético-morales (cf. *La letra E*, p. 342). Al igual que el resto de los grandes autores satíricos de la Literatura Universal (Horacio, Juvenal, Cervantes, Sterne y Swift, entre otros), Monterroso se embarca en la Cruzada contra la Gran Estupidez Humana, pese a estar convencido de la total inoperancia de la literatura como factor de cambio social: «La literatura —llega a decir (*Viaje*, p. 46)— en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada ... es tan inocua que incluso puede ser dañina».

En realidad, no se trata de dos grupos temáticos independientes. Muy al contrario, en su obra se entrecruzan e interfieren hasta el punto de que la mayoría de sus fábulas pueden leerse en un doble plano: el satírico y el literario.

En particular, nos centraremos en el análisis de *La oveja negra y demás fábulas* (1969), libro que consta de unas cuarenta fábulas en prosa.

2.1. La literatura y los escritores

En la órbita de lo literario le interesa, sobremanera, el escritor, sus dificultades y dudas ante la creación. Y dentro de este ámbito el propio Monterroso se nos propone como materia de sus fábulas.

En la fábula 2 se nos presenta transmutado en **el mono que quiso ser escritor satírico**, pero que tuvo que desistir de su intento al comprobar que todos los defectos «estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo». Sin abandonar la máscara del mono, en la fábula 28 (**El mono piensa en ese tema**) expresa sus ideas sobre el tema del escritor que no escribe. En **Paréntesis** (38), la pulga insomne en que se ha convertido el relator imagina que es o que podría ser como Kafka, como Joyce, como Cervantes o como Swift. En la última fábula de la colección nuestro autor —o Juan Rulfo³— se transforma en un zorro que, después de haber escrito dos buenos libros, se resiste a publicar un tercero al sospechar que lo que todos desean es que publique

³ Cf. A. RAMA, «Un fabulista para nuestro tiempo», en W.H. CORRAL (ed.), *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, México 1995, pp. 24-25 (cf. *Ibidem* p. 60 y 218).

un libro malo, «pero como soy el Zorro —dice—, no lo voy a hacer». La publicación de su tercer libro, años más tarde, demuestra que no hay que fiarse de las promesas del astuto zorro.

En otros muchos casos el autor adopta formas diversas para hablar de la creación poética:

— tal es el caso de la fábula 7 sobre **la cucaracha soñadora**, cuya estructura circular es un homenaje a Kafka y al Infinito.

— en la fábula 20 reflexiona sobre la actitud del autor frente a su obra a través de una revisión del mito clásico de **Pigmalión**.

— así mismo, la clásica fábula de **el burro y la flauta** (cf. Esopo, Iriarte, etc.) da pie a una reflexión sobre la irracionalidad o el papel del azar en el arte.

Además de las reseñadas, otras muchas fábulas son susceptibles de una lectura *literaria*, ya que, como ha reconocido el propio Monterroso, la principal materia de la literatura es la literatura misma.

Así, junto a lo que puede haber en ellos de crítica del género humano, también pueden leerse en clave literaria otros apólogos como el de **la Mosca que soñaba que era un Águila** (3) o el de **la Rana que quería ser una Rana auténtica** (19). Estas dos fábulas, para las cuales podemos encontrar paralelos más o menos cercanos en la tradición clásica, parecen desarrollar, tanto desde el punto de vista de la forma como del contenido, el tema de la actitud del escritor o artista frente a sus modelos.

La Mosca que soñaba que era un Águila

Había una vez una Mosca que todas las noches soñaba que era un Águila y que se encontraba volando por los Alpes y por los Andes.

En los primeros momentos esto la volvía loca de felicidad; pero pasado un tiempo le causaba una sensación de angustia, pues hallaba las alas demasiado grandes, el cuerpo demasiado pesado, el pico demasiado duro y las garras demasiado fuertes; bueno, que todo ese gran aparato le impedía posarse a gusto sobre ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como sufrir a conciencia dándose toques contra los vidrios de su cuarto.

En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos.

Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Águila para remontar montañas, y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada.

La fábula 3 nos presenta a una mosca que soñaba que era un águila, lo que al principio la llenaba de felicidad y luego de angustia, y que al despertar lamentaba no ser un águila. A primera vista este apólogo parece versar sobre el clásico motivo de la *μεμψιμοιρία* o descontento con la propia suerte, tan caro a los poetas satíricos y, en particular, a Horacio y al propio Monterroso⁴.

4 Cf. J. VILLORO, *op. cit.*, p. 37: «Monterroso distingue un rasgo unificador en su bestiario: nadie está satisfecho con su suerte. En el reñido juego de la selva, la Oveja pretende ir a la cacería, la Mosca se dispone a volar como un Águila, la cucaracha sueña que es Gregorio Samsa, el Camaleón usa vidrio de colores para adquirir falsas semejanzas...».

Un tema similar está en la base, entre otros⁵, de la fábula antigua del águila, el grajo y el pastor (cf. Esopo 5 Chambry = 2 Perry; Babrio 137; La Fontaine II 16, etc.). Este célebre apólogo nos cuenta cómo fue capturado por un pastor el grajo que intentaba, en vano, imitar al águila y robar en pleno vuelo una de las ovejas del rebaño. En las diversas versiones clásicas, el grajo acaba reconociendo su error y aceptando con resignación el castigo que su ambición merecía; «¿por qué yo —se lamenta el grajo habriano (v. 6)—, que soy un grajo, intenté imitar a las águilas?»:

Τί γὰρ ὦν κολοῖς αἰετοῦς ἐμιμούμην;

Los antecedentes griegos subrayan el concepto clave de este apólogo y también de la fábula monterrosiana: la **imitación**. Monterroso se nos presenta con el disfraz de la mosca, trasunto del artista cuya materia es la inmundicia humana o, lo que es lo mismo, del poeta satírico⁶. Esta humilde mosca en sueños imagina ser un águila⁷, metáfora del autor o autores que nuestro fabulista se propone como modelos. La paradójica actitud de la mosca, vacilante entre el goce y el vértigo de tan altos vuelos, resume la visión del propio escritor guatemalteco frente al concepto de imitación. No nos parece casual que sus modelos a imitar aparezcan bajo la forma de un águila; de hecho, Dante en su *Divina Comedia*, obra tan admirada por Monterroso, emplea una imagen similar al describir su encuentro con los poetas Horacio, Ovidio y Lucano, al frente de los cuales marchaba el gran Homero (*Inf.* IV, 94-96):

Così vid' i' adunar la bella scola
Di quel segnor de l'altissimo canto
Che sovra li altri com' **aquila** vola

O quizá recordaba al mexicano Ramón López Velarde cuando en *El momento poético español* afirmaba que: «El vuelo del poeta comprende desde la módica ascensión de la gallina hasta el remontarse de las águilas» (*Obras*, México 1971, p. 491).

Por otra parte, la fábula 19 nos habla de **La Rana que quería ser una Rana auténtica**:

Había una vez una Rana que quería ser una Rana auténtica, y todos los días se esforzaba en ello. Al principio se compró un espejo en el que se miraba largamente buscando su ansiada autenticidad. Unas veces parecía encontrarla y otras no, según el humor de ese día o de la hora, hasta que se cansó de esto y guardó el espejo en un baúl.

⁵ Véase, a modo de ejemplo, la fábula fedriana I 3 del grajo que, descontento de sí mismo, se adornaba con las plumas del pavo real.

⁶ Otra cosa son las *moscas* literarias, en plural, símbolo del mal, que el autor colecciona en su obra *Movimiento perpetuo*.

⁷ Compárese con la fábula 38, donde la pulga imaginaba ser como Cervantes, como Kafka, etc.

Por fin pensó que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente, y comenzó a peinarse y a vestirse y a desvestirse (cuando no le quedaba otro recurso) para saber si los demás la aprobaban y reconocían que era una Rana auténtica.

Un día observó que lo que más admiraban de ella era su cuerpo, especialmente sus piernas, de manera que se dedicó a hacer sentadillas y a saltar para tener unas ancas cada vez mejores, y sentía que todos la aplaudían.

Y así seguía haciendo esfuerzos hasta que, dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo.

La rana de Monterroso, que busca «su ansiada autenticidad», contrasta con aquella otra rana del animalario clásico que hacía denodados esfuerzos por asemejarse al buey hasta que estalló en mil pedazos (cf. Fedro I 24, La Fontaine I 3 y con variaciones Babrio 28). Tanto la una que ansía ser ella misma como la otra que «aspira» a ser algo distinto acaban fracasando en sus intentos.

FEDRO I 24: **Rana rupta et bos**

Inops, potentem dum vult imitari, perit.

In prato quondam rana conspexit bovem

Et tacta invidia tantae magnitudinis

Rugosam inflavit pellem: tum natos suos

Interrogavit, an bove esset latior.

Illi negarunt. Rursus intendit cutem

Maiore nisu et simili quaesivit modo,

Quis maior esset. Illi dixerunt bovem.

Novissime indignata dum vult validius

Inflare sese, rupto iacuit corpore.

En la búsqueda de la propia esencia, la rana monterrosiana adopta los procedimientos de la Ética decimonónica de inspiración aristotélica. En primer lugar, trata de hallar su autenticidad en sí misma, en lo que ella es: *was Einer ist*, según la terminología de Arthur Schopenhauer. Para indagar su propia naturaleza emplea el espejo. No contenta con ello decide «que la única forma de conocer su propio valor estaba en la opinión de la gente», en lo que Schopenhauer llama *was Einer vorstellt*⁸. En este punto, como ya anticipara el filósofo alemán, comienzan la tortura y la permanente insatisfacción de la rana, que en su afán de agradar a los demás se deja incluso arrancar las ancas, alcanzando «a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo».

⁸ A. SCHOPENHAUER, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, herausgegeben von A. Hübscher, Stuttgart 1991, p. 17.

Como ya señalamos, esta fábula, junto a su incontestable dimensión ética⁹, puede también leerse en clave literaria: la rana de Monterroso es el artista que lucha por ser uno mismo, por conseguir un estilo propio **imitando libremente** a los demás. Los críticos, en cambio, —parece quejarse nuestro autor— no son capaces de reconocer su mismidad entre la maraña de sus influencias y devociones. Vaya por delante que, sin ser un gourmet autorizado, a mí la rana de Monterroso me sabe, sobre todo, a rana. Pocos autores contemporáneos han sabido crear una obra tan personal con materiales tomados en préstamo de la tradición. Por lo que se refiere al género 'fábula', la renovación propuesta por Monterroso «consiste —con palabras de L. Ogno¹⁰— en introducir una serie de estrategias discursivas (paradoja, parodia, intertextualidad, alusión, ironía, *non-sense*) que tergiversan las expectativas del lector al no cumplirse las reglas características del género, como son la utilidad moral y el didacticismo»¹¹.

2.2. *La crítica moral y social del mundo contemporáneo*

Inseparablemente unido al argumento metaliterario, se puede reconocer en la obra monterrosiana un intento —más o menos oculto— de sátira ético-política del mundo contemporáneo. Al igual que siglos antes le había ocurrido a Fedro, la fábula le ofrece el marco ideal donde insertar sus acometidas contra la Injusticia. Ella y sus distintas caras constituyen la tramoya de sus fábulas: la desigualdad social, la explotación de seres humanos por otros, el ejercicio de la violencia contra el débil, la hipocresía, la estupidez, etc. El escritor guatemalteco se define como hombre de izquierdas y lo seguirá siendo —afirma— mientras existan explotadores y explotados¹². La denuncia del mundo que le rodea se desliza, de forma más o menos oblicua, en toda su obra.

Como Fedro, el liberto romano, tampoco goza Monterroso de la libertad necesaria para dar rienda suelta a sus ataques. Teme, además, como **el mono que quería ser escritor satírico**, que sus amigos y convecinos se sientan aludidos. No en vano, acogido en México desde 1956 como exiliado político, había adquirido el tácito compromiso de no inmiscuirse en la política interna del país de acogida. Y hete aquí que, casi dos milenios después de Fedro, nuestro autor «redescubre» en la fábula el medio de convertir los mencionados obstáculos en algo literariamente positivo, esto es, —en palabras del propio escritor— «la manera de decir las cosas más terribles en la forma más aparentemente suave»¹³.

La fábula con sus modelos antiguos (Fedro, Aviano, Esopo, Babrio, etc.) y modernos (La Fontaine, Lessing, Iriarte, Samaniego, Kafka, Thurber y otros muchos) ofrece al autor un esce-

9 D. DURÁN —en W.H. CORRAL (ed.), *op. cit.*, p. 219— considera que en esta fábula se desarrolla, sobre todo, el tema de la búsqueda de la identidad.

¹⁰ L. OGNO, «La oveja negra de la literatura hispanoamericana», en W.H. CORRAL (ed.), *op. cit.*, p. 155.

¹¹ Sobre el tema de la angustia del escritor frente a sus modelos, ejemplificado en el cuento «Parturient montes» de J.J. Arreola, véase el artículo de F. GARCÍA JURADO, «En torno a los límites de la tradición clásica: la angustia del creador y el ratón del *Ars Poetica* en Juan José Arreola», *Praesentia* 2-3 (1999), pp. 71-85.

¹² Cf. entrevista a Monterroso publicada en *La Jomada*, 18 de abril de 1996.

¹³ Cf. entrevista a Monterroso en la revista *Luvina. Literatura-Arte* n.º 6 (nov-dic. 1996).

nario aparentemente inofensivo y pueril donde poder desatar calladamente la furia de su indignación contra el género humano. Este modo de entender la literatura, llamémosle *dulzor amargo* como su *alter ego* el erudito Eduardo Torres, *miel de tigre* como Luis Cardoza y Aragón o —al modo de los antiguos— *miel con hiel*, remonta a los ancestros de la literatura satírica y epigramática.

En sus terribles fábulas, pensadas para los niños «con la condición de que para leerlas esperen a ser adultos» (*Viaje*, p. 40), animales, personajes de la Biblia y de la Mitología grecorromana, conceptos, aforismos, palabras y objetos reales son portavoces y, a la vez, distorsionadores de las ideas del autor, poco dado a las moralejas demasiado explícitas. En este juego del escondite que plantea Monterroso en sus apólogos desempeña un papel clave la **intertextualidad**, que conduce al lector, como hilo de Ariadna, a través de un laberinto de alusiones literarias. Probablemente, algunas de sus fábulas tienen su punto de arranque en hechos vividos y en personajes conocidos por el autor. Pero bien por temor a correr igual suerte que su antecesor romano, encarcelado por el poderoso Seyano, bien por compartir con su personaje Leopoldo la convicción de que la obra supera a la materia¹⁴, bien por alguna otra inconfesable razón, Monterroso se ha negado a revelar las posibles claves ocultas de sus fábulas. «Toda literatura —afirma el autor en *Viaje*, p. 100— es alegórica o no es nada. Muchos escritores explican sus simbolismos, sus alusiones, temerosos de que la gente se los pierda. Bueno, si la gente se los pierde, peor para la gente. Creo que no explicar lo que uno quiso decir en un libro es cuestión de decoro». Por tanto, el lector actual habrá de contentarse con lo que hay de universal en las anécdotas narradas, con lo que hay, en suma, de verdadera literatura, que no es poco.

La parte del León

La Vaca, la Cabra y la paciente Oveja se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas.

Con la conocida habilidad cinagética de los cuatro, cierta tarde cazaron un ágil Ciervo (cuya carne por supuesto repugnaba a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja, acostumbradas como estaban a alimentarse con las hierbas que cogían) y de acuerdo con el convenio dividieron el vasto cuerpo en partes iguales.

Aquí, profiriendo al unísono toda clase de quejas y aduciendo su indefensión y extrema debilidad, las tres se pusieron a vociferar acaloradamente, confabuladas de antemano para quedarse también con la parte del León, pues, como enseñaba la Hormiga, querían guardar algo para los días duros del invierno.

Pero esta vez el León ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones por las cuales el Ciervo le pertenecía a él solo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de

¹⁴ *Obras completas*, p. 71.

los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como Contrato Social, Constitución, Derechos Humanos y otras igualmente fuertes y decisivas.

En la fábula 30 (**La parte del león**) Monterroso comienza traduciendo literalmente el apólogo fedriano I 5 (vv. 3-4) (cf. *Viaje*, p. 35 y *La vaca*, p. 16 y 86):

Vacca et capella et patiens ovis iniuriae
Socii fuere cum leone in saltibus.

Asimismo, la estructura agonal sigue los patrones clásicos, si bien omite el promitio y el epimitio de su predecesor. El narrador y los actores del relato establecen un continuo diálogo intertextual con el modelo latino; dicho de otro modo, parten de un conocimiento previo de la fábula de Fedro, a la manera del cuervo que no se dejó engañar por el zorro adulator porque había leído a La Fontaine¹⁵. Con todo, el contraste principal respecto al apólogo antiguo radica en el **cambio de perspectiva**: el narrador toma partido por el león y por su causa.

La vaca, la cabra y la paciente oveja, que ya conocían el triste destino de la *societas leonina*, intentan cambiar el curso de los acontecimientos, anticipándose a los planes de depredadores del león y se «confabulan» —nos dice el relator, exprimiendo todos los matices imaginados del término— «para quedarse también con la parte del león». Pero éste también está ya resabiado y no se molesta como el león fedriano en exponer las razones de su superioridad.

La intertextualidad no se trasluce sólo en paralelismos (cf. Fedro I 5, 3-4; v.5: *vasti...corporis* / «el vasto cuerpo») y contrastes, formales y de contenido, con el modelo sino que también adopta una forma polémica: el relator, por ejemplo, critica —como ya hiciera Lessing— el carácter antinatural del apólogo fedriano aludiendo irónicamente a «la habilidad cinegética» de estos animales para recordarnos, más adelante, que a la vaca, a la cabra y a la oveja, como herbívoros que son, les repugnaba la carne. En un reciente artículo Jorge Fernández ha identificado incluso una alusión a *La vida es sueño* (vv. 253-256) de Calderón: «cuentan de un sabio, que un día / tan pobre y mísero estaba, / que sólo se alimentaba / de unas yerbas que cogía»¹⁶. Con estos comentarios, el narrador pone en evidencia el absurdo de la conducta del impar grupo y, con ello, parece alinearse, permítaseme la licencia, en la parte del león.

También en la fábula 7: **El sabio que tomó el poder**, el león deviene símbolo del poder, de la violencia frente a la razón, representada por el mono, su antagonista, animal tan caro a nuestro autor. Se plantea aquí el viejo conflicto entre la corona y la pluma, entre las armas y las letras, con el único resultado posible que la difícil experiencia política vivida por Monterroso podía sugerirle. En cualquier caso, el escritor por decoro poético se guarda muy mucho de inducir a identificaciones demasiado explícitas. De hecho, su león tiene tanto del dictador Jorge Ubico

¹⁵ Cf. C. GARCÍA GUAL, *El zorro y el ciervo: diez versiones de una famosa fábula*, Madrid 1995, pp. 107-108.

¹⁶ J. FERNÁNDEZ LÓPEZ, «Una oveja negra en la tradición clásica: Augusto Monterroso», en J.V. BAÑULS OLLER et al. (eds), *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*, Barcelona 1999, p. 165.

como de cualquier otro. Los guiños en este sentido son claros y, a la vez, deliberadamente confusos como cuando afirma que el león «anunció el cambio **a la ciudad y al mundo**», traducción del célebre y papal giro *urbi et orbi*.

3. Forma y estructura de sus fábulas: análisis de algunos apólogos

Al elegir la fábula como género literario, Augusto Monterroso no hace sino asumir la «función estructuradora de la tradición literaria». A partir de las convenciones históricas del género, el autor configura y moldea su propia fábula hasta hacerla plenamente contemporánea¹⁷. «Tras la aparente ingenuidad de estas fábulas —dice L. Ogno, “art. cit.”, p. 148 y ss.— se esconde la subversión en su sentido más amplio...*La Oveja negra*... no es una continuación de la tradición sino, entre otras cosas, su parodia y su cuestionamiento». En la construcción de sus apólogos huye de la aplicación de fórmulas o de procedimientos preestablecidos. Así lo afirma el propio escritor guatemalteco: «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’... Cada una exigió su propio tratamiento» (*Viaje*, pp. 34-36). La radical singularidad de la fábula monterrosiana se manifiesta desde la cita con que se abre el libro, atribuida a un tal K’nyo Mobuto: «Los animales se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste». La crueldad de esta cita aparentemente banal se descubre cuando, en el índice onomástico del libro, conocemos que su autor es un antropófago.

En efecto, frente a una cierta unidad temática, las fábulas de Monterroso, «libro singular en su misma pluralidad» —como lo calificara su personaje Eduardo Torres en *Lo demás es silencio* (p. 310)—, adoptan las formas más variadas, haciendo uso de diversos moldes narrativos y de distintas perspectivas, hasta el punto de que ningún esquema aparece repetido. El autor intenta eludir cualquier estereotipo así como la moralización demasiado explícita. En este mismo sentido el autor se expresaba así en una entrevista: «Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su forma de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte... A la gente le encanta dar consejos, e incluso recibirlos, pero les gusta más no hacerles caso» (*Viaje*, p. 76). Pese a sus afirmaciones y a pesar de huir de las fáciles moralejas, creo que es, sin embargo, más que evidente el compromiso ético y moral de la obra monterrosiana.

El *horror unitatis* (cf. *La letra E*, pp. 247-248) de que hace gala Monterroso alcanza también a los personajes de sus fábulas. Como ya dijimos, no sólo animales sino también personajes de la Biblia o de la mitología grecorromana, conceptos y fraseologismos son susceptibles de convertirse en los protagonistas de sus fábulas. En casi todos los casos se trata de enfocar argumentos conocidos desde una novedosa e iluminante perspectiva, a la vez subversiva y paródica. Sólo, claro está, desde la *intertextualidad* podrán valorarse los cambios respecto a los modelos empleados. No invita, sin embargo, Monterroso a una vana erudición detectivesca: en

¹⁷ Cf. F. VICENTE GÓMEZ, «Estructura y forma literaria. Augusto Monterroso y el arte de contar cuentos: análisis de *El Concierto*», en R. ESCAVY et al. (eds.), *Homenaje al Prof. A. Roldán Pérez*, Murcia 1997, vol. II, pp. 856-857.

la mayoría de los casos las referencias son ya desde el mismo título fácilmente reconocibles. Consigue, de este modo, que el lector abandone su actitud de búsqueda y se centre en lo que podríamos llamar la 'versión monterrosiana de los hechos'. «No creo haber escrito nunca nada para una secta...ni para iniciados en literatura—asegura el escritor en *Viaje*, p. 59—. Si a veces en lo que hago hay sobrentendidos o referencias literarias ocultas es porque siempre parto de la idea de que todo el mundo ha leído lo mismo que yo, y me sorprendería mucho que no fuera así porque, en realidad, mi cultura literaria es más bien deficiente».

Detengámonos brevemente a analizar alguno de sus apólogos más conocidos. En la fábula 4, titulada **La Fe y las montañas**, el autor extrae del célebre aforismo bíblico los protagonistas e incluso la acción del relato. Monterroso lleva a cabo una recreación de la sentencia en su sentido literal. Este procedimiento ya lo había empleado otras veces, como cuando afirma, entre bromas, que su tendencia a escribir con brevedad quizás proceda del impacto que le produjo la lectura de un anuncio mexicano que promocionaba el uso del telégrafo: *No escriba, telegrafíe*, y que él—dice—interpretó al pie de la letra.

La Fe y las montañas

Al principio la Fe movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios.

Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior; cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía.

La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.

Cuando en la carretera se produce un derrumbe bajo el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe.

Estructuralmente esta fábula adopta la forma de un relato etiológico. Tras interpretar literalmente el aforismo, la acción se desarrolla por los derroteros de un impecable razonamiento silogístico. Partiendo de falsas premisas se llega a un absurdo postulado final, siguiendo, eso sí, una aplastante lógica: si la fe mueve montañas, los derrumbes y corrimientos de tierra son la consecuencia natural de «un ligerísimo atisbo de Fe». Solapadamente se apuntan otras consecuencias no menos obvias: la fe es maléfica y casi nadie tiene fe.

La recreación de aforismos bíblicos no es, sin embargo, una novedad del escritor guatemalteco, ya que este argumento había sido explotado por otros autores. Un ejemplo, indudablemente conocido para Monterroso, lo hallamos en un cuento de su amigo Juan José Arreola titulado «En verdad os digo», incluido en su *Confabulario* (1952)¹⁸. En él el narrador mexicano nos cuenta la historia del científico Niklaus que trata de salvar el alma de los ricos, ideando el modo

¹⁸ Cf. J.J. ARREOLA, *Narrativa completa*, México 1997, p. 192 y ss.

de hacer pasar un camello por el ojo de una aguja. El experimento —tal como lo plantea el científico— es infalible, puesto que, incluso en el caso de que su intento fracase, los antiguos ricos, ahora arruinados debido a las fuertes sumas invertidas, podrán acceder al reino de los cielos sin necesidad de que el pobre camello tenga que pasar por esas estrecheces.

La Oveja negra

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.

También la conocida fábula 6: **La Oveja negra** comparte con la anterior el hecho de tomar su protagonista de un fraseologismo y el de adoptar la forma de un relato etiológico. No se trata, sin embargo, en este caso de una amable crítica religiosa sino de un terrible cuento (*Märchen*), donde se nos narra cómo se persigue y ataca la diferencia, la excentricidad, el genio, tema recurrente en la obra monterrosiana (véase a este respecto el capítulo «Solemnidad y excentricidad» en *Movimiento perpetuo*, pp. 95-99). Aquí «la heterodoxia —dice D. Durán, "art. cit.", p. 220— es condenada a morir periódicamente por el aparato represivo y —ya inofensiva— es convenientemente santificada». El absurdo final resalta la atrocidad de lo narrado.

La Tortuga y Aquiles

Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta.

En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder, pues su contrincante le pisó todo el tiempo los talones.

En efecto, una diezmiltrillonésima de segundo después, como una flecha y maldiciendo a Zenón de Elea, llegó Aquiles.

En el caso de la fábula 10 sobre **La Tortuga y Aquiles** el escritor guatemalteco, partiendo del célebre modelo esópico de la tortuga y la liebre (Esopo 353 Chambry = 226 Perry, Paráfrasis de Babrio 177, La Fontaine VI 10), convierte en apólogo la paradoja de Zenón de Elea¹⁹. Además de las fuentes antiguas (Aristóteles, Diógenes Laercio, etc.), Monterroso toma, sin duda, como modelo a su admirado Jorge Luis Borges, el cual dedicó, en su libro *Discusión* (1932), sendos ensayos a este tema («La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» y «Avatares de la tortuga»). El escritor argentino resumía en estos términos la aporía del filósofo de Elea: «Aquiles corre diez veces más ligero que la tortuga y le da diez metros de ventaja. Aquiles corre esos diez

¹⁹ Cf. S. ECHANDI ERCILA, *La fábula de Aquiles y Quélone: ensayos sobre Zenón de Elea*, Zaragoza 1993.

metros, la tortuga corre uno; Aquiles corre ese metro, la tortuga corre un decímetro; Aquiles corre ese decímetro, la tortuga corre un centímetro...y así infinitamente, de modo que Aquiles puede correr para siempre sin alcanzarla»²⁰.

El autor adopta en el tratamiento de la fábula el cliché narrativo de la crónica deportiva contemporánea: tras dar el titular de la noticia, se nos presenta a la tortuga ofreciendo en una rueda de prensa las declaraciones típicas en estos casos. Sus palabras, sin embargo, resuenan aquí cargadas de ironía y no exentas de malintencionadas alusiones mitológicas. En último lugar, se describe la llegada de Aquiles el de los pies ligeros (πόδας οἰξύς), que culpa a Zenón de su «paradójica» derrota.

Aunque la influencia de Borges es admitida por el propio autor²¹, pudo haberse inspirado en otros tratamientos literarios de este mismo tema. Podemos, por ejemplo, mencionar el caso de Lewis Carroll, que en su obra *Mind* recoge una supuesta discusión entre la tortuga y Aquiles²² o el caso de Leonardo Sciascia que utiliza este mismo argumento para una de sus *Favole della dittatura* (1950)²³:

Il trucco del filosofo innervosì Achille. E la tartaruga: «Non gli dar retta; tutti sanno quanto sia veloce il tuo piede. Dovrei lagnarmi io, piuttosto. Inventarono altra volta una mia gara con la lepre; oggi questo filosofo lancia, per il mio vantaggio, il suo laccio al tuo piede. Ma io so appena camminare; e non c'è che la mia lunga vita a poter avere ragione del tuo piede».

4. Horacio y Monterroso: «mi relación más que ingenua con el latín»

En el libro titulado *La vaca* nuestro autor nos cuenta su relación con el latín: fue a través de la lectura de una traducción española de las comedias de Aristófanes, donde las frases más escabrosas aparecían en nota a pie de página y vertidas en latín, como se despertó la malsana curiosidad del escritor por la lengua latina. «Acudí —prosigue diciendo (*La vaca*, p. 84)— a un diccionario latino-español, con ayuda del cual encontré por primera vez lo mal hablados que podían ser los clásicos, descubrimiento con el que, como es natural, comenzó mi amor por ellos». Atraído por estos frutos prohibidos, recibió clases de un antiguo seminarista que le hacía traducir fábulas de Fedro y odas de Horacio. Posteriormente, descubrió la *Rusticatio mexicana* (1781) de su paisano el poeta neolatino Rafael Landívar, cuyos versos aprendió de memoria.

Esta introducción tardía en las lenguas clásicas como «autodidacto con poco latín y menos griego» (*La letra E*, p. 269) explica su asumida propensión a los autores llamados 'escolares': «Yo —dice en *Viaje*, p.18— prácticamente no fui a la escuela, por lo menos no terminé la prima-

²⁰ J.L. BORGES, *Discusión*, Madrid 1997 (= 1932¹), p. 141.

²¹ Cf. el cap. «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges» en *Movimiento perpetuo*, p. 59: «...que alguien nuestro podía contar nuevamente e interesarnos nuevamente en una aporía de Zenón».

²² «What the tortoise said to Achilles», en A. WOOLLCOTT (ed.), *The Complete Works of Lewis Carroll*, London 1988, pp. 1104-1108.

²³ L. SCIASCIA, *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*, Milano 1997, p. 55.

ria... Quizá por eso me gusten tanto los textos escolares, sobre todo ahora que ciertas cosas mías aparecen en alguno que otro. Es una sensación extraña: los miras por casualidad y de pronto te encuentras allí, e incluso te piden que señales tus propios pluscuamperfectos».

Como el propio Monterroso ha reconocido en numerosas ocasiones, entre los autores clásicos, el poeta Horacio es el que ha dejado una huella más perdurable en su obra. Su influencia es sólo comparable a la que atribuye a los modernos Montaigne, Cervantes, Swift y Melville (véase el capítulo titulado «Influencias» en *La vaca*, p. 46). No voy a hacer en esta breve exposición un recuento exhaustivo de las numerosas citas y alusiones horacianas en la obra de nuestro autor, labor que ya ha sido en parte realizada²⁴. Baste recordar que el escritor guatemalteco emplea a menudo el lugar común horaciano con intención transgresora, convirtiéndolo con su mirada sesgada en el menos común de los lugares. Por no hablar de las numerosas citas y alusiones —nunca ingenuas, casi siempre paródicas— del simpár Eduardo Torres, «tan disimuladas —reconoce el autor²⁵— que yo ya me resigné a que ni se perciban». Tampoco voy a detenerme en la descripción detallada de los rasgos éticos y literarios que asocian a Monterroso con el poeta venusino: el humor dirigido, sobre todo, hacia sí mismo (autosarcasmo), la ridiculización de la estupidez humana, la visión epicúrea de la vida, el *labor limae* como principio del estilo —nuestro autor llegó incluso, entre bromas y veras, a declarar: «yo no escribo; yo sólo corrijo» (*La letra E*, p. 249)—, etc. En la obra monterrosiana hallamos el Horacio satírico, pero también el crítico literario e incluso el lírico. Su identificación con Horacio es tal que en la fábula 25, que lleva por título **El Cerdo de la piara de Epicuro**, hace literal y desarrolla la metáfora que el venusino aplicaba a sí mismo (*Epístola* 1.4,16) hasta convertirla en el punto de partida de una fábula animalística poco común. Este apólogo *sui generis* no sólo representa un honrado testimonio de respeto hacia este singular cerdo, cuya ociosa vida es resumida por nuestro autor —tan aficionado al género de las biografías—, sino que constituye también una especie de «anhelada» autobiografía del escritor guatemalteco.

Por otra parte, la fábula 5 titulada **La tela de Penélope o quién engaña a quién** es una humorística revisión del célebre mito de Ulises y Penélope. Aquí Monterroso nos presenta a una nueva Penélope «cuyo único defecto —dice— era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas». Esta fue la verdadera causa de la marcha de Ulises, cansado de esta ama de casa preocupada tan sólo por la costura. «De esta manera —continúa nuestro autor— ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada». A modo de colofón nuestro autor introduce maliciosamente el célebre tema horaciano del *quandoque bonus dormitat Homerus* (*Ars Poetica* v. 359), con lo que

²⁴ Cf. T. HERRERA ZAPIÉN, «El Arte poética, de Horacio a Monterroso. Las *Epístolas* de Horacio en América y más allá», *Helmantica* 44 (1993), pp. 319-331.

²⁵ R.H. MORENO-DURAN, «El lector como animal de presa», *Quimera* 26 (1982), p. 70.

consigue el apoyo clásico para la subversión del mito. A través de la manipulación del lugar común se accede a un nuevo significado: si Homero echaba una cabezadita de vez en cuando, quizás haya sido él quien se ha equivocado y ha confundido toda la historia. Como la crítica ha puesto de manifiesto, aquí se aborda un tema muy frecuente en su obra: la relatividad de los valores y de la verdad.

Para concluir este breve acercamiento a las influencias clásicas en la obra monterrosiana, quisiera traer a colación el capítulo titulado «La brevedad», perteneciente a su libro *Movimiento perpetuo*. En él el escritor guatemalteco habla sobre la tan traída y llevada brevedad de sus textos. Con la ayuda de la sátira I 1 de Horacio, que comienza con el clásico motivo de la *μειψιμορία*, nuestro autor argumenta que «el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos en que la imaginación no tenga que trabar, 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». Concluye, sin embargo, afirmando que para él la brevedad no es algo buscado sino impuesto: «A ese punto —dice— que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio». No es casualidad que su declaración como autor breve venga expresada a través de una alusión —no tan clara en este caso— a uno de los máximos exponentes de la concisión e intensidad poéticas: el *odi et amo* de Catulo (85):

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior

En efecto, la brevedad, el uso de formas breves, es para Monterroso una exigencia no sólo estética sino también ética. La única visión posible del mundo —parece decirnos— es la de un rompecabezas compuesto de mil fragmentos. No cree en el principio de la unidad e incluso le aterra que algún crítico consiga identificar en su multiforme producción un hilo conductor, que dé coherencia al conjunto de una obra que él pretende tan dispar.

5. Recepción de Monterroso

El ejemplo de **imitar libremente** ha cundido entre sus seguidores, los cuales se han ejercitado en la obra del escritor guatemalteco, convertido ya en un verdadero clásico, cuyas fábulas han sido traducidas incluso a la lengua latina que tanto admira²⁶. Así podemos hablar hoy de una considerable *recepción* de Monterroso en la literatura contemporánea. Con todo, si nuestro autor nos ponía en guardia frente a la irresistible tentación de imitar a Borges (*Movimiento perpetuo*, p. 61), quizás no sería hoy ocioso advertir de los peligros de imitar a Monterroso.

²⁶ T. HERRERA ZAPIÉN, «Monterroso latinista y otras fábulas», *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México* 29 (1983), pp. 12-13.

Entre sus textos probablemente sea «El dinosaurio», que pasa por ser uno de los cuentos más breves de la literatura universal, el que ha gozado hasta hoy, paradójicamente, de una fortuna mayor²⁷. Perteneciente a su primer libro, *Obras completas (y otros cuentos)*, dice así: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí»²⁸. Aparte de las mutaciones que por azar o distracción ha sufrido el pobre animal en la boca o pluma de ilustres contemporáneos como Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes (véase el capítulo «Las metamorfosis de Gregor Mendel» en *La vaca*, p. 144), este brevísimo relato ya ha inspirado o se ha convertido en referencia para numerosas interpretaciones y para otros cuentos (Pablo Urbanyi, Marcelo Báez, etc.). Como ejemplo, podemos mencionar el escrito por José de la Colina con el título «La culta dama»:

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado 'el dinosaurio'.
—Ah, es una delicia —me respondió—, ya estoy leyéndolo.

Más recientemente, José María Merino hace un homenaje al dinosaurio monterrosiano, asociándolo a su precedente kafkiano²⁹:

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. 'Te noto mala cara', le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.

En otros casos, algunas piezas de Monterroso han propiciado la aparición de relatos que intentan servir de complemento a aquéllos. Tal es, por ejemplo, el destino de su fábula (27) sobre **el perro que deseaba ser un ser humano**, que ha continuado Mario Benedetti con el cuento de «el hombre que aprendió a ladrar», incluido en su libro *Despistes y Franquezas* (1989). Pero, en fin, la de la recepción de Monterroso es otra historia que está por hacerse y por escribirse, y que excede los modestos objetivos de este trabajo³⁰.

²⁷ Cf. J. VILLORO, *op. cit.*, p. 28: «El autor se limita a narrar el desenlace del relato; el planteamiento y el nudo de la argumentación pertenecen a la realidad virtual: el lector debe imaginar las condiciones en que el protagonista soñó la bestia que termina ingresando a su universo».

²⁸ A su popularidad, sin duda, ha contribuido Italo Calvino, que en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid 1989, p. 64 dice: «Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no encontré ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: 'cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí'».

²⁹ J.M. MERINO, *Días imaginarios*, Barcelona 2002, p. 243.

³⁰ Como último homenaje —siempre fueron de su agrado las notas a pie de página— y a modo de duda final quisiera lanzar una pregunta: ¿es mera casualidad que el término MONTERROSO sea un anagrama de MONO TORRES o es producto de una elección de nuestro autor, tan dado, por otra parte, a los palíndromos, anagramas y demás juegos verbales? Lo cierto es que el mono —en sus fábulas— y el erudito samblasense Eduardo Torres —en *Lo demás es silencio*— parecen criaturas tan estrechamente ligadas a nuestro escritor que, a veces, resulta difícil distinguirlos.