

La obra de Augusto Monterroso se distingue, entre otras cosas, por su brevedad. Esta brevedad está entendida no sólo como la de sus textos en sí, sino la brevedad que significa su obra en totalidad: *Obras completas (y otros cuentos)* (1959), *La oveja negra y demás fábulas* (1969), *Movimiento perpetuo* (1972), *Lo demás es silencio* (1978), *La palabra mágica* (1983), *La letra e: fragmentos de un diario* (1987) y *La vaca* (1993). Es decir, que en el lapso de treinta y cuatro años publicó solamente siete libros.

En una conversación con José Miguel Oviedo en 1975, Monterroso dice que “escribir es una manía, una afición como cualquier otra, o una manera de llamar la atención y de satisfacer la vanidad como hay tantas. [...] Creo que uno debe hacer este trabajo con cierto temor y con todo el *perfeccionismo* que su naturaleza le exija, pero con humildad y *al margen de lo que hace para ganarse la vida*” (en Corral, 1981: 50-51)¹. Este perfeccionismo y el amor a la escritura (en oposición a la “profesionalización” del escritor)² son quizá las piezas claves para entender la postura de Augusto Monterroso frente a ese ente que llamamos escritor. Son quizá también las claves para entender su propia brevedad.

En su segundo libro, *La oveja negra y demás fábulas*, retrata al escritor como un mono. Sin embargo, en la fábula final titulada “El zorro es más sabio”, el lugar de éste lo toma el zorro. Y claro, hay un evidente cambio de connotación entre el mono-escritor y el zorro-escritor. A continuación transcribo el texto.

El zorro es más sabio

Un día el Zorro estaba muy aburrido y hasta cierto punto melancólico y sin dinero, decidió convertirse en escritor, cosa a la cual se dedicó inmediatamente, pues odiaba ese tipo de personas que dicen voy a hacer esto o lo otro y nunca lo hacen.

Su primer libro resultó muy bueno, un éxito: todo el mundo lo aplaudió, y pronto fue traducido (a veces no muy bien) a los más diversos idiomas.

El segundo fue todavía mejor que el primero, y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con

entusiasmo y aun escribieron libros sobre los libros que hablaban de los libros del Zorro.

Desde ese momento el Zorro se dio con razón por satisfecho, y pasaron los años y no publicaba otra cosa.

Pero los demás empezaron a murmurar y a repetir “¿Qué pasa con el Zorro?”, y cuando lo encontraban en los cocteles puntualmente se le acercaban a decirle tiene usted que publicar más.

—Pero si ya he publicado dos libros —respondía él con cansancio.

—Y muy buenos —le contestaban—; por eso mismo tiene usted que publicar otro.

El Zorro no lo decía, pero pensaba: “En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer.”

Y no lo hizo (Monterroso, 1994: 97-98).

INTERTEXTUALIDAD CON LA FÁBULA

Lo primero a observar de este texto es que está escrito como una fábula. ¿Pero es una fábula en el sentido clásico? Por “fábula clásica” podemos entender las que escribieron Esopo, Iriarte, Samaniego y La Fontaine, como los más destacados, quienes siguen una definición con las mismas características, a saber: “Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en la que pueden intervenir personas, animales

Y MONOS ZORROS

La brevedad del escritor según Monterroso

✎ | MARIO CANTÚTOSCANO

y otros seres animados o inanimados.” A esta definición de la Real Academia de la Lengua Española se le podría añadir que los personajes no humanos siempre están “humanizados”, en el sentido de que son utilizados con fines alegóricos.

En el prólogo (que no está firmado) a la edición de las fábulas de Iriarte en la edición de Editores Mexicanos Unidos se lee:

El sentido alegórico de las fábulas y su mundo de ficción habitado por animales fantásticos y míticos personajes, permitían sortear con relativa facilidad la censura, y de esa manera las piezas de Iriarte lograron difundir críticas políticas que ejercieron indudablemente influencia en su momento, tal como sucedió también con la obra de Esopo (en de Iriarte, 1992:7).

Las fábulas de Monterroso cumplen con casi todos los requisitos, salvo la intención didáctica y, por ende, la moraleja explícita al final de la fábula. Su intención es más literaria, aunque no deja de ser crítica. La fábula, al menos en la tradición de la lengua española, alcanza su punto cumbre en el siglo XVIII, precisamente con Iriarte y Samaniego, acorde con los ideales de la Ilustración y el Enciclopedismo (en de Iriarte: 5-10) en estas funciones didáctica y moralizante, mismas que Monterroso habrá de despreciar.

En entrevista con Jorge Ruffinelli, el fabulista guatemalteco dice que procuró no usar la misma fórmula para hacer sus fábulas y relata que se preguntó cómo hacerlas:

No deberían ser como las de Iriarte y Samaniego. [...] Una vez embarcado en el proyecto, de puro miedo comencé a adquirir las fábulas completas de Esopo, La Fontaine, etcétera, con ánimo de leerlas todas y aprender a hacerlas. Pero me di cuenta de que eso era una tontería, de que precisamente no debía leerlas y sí hacer lo mío como Dios me diera a entender (en Corral: 26-27).

En otra entrevista de 1969 con Margarita García Flores, acabado de salir su libro, Monterroso desentraña el misterio de por qué hacer fábulas en el siglo XX, o mejor, qué sentido tiene:

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 a 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 (en Corral: 31-32).

Más adelante, la entrevistadora le pregunta la intención que tuvo al escribir fábulas, y él responde:

Combatir el aburrimiento e irritar a los lectores, principio este último irrenunciable. Aunque por el momento he logrado lo primero, siempre fracaso en lo segundo, pues desde Horacio sabemos que en este género de obras todo lector ve siempre retratados a los demás y nunca a sí mismo. Ni modo (32).

Sobre la posibilidad de la fábula en el siglo XX, Monterroso dice que, en el caso de la literatura, “creo que la posibilidad de las fábulas existe si uno no pretende moralizar con ellas” (33). Así, para el escritor guatemalteco autoexiliado en México, la nueva fábula deja de tener esta pretensión moralizante, aunque no deja la función crítica. Y sobre las intenciones didácticas, están las intenciones estéticas. Las demás formas alegóricas las sigue conservando, pues sus personajes no son sólo personas y animales, sino también son cosas inanimadas —como las montañas— e incluso conceptos —como el bien y el mal.

Lia Ogno, en un ensayo de 1993³, nos dice que *La oveja negra y demás fábulas* no es una continuación de la tradición, sino su parodia y su cuestionamiento:

La fábula tiene una función crítica cuyo cumplimiento significa su propia desaparición: desaparición de la fábula y del mundo que criticaba, pues el cumplimiento de su función crítica implica la transformación del mundo. [...] Sin embargo, Monterroso no cree que la literatura sirva para cambiar el mundo, por eso sus fábulas carecen de esta enseñanza o moraleja. [...] Sabe que la literatura no transformará el mundo ni el comportamiento humano,

¹ Las cursivas son mías.

² Amateur significa hacer algo por amor, aunque ha adquirido el sentido de antónimo de profesional y, por lo tanto, de “falta de calidad”.

³ “La oveja negra de la literatura hispanoamericana”, en *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*.

pero considera que antes que la tristeza o el llanto o la desesperación del pesimismo, es mejor reírse de este mundo que la literatura no puede cambiar. La risa como terapia del mundo. Reírse del mundo para curarse de él (Ogno en Corral, 1995: 149).

Y esto es otra aportación de Monterroso a la fábula, el sentido del humor. No que uno no pueda reírse con las fábulas de Esopo o Samaniego (siempre mirando al otro y no a uno mismo, como decía Horacio), pero en este caso, nos estamos riendo no sólo de los fabulados, sino de la fábula misma.

EL PERSONAJE DEL ZORRO (Y LA ZORRA)

En la estrategia alegórica de la fábula clásica, y que Monterroso conserva, una de las vertientes más socorridas es la “humanización” de los animales. Es decir, poner a los animales los vicios, las pasiones y —a veces también— las virtudes humanas. Uno de los animales más socorridos para ello es el zorro o la zorra (mamífero carnívoro de la familia de los cánidos conocido con el nombre científico de *Vulpini*). En la tradición fabulística, sobre todo la de lengua española, es mayor el número de referencias a este animal en su femenino (la zorra) que en su masculino (el zorro).

Ya sea en macho o hembra, a este animal se le ha asociado comúnmente con la inteligencia y la astucia. Para no entrar en debates de índole idiomática (por cuestiones de traducción), me enfocaré solamente en los casos de los máximos representantes de la tradición fabulística en lengua española: Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego. Ambos fabulistas prefieren el femenino zorra sobre el masculino zorro. En las fábulas de Iriarte, éste siempre pone al personaje como zorra. En las de Samaniego, aparece una vez como zorro y todas las demás veces como zorra. ¿Tiene esta diferencia de género alguna intención?

En las fábulas de Iriarte, la zorra aparece como un animal inteligente y astuto, que desentraña acertijos. En las tertulias de animales, la zorra es la que hace una hermenéutica de los discursos. Consigue dilucidar que el avestruz y el dromedario se alaban mutuamente por el simple hecho de ser paisanos (advierte sobre el “paisanaje” aún en los medios literarios); y también descifra que las críticas de la oruga al gusano de seda son causadas por la envidia, con la moraleja: “La literatura es la profesión en que más se verifica el proverbio: ¿quién es tu enemigo? El de tu oficio.” (de Iriarte, 1992: 70)

Por su parte, Samaniego hace connotación de astucia y cautela en la zorra que visita pero no se acerca al león para no ser devorada; astucia y perversidad cuando el lobo, con malas intenciones, hace que la zorra vaya a proponerle al león cura para su enfermedad, y ésta responde que su remedio es comerse al lobo y aplicarse su pellejo; astucia y engaño cuando *el zorro* hace con halagos que el cuervo cante para que tire su queso y comérselo él; inteligencia y paciencia cuando, al no alcanzar la uvas, la zorra dice “no las quiero comer, no están maduras”; inteligencia cuando le dice la zorra al busto: “tu cabeza es hermosa, pero sin seso”⁴; astucia, labia y engaño cuando la zorra trata de engañar al gallo para comérselo; ingenio y avaricia de la zorra cuando la mona le pide su cola y ésta se la niega; astucia y engaño cuando la zorra cae en un pozo y le dice a un chivo que el agua está muy buena para que éste se asome y ella pueda salir colgándose de sus barbas. Aunque la zorra no siempre gana —pues la cigüeña le regresa su maldad y se demuestra que para un astuto siempre hay otro más astuto—, siempre está con estas connotaciones (Samaniego, 1989).

No obstante la astucia e inteligencia de la zorra, ésta siempre conserva un dejo de negatividad por las cuestiones de engaño o de “mala leche” que tienen sus acciones, incluso cuando descubren los acertijos o hacen aseveraciones como “tu cabeza es hermosa pero sin seso”. Podemos ver brevemente otros ejemplos de cómo esta imagen de la zorra ha permeado la cultura occidental.

Está la novela anónima picaresca francesa *Renart el zorro*, la cual data de la Alta Edad Media. En ella, el zorro es un animal muy astuto, ingenioso, pero —como el pícaro del Siglo de Oro Español— siempre usa sus habilidades para su propio provecho, no importando si esto daña a terceros. Fue tan exitoso este personaje que propició un cambio lingüístico en la lengua provenzal, pues al zorro, que se le denominaba con un derivado del latín *vulpes*, el uso convirtió a *renard* en la palabra para designar este animal. Por otro lado, está en la tradición filmica estadounidense el personaje de El Zorro, creado por Johnston McCulley. Los filmes y

⁴ Esta fábula puede estar basada en el emblema de Alciato número 189, donde la zorra le dice lo mismo a una careta de actor: “*Mentem non formam, plus pollere*”. <<http://www.mun.ca/alciato/189.html>> Aquí se ve que no sólo en la fabulística española la zorra está relacionada con la astucia y la inteligencia, sino que puede ser una connotación occidental.

series de televisión de este personaje, ambientado en la Alta California del siglo XIX, datan desde la década de 1920 y han sido muy numerosos. En todos ellos, las aventuras de este personaje destacan por la astucia del *alter ego* enmascarado de don Diego de la Vega. Aunque es un personaje que tiene una connotación positiva de astucia e inteligencia, resuelve los problemas del oprimido por medio de la violencia y actúa al margen de la ley.

En todos estos ejemplos, sea zorro o zorra, la inteligencia y la astucia son conceptos asociados a este animal-personaje, pero con una connotación negativa. Esta negatividad, por supuesto, tiene grados, y puede ir desde cierta insinuación de “mala leche” hasta el engaño premeditado. Incluso con el Robin Hood californiano, vemos que, aunque busca el bien y la justicia, éste actúa como un “forajido” o un *outlaw*.

En Monterroso también hay la diferencia entre zorro y zorra. Pero aquí sí hay una diferencia de connotación entre el masculino y el femenino. La zorra aparece en las fábulas “El sabio que tomó el poder” (Monterroso: 25-27) y “El camaleón que no sabía de qué color ponerse” (Monterroso: 35-36). En la primera, el Mono es “aconsejado por la Zorra en política”. Ser consejero político no sólo implica astucia, sino algo de malicia o perversidad, y más en el México de la década de los sesenta. En la segunda fábula, al Camaleón, “a quien le había dado por la política”, los animales, “asesorados por la Zorra”, le han descubierto sus artimañas para cambiar de color. Así nuevamente la “asesoría política” de la Zorra tiene las mismas connotaciones que en la fábula anterior.

Sin embargo, en la última fábula, la ya citada “El zorro es más sabio”, el Zorro, masculino, no tiene la connotación negativa. No obstante que la distinción entre masculino y femenino de este animal en español tenga su sesgo sexista⁵, la distinción para Monterroso tendrá que ver con el papel del escritor. En varias fábulas, al escritor se le representa con el Mono, excepto en la última, donde es un zorro. Además, este zorro ya no es astuto o inteligente sino que es *sabio*. Sobre esto abundaremos más adelante.

⁵ En México “zorra” también designa a la mujer promiscua, es un eufemismo para el vernáculo puta. Mientras que al hombre sagaz, astuto y/o inteligente, se le denomina “zorro”; por ejemplo, “El Zorro Plateado” era el epíteto con el que solían llamar al actor Mauricio Garcés, por su ingenio y su cabello cano.

SABIDURÍA VS. ASTUCIA, ¿ZORRO O MONO?

Ya vimos que la distinción de género en Monterroso, en zorra y zorro, tiene más bien estos pares: zorra = astucia, zorro = sabiduría; zorra = asesor político, zorro = escritor. Pero no es cualquier escritor. El escritor está representado, salvo en la última fábula, por el Mono. Vemos los casos de la fábulas “El mono que quiso ser escritor satírico” (Monterroso: 13-15) y “El mono piensa en ese tema” (Monterroso: 73). Y ese mono-escritor, no es el mismo que el zorro-escritor. El Mono es un escritor falible, un escritor que se atormenta en un vaso de agua buscando sus temas o que le teme a la opinión pública.

En la primera fábula, el Mono quiere ser escritor satírico, pero en cuanto va conociendo a (y encariñándose con) su objeto de estudio, se va autocensurando para no herir la susceptibilidad de quienes ahora lo veneran. En la segunda fábula, el Mono se enreda en la cuestión temática del escritor que se plantea temáticas que siempre resultan en lugares comunes. Obviamente este mono-escritor no tiene nada ni de astucia ni de sabiduría.

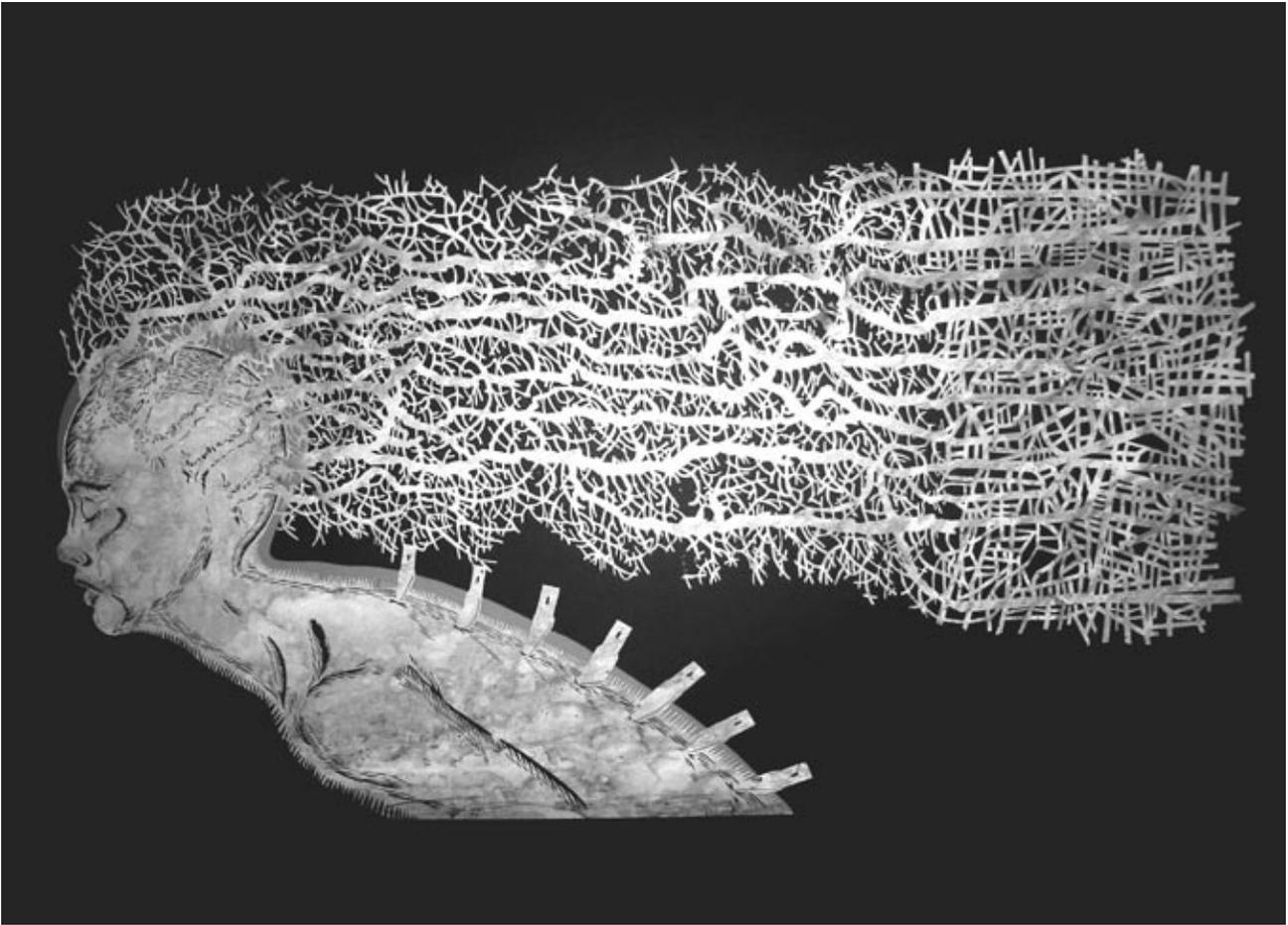
El diccionario de la RAE dice que astuto es “Agudo, hábil para engañar o evitar el engaño o para lograr artificiosamente cualquier fin”. Luis Villoro, por su parte, dice que un sabio

[...] no es aquel que sabe muchos principios generales, ni el que puede explicarlo todo mediante teorías seguras, sino el que puede distinguir en cada circunstancia lo esencial detrás de las apariencias, el que puede integrar en una unidad concreta las manifestaciones aparentes de un objeto (Villoro, 2008: 226).

Aunque Monterroso no haya leído esta definición, la actitud del Zorro concuerda mucho con lo descrito por Villoro. Es sabio porque prefiere dejar de escribir y no equivocarse, prefiere callar literariamente a escribir un libro malo, y no fiarse de los halagos de la gente, pues, en el fondo, “detrás de las apariencias”, como dice Villoro, la intención es que se equivoque. Si el cuervo de Samaniego hubiera detectado las intenciones del zorro detrás de sus halagos, se hubiera convertido en el Zorro de Monterroso.

En la ya citada conversación con García Flores, ésta le pregunta por qué el escritor aparece personificado por el mono, a lo que el autor responde:

Lo ignoro. Será algo inconsciente; pero podemos ensayar alguna respuesta más o menos válida. Por ejemplo,



SE FUE PERO SE LLEVA SU PEDAZO DE CIUDAD (EN CRISIS) / PAPEL CALADO / 100 X 50 CM

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 eso 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 (en Corral: 35).

Esto, claro, en oposición al Zorro que deja de escribir por su autocrítica. Cuando ya ha terminado de decir lo que quería, deja de escribir, no hace falta más. Evita el “escribir por escribir”, es decir, aplica la brevedad. Ya al principio habíamos visto lo que para el escritor guatemalteco significa escribir, “perfeccionismo” y “amateur” (en el sentido de amar lo que se hace). Pero lo podemos reforzar con esta otra

cita del mismo libro en una conversación de 1980 con Graciela Carminatti:

La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir, sin adornos ni frases notorias; [...] en prosa hay que renunciar a muchas frases buenas en honor de decir lo necesario (en Corral: 86).

Tomando como ejemplo la fábula del zorro sabio, esa precisión, ese renunciar, no sólo significa la prosa de una obra en particular, sino la obra en general. Si con dos libros se ha dicho ya todo, no es necesario escribir más.

EL AMBIENTE LITERARIO DEL BOOM LATINOAMERICANO

Está claro que para Monterroso el escritor comprometido es el zorro, pero no el que está comprometido con una causa social o política, sino con la literatura. En una conversación de 1972 con Ignacio Solares, el autor dice que

debemos partir del hecho de que la literatura en sí misma no tiene ninguna utilidad, ni mucho menos sirve para transformar nada [...] es tan inocua que incluso puede ser dañina; es el opio de la clase media y, como el cine, una fábrica de sueños, de representaciones armadas sobre el viento. No sé por qué tiene tanto prestigio, ni por qué a veces a los escritores se les pide y en muchos casos se les exige, que hagan novelas como editoriales o poemas para derrumbar al tirano. [...] La ilusión de que se hace camino al *oír cantar* que se hace camino al andar, es nefasta (en Corral: 39-40).

La alusión a las novelas “para derrocar al tirano” tiene ciertamente una crítica implícita para la novelística latinoamericana denominada como el *Boom*. Este movimiento tiene varias definiciones, así, de crítico a crítico, varían las fechas en que se sitúa o que abarca, y de la misma forma los autores que lo componen⁶. Sin embargo lo que aquí interesa no es la definición formal, sino las “informalidades” de este periodo. Aún con las diferencias entre fechas, todos coinciden en centrar el *Boom* en la década de 1960. Y entre las características no académicas, tenemos la alta comercialización de esta literatura, con todas las críticas al respecto. Es por ello que Lia Ogno advierte la diferencia entre Monterroso y los integrantes de dicho movimiento:

Se trata de la responsabilidad del escritor frente al lenguaje por un lado, y por otro, frente a su propia obra, de tal manera que el crecimiento de ésta obedezca a un convencimiento personal del autor y no a las leyes del mercado (Ogno en Corral, 1995: 148).

Podemos darnos una idea de las críticas lanzadas contra los escritores de este movimiento por lo que escribe Donoso en su *Historia personal del “boom”* (1972):

Estas obras han tenido y siguen teniendo una repercusión literaria —quiero recalcar el hecho de que estoy hablando de lo específicamente literario, no del número de ejemplares vendidos, que es sólo un ingrediente parcial de esa repercusión (11-12).

⁶ Para ver más definiciones sobre el *Boom*, véase Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.

Más adelante:

Boom es una onomatopeya que significa estallido; pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos. Implica, sobre todo, que esta breve y hueca duración va necesariamente acompañada —como en *Mahagonny* de Bertolt Brecht— de engaño y corrupción, de falta de calidad y de explotación (13-14).

Otra vez:

Así se inventó el *boom*: así lo sacaron del mundo de la literatura y lo introdujeron en el mundo de la publicidad y la bulla, así han mantenido ante el público su supuesta unidad, prodigándole la propaganda gratuita que se acusa a sus miembros de ser tan diestros para conseguir, ya que como *capos* de *mafia* manejarían el *pool* de secretos que aseguran el éxito (15).

Cuando se habla de la internacionalización de los escritores:

Al decir “internacionalización” no me refiero a la nueva avidez de las editoriales; ni a los diversos premios millonarios; ni a la cantidad de traducciones por casas importantes de París, Milán y Nueva York; ni al gusto por el *potin* literario que ahora interesa a un público de proporciones insospechadas hace unas décadas; ni a las revistas y películas y agentes literarios de todas las capitales que no esconden su interés... (19)

Viendo esta respuesta de Donoso, se pueden deducir perfectamente las críticas al *Boom*. Con estas perspectivas, en los diferentes ámbitos literarios de América Latina, comienza a plantearse la “profesionalización” de los escritores como una posibilidad real. Que el escritor viviera de lo que escribe era impensable unos cuantos años atrás, es más, nunca se había podido plantear. El debate sobre esta profesionalización surge en los sesenta y continúa fuerte durante los setenta. Me atrevería a decir que no se ha terminado, pues en los distintos foros de escritores, ya sea en México o en otros países de Latinoamérica, este tema se sigue dando, y para ello basta ver los temarios de los encuentros de escritores.

Este mismo tema está presente en las diversas entrevistas que le hicieron a Monterroso de 1969 a 1981 en

Viaje al centro de la fábula. Vamos a versólo un par de ejemplos para no extendernos demasiado. René Avilés Fabila le pregunta sobre el “oficio” y la “profesión” del escritor de literatura, a lo que el narrador guatemalteco responde:

Para algunos la literatura tal vez sea una profesión, un trabajo como cualquier otro. Yo no comparto esa idea. El trabajo del artista es diferente de cualquier otro en razón de que no produce cosas necesarias, o por lo menos de necesidad inmediata. Si las obras del escritor se venden y éste recibe mucho dinero por ellas, está bien. Pero quizá el escritor no debería de escribir para ganar dinero (en Corral, 1981: 58).

Pero ¿efectivamente está Monterroso hablando de la generación del *Boom* con su fábula de “El zorro es más sabio”? Cuando José Miguel Oviedo, en su entrevista de 1975, le pregunta cuál es la actitud que menos soporta en un escritor, éste responde que son los escritores que han adquirido notoriedad defendiendo al Estado, pero que también, en menor medida, le resultan chocantes:

1) los humanitaristas, 2) los que suponen que no dicen cosas importantes, 3) los que aman a su país y lo declaran, 4) los que afirman que no podrían vivir sin escribir, 5) los que efectivamente no podrían vivir sin escribir, 6) los que tienen razón, 7) los que creen que la literatura puede cambiar algo, y se les nota en lo que escriben 8) los que habiendo alcanzado el éxito con un libro se sienten obligados a escribir otro (y lo hacen), 9) los que sostienen que el ser humano puede mejorar, 10) los que hacen listas como ésta (49).

Aunque los escritores del *Boom* podrían caber en varias categorías, la parte que corresponde a la fábula del zorro es la 8. Esta cuestión de escribir por escribir, o escribir para mantenerse vigente, o por necesidad económica, es la que el fabulista está criticando con el personaje del Zorro. Diony Durán nos dice con respecto a estas fábulas:

Quizá Monterroso esté atacando lo más boomístico de la literatura de los años sesenta, con la intuición de que aquella renovación era más amplia y esencial que lo que las expresiones irritantes de sus extremos delataban y a su vez detecta los fuegos de artificio de la propia retórica del *boom* (Durán en Corral, 1995: 211)⁷.

Y más adelante:

La oveja negra y demás fábulas cierra en 1969 una década “boomística” y abre nuevas expectativas. [...] Quizá el interés por esa crítica le haya nacido de lo que confiesa que es uno de sus blancos preferidos: “Los escritores que se valen de las revoluciones para adquirir notoriedad”. Las fábulas se dirigen contra todo lo superficial y externo de ese momento de la literatura hispanoamericana y actúan implacables, pero sin ofrecer alternativas superadoras (220).

De esta forma, los escritores del *Boom* no son como el Zorro, que sabe cuándo detenerse, que tiene autocritica y no escribe “por escribir”, para mantenerse vigente, para satisfacer las leyes del mercado y a las editoriales. ¿Pero entonces quién es el Zorro o quién sí es un zorro sabio (que no astuto)?

EL ZORRO, ¿RULFO O MONTERROSO?

Algunos críticos, como Ángel Rama, dan por hecho que el Zorro de la fábula de Monterroso es Juan Rulfo:

A Monterroso le debemos una humorística explicación del silencio narrativo de Juan Rulfo: en una de sus fábulas cuenta que el Zorro sabio, después de haber publicado dos exitosos libros, se vio acosado por los admiradores que le reclamaban nuevos títulos: “El Zorro no lo decía, pero pensaba: ‘En realidad lo que éstos quieren es que yo publique un libro malo: pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer’. Y no lo hizo” (Rama en Corral, 1995: 24)⁸.

Rama está viendo el paralelismo de los dos excelentes libros publicados del Zorro con la historia literaria de Rulfo, y claro, tiene mucho sentido. Lo está viendo como la explicación del silencio de este escritor. ¿Pero cuál es esa explicación? La respuesta está no sólo en la obra de Rulfo, sino en la propia de Monterroso: la brevedad. Sin embargo, ¿es solamente Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno el escritor que se puede ajustar a esta norma?

⁷ Durán, Diony. “La oveja negra y demás bombas de tiempo”, en *Refracción. Monterroso ante la crítica*.

⁸ Rama, Ángel. “Un fabulista para nuestro tiempo”, en *Refracción. Monterroso ante la crítica*.

Jorge Ruffinelli, a su vez, hace un paralelismo entre la obra de Rulfo y la de Rimbaud, ambos con dos títulos publicados (Ruffinelli, 1980: 9-38). Si nos vamos una generación atrás (en términos de la literatura mexicana del siglo XX), con los Contemporáneos tendremos otro posible candidato: José Gorostiza, primero con *Canciones para cantar en las barcas* y luego su obra maestra *Muerte sin fin* y, tras ésta, silencio. Si tomamos escritor en un sentido más amplio, no sólo

tercero no es de narrativa, sino que son guiones o más bien argumentos para cine: *El gallo de oro y otros textos para cine* (1980). Rulfo no cierra su producción literaria, pero sí cierra su producción narrativa. El guatemalteco no cierra su producción narrativa con este libro, pero sí cierra su producción fabulística.

Podemos decir que el Zorro no sólo es Rulfo, sino que puede ser Rimbaud o Gorostiza o cualquier otro escritor breve; es más, podemos decir que incluso se

NO ES UN HOMENAJE A RULFO, ES UN EJEMPLO PARA LOS ESCRITORES QUE SE DICEN PROFESIONALES, ES UNA ADVERTENCIA PARA QUE NO VEAN EN LO PROFESIONAL LA ESCRITURA COMO *MODUS VIVENDI*, SINO QUE VEAN EN LO PROFESIONAL EL COMPROMISO CON LA LITERATURA.

el escritor de ficciones, también podría caer el caso del filósofo Ludwig Wittgenstein⁹. Y es muy probable que en el resto de la literatura mundial existan muchos más casos que desconocemos o que no tenemos tan presentes.

No obstante, si hacemos una lectura desde 1969, se podría leer que Augusto Monterroso no sólo estaba hablando del escritor jalisciense, sino también de sí mismo. *La oveja negra y otras fábulas* era, en ese momento, su segundo libro. Después de haber criticado al movimiento del *Boom* (amén del mundo político y social latinoamericano) y reinventando el género fabulístico para el siglo XX, cierra con la fábula del Zorro¹⁰. Parecía no sólo estar explicando el silencio de Rulfo, sino que estaba anunciando su propio silencio.

Ahora sabemos que no era cierto, o no del todo, ya que posteriormente publicó otros cinco títulos; pero siendo estrictos en ese sentido, Juan Rulfo tampoco publicó solamente dos, sino que publicó tres. El

abarca a él mismo con esta alegoría. La alegoría abarca a todo aquel que —siendo breve, preciso, autocrítico y amateur, como él mismo lo es— escribe sólo lo necesario, escribe porque tiene que decir algo y no porque tiene que cumplir las exigencias del mercado o porque “su público” así lo reclama, o porque la vanidad le exige seguir escribiendo para mantenerse vigente. No es un homenaje a Rulfo, es un ejemplo para los escritores que se dicen profesionales, es una advertencia para que no vean en lo profesional la escritura como *modus vivendi*, sino que vean en lo profesional el compromiso con la literatura. Nos dice, no sólo en entrevista sino con su escritura, que el lector, al final, agradecerá más el silencio que el seguir publicando libros malos.

UNA LECTURA ACTUAL

Monterroso, de alguna forma, está vaticinando la vigencia de ese comportamiento del escritor. Aunque sabe perfectamente que la literatura no cambiará el comportamiento humano, el hecho de que lo escriba y lo critique significa que tiene una “obligación moral” de hacernos notar esto. Por ello, podríamos decir que, en cierto modo, tiene el “temor” de que esto siga ocurriendo. Si no fuera así, no hubiera insistido tanto en el tema durante las numerosas entrevistas, es más, ni siquiera se hubiera tomado la molestia de escribirlo.

⁹ Aunque quizá este ejemplo esté un poco más forzado, ya que lo que lleva a Wittgenstein a escribir el segundo libro era retractarse de algunas cosas que había dicho en el *Tractatus logicus philosophicus*.

¹⁰ Es muy importante tomar en cuenta, como se ha estado repitiendo durante este ensayo, que la posición que ocupa este texto dentro de la composición del libro es importante. Es la última, es la que cierra.

Ahora, a casi cuarenta años de la publicación de esta fábula, podemos ver que los “temores” de Monterroso se han mantenido vigentes. Tras un breve, pero exhaustivo, recorrido por la historia de la literatura en la América Latina, Víctor Barrera Enderle llega al momento actual de la “alfaguarización” de la literatura. Así como otros, el crítico regiomontano identifica como punto de partida al *Boom* para llegar a este punto donde literatura y mercado son casi inseparables.

Nunca antes [como en el *Boom*] la literatura latinoamericana había estado tan expuesta a los “embates” de las leyes de mercado. El desarrollo de los *mass media*, sobre todo de la televisión y del “magazine”, había hecho del escritor no ya una persona pública, sino un miembro más del mundo del espectáculo. Se consolidó si la entrevista literaria, donde el escritor mostraba su intimidad y su rostro bien podía figurar en la portada del siguiente número de la edición en español de *Life* o *Vanidades* (Barrera Enderle, 2002)¹¹.

Nos recuerda la famosa polémica entre Cortázar y Arguedas, donde este último defendía la postura del “literato aficionado” y el primero la nueva posición del escritor, el de la “profesionalización”, del escritor que trabaja bajo contrato, donde se ve a la literatura como “producto” que hay que entregar a tiempo al “cliente”, que es el lector. Obviamente, Monterroso habría tomado partida por Arguedas. Y sus temores se cumplieron, pues nos dice Barrera Enderle que el fenómeno literario en Hispanoamérica ha continuado el proceso, ya con y sin los autores del *Boom*.

Ciertamente, las estadísticas muestran un aumento desmesurado en la producción del libro en los últimos cincuenta años, dejando en claro la “plusvalía” de este negocio, [...] de hecho, el fenómeno de “los demasiados libros” (como lo llama Gabriel Zaid) nos lleva a la otra lectura, una negativa, de esta situación, que nos hunde en la irremediable tragedia de la imposibilidad de leer tanta producción. [...]

A estas transformaciones y nuevas relaciones entre la industria cultural y el fenómeno literario hispanoamericano yo llamo “alfaguarización”, tomando

el nombre de una de las principales editoriales de habla española, pero, obviamente, sin que este fenómeno se quede dentro de sus límites, porque el proceso es asaz complicado (107).

Así también se han visto los efectos no sólo en los autores sino en los lectores, principalmente los lectores jóvenes, quienes ven, por ejemplo, a Cortázar como “una estrella más del catálogo de Alfaguara” (108). De esta forma, los autores actualmente, antes de escribir su obra, elaboran más que la forma literaria, la forma en que se pueda comercializar su literatura, es decir, la manera de ofrecer un producto atractivo para el lector-consumidor.

Es por eso que habría que regresar a la lectura de “El zorro es más sabio”, pues la brevedad es una forma de la sabiduría, al menos para Monterroso. Si bien el fabulista apuntaba sus cañones hacia los miembros del *Boom*, en una nueva lectura apuntan hacia, por ejemplo, los autores del *Crack* narrativo mexicano (quienes sacaron incluso, a decir de Barrera Enderle, su “inocente manifiesto” como una forma de llamar la atención, no tanto de la crítica como del mercado), los NN chilenos (con antologías como la de MacOndo) y la Generación X de España.

“Si lo bueno es breve, es dos veces bueno” reza la *sabiduría* popular. Como el Zorro, habría que escribir sólo libros buenos (aunque sólo sean dos), y una vez que se haya dicho lo que se quería decir, como dirían el fabulista guatemalteco y el príncipe de Dinamarca, “lo demás es silencio” 🦊

Bibliografía

- Barrera Enderle, Víctor (2002). *Miscelánea textual. Ensayos sobre literatura y culturas latinoamericanas*. Santiago de Chile: LOM Editores.
- Corral, Wilfrido H. (1981). *Viaje al centro de la fábula*. México: UNAM.
- Corral, Will H. (1995) *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: UNAM.
- de Iriarte, Tomás (1992). *Fábulas*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1992.
- Donoso, José (1998). *Historia personal del “boom”*. Santiago de Chile: Alfaguara.
- Monterroso, Augusto (1994). *La oveja negra y demás fábulas*. Barcelona: RBA Editores.
- Ruffinelli, Jorge (1980). *El lugar de Rulfo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Samaniego, Félix María (1989). *Fábulas*. México: Editores Mexicanos Unidos.
- Shaw, Donald L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Villoro, Luis (2008). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI.

¹¹ Barrera Enderle, Víctor. “Entradas y salidas del fenómeno literario actual o la ‘Alfaguarización’ de la literatura hispanoamericana.”