

## MOVIMIENTO E INMOVILIDAD: HERÁCLITO Y ZENÓN EN MONTERROSO

AN VAN HECKE  
UNIVERSIDAD DE AMBERES

*E PUR SI MUOVE.*  
GALILEO GALILEI

En este artículo se analizan las influencias clásicas en la obra del filósofo, recientemente fallecido, A. Monterroso (1921-2003), centrándose en la dicotomía de movimiento e inmovilidad.

This article presents an analysis of classical influences in the work of the recently deceased philosopher, A. Monterroso (1921-2003), focusing on the dichotomy between movement and immobility.

¿Qué es el movimiento? La pregunta ha preocupado a filósofos y científicos de todos los tiempos. No porque veamos las cosas moverse entendemos también por qué se mueven. Por supuesto, desde Einstein disponemos ya de una respuesta matemática que explica el movimiento, pero, como afirma el filósofo Juan Nuño, no ha sido fácil llegar a esto (Nuño, 1993: 1). Podemos decir incluso que el problema del movimiento, y sobre todo de sus paradojas, sigue inquietando no sólo a filósofos y científicos, sino también a escritores como Augusto Monterroso (1921-2003), escritor guatemalteco que vivió la mayor parte de su vida exiliado en México. Enfocamos nuestro estudio en dos filósofos presocráticos que aparecen en Monterroso precisamente por sus visiones sobre el movimiento: Heráclito de Éfeso (ca. 500-425 A.C.) y Zenón de Elea (ca. 490-430 A.C.), discípulo de Parménides (que no aparece en la obra de Monterroso, pero cuya filosofía constituye la base de las paradojas de Zenón). Las referencias explícitas<sup>1</sup> a ambos filósofos en toda la obra de

<sup>1</sup> Estas referencias se basan en una investigación más amplia en curso sobre toda la obra de Monterroso y cuyos enfoques principales son el desplazamiento y la intertextualidad.

Monterroso, son relativamente reducidas –Heráclito aparece sólo dos veces, Zenón tres–, pero estas cifras no significan nada en comparación con la importancia de los fragmentos, que aportan mucho a la comprensión del concepto de movimiento en Monterroso. Aunque el autor no confronta a Heráclito y Zenón en los mismos textos, los juntamos aquí porque se trata de dos visiones opuestas en la Antigüedad sobre el movimiento, que podemos resumir en los siguientes dilemas: movimiento / inmovilidad, multiplicidad / unidad, alteración / esencia, duración / eternidad, devenir / ser.

Los textos de la Antigüedad griega y latina constituyen un fondo intertextual fundamental en toda la obra de Monterroso, y muy en particular en el libro *La oveja negra y demás fábulas*, que no sólo entra en diálogo con la tradición de fabulistas (Esopo, Fedro...), sino con toda la literatura clásica por los temas, los personajes y los estilos. La traducción al latín de su libro de fábulas lo llenaba de orgullo: *Ovis nigra atque caeterae fabulae* fue publicado en 1988 por la UNAM en México. Como autodidacta, Monterroso había aprendido latín y su fascinación por este idioma se observa por ejemplo en el ensayo “Mi relación más que ingenua con el latín” (LV 83-87)<sup>2</sup>. Además, llaman mucha la atención los títulos en latín de algunos textos: “Gallus aureorum ouorum” (ON 87), “Homo scriptor” (MP 79), “In illo tempore” (PM 106), “Nulla dies sine linea” (LE 73), “Et in Arcadia ego y lo obvio” (LE 87) y “Tempus fugit” (LE 219). De los filósofos y autores griegos, los más importantes para Monterroso son Aristófanes, Aristóteles, Diógenes, Epicuro, Esopo, Heráclito, Homero, Pitágoras, Platón, Plutarco, Sócrates y Zenón. Entre los romanos destacan Catulo, Julio César, Cicerón, Fedro, Horacio, Juvenal, Lucrecio, Ovidio, Séneca y Virgilio. Las referencias intertextuales a éstos y otros suelen ser explícitas, pero encontramos también alusiones veladas a los textos antiguos. Con este estudio sobre Heráclito y Zenón sólo damos entonces una imagen muy reducida de la intertextualidad con los antiguos en Monterroso, aunque surgirán también los nombres de otros autores, como Séneca, Horacio y Ovidio por ejemplo. Por otra parte, aclaramos que no nos limitamos a un estudio intertextual en relación con los dos presocráticos, sino que más bien los tomamos

<sup>2</sup> Usaré las siguientes siglas entre paréntesis al citar los textos de Monterroso: OC = *Obras Completas (y otros cuentos)*; ON = *La oveja negra y demás fábulas*; MP = *Movimiento Perpetuo*; LDS = *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*; VC = *Viaje al centro de la fábula*; PM = *La palabra mágica*; LE = *La letra e*; BO = *Los buscadores de oro*; LV = *La vaca*.

como punto de partida para desarrollar una problemática más amplia: la dicotomía de movimiento e inmovilidad.

Monterroso no es un filósofo y varios críticos lo han observado<sup>3</sup>, puesto que se acerca a la realidad desde la literatura. Sin embargo, percibimos en él una sensibilidad tan particular por los grandes temas filosóficos de todos los tiempos, que nos parece necesario enfocar su obra desde esta perspectiva. No se puede negar que la filosofía del movimiento y del cambio, desde la famosa expresión heraclitana “Todo fluye” (*Panta rhei*), ha penetrado toda su obra. Sin embargo, surge la pregunta de si todos estos movimientos no son sino una ilusión. En muchos textos, humorísticos o no, entrevemos un intento de salir del movimiento para llegar a la esencia, el ser, apoyándose en las tesis de la inmovilidad de Parménides y Zenón. ¿O será que el verdadero arte de Monterroso consiste en poder captar la esencia en el movimiento?

## 1. EL MOVIMIENTO: HERÁCLITO DE ÉFESO

### 1.1. LA DOCTRINA DEL FLUJO

De la obra de Heráclito, *De la naturaleza*, sólo nos han llegado algunos fragmentos cuyo estilo es tan enigmático que el filósofo fue llamado *el Oscuro*. La admiración de Monterroso por Heráclito se deduce ya desde la primera referencia. En uno de los aforismos titulado “Fragmentos (1)” Eduardo Torres, el seudo-intelectual de la novela *Lo demás es silencio*<sup>4</sup> y alter-ego de Monterroso, considera que Heráclito fue “el autor antiguo que escribió los mejores fragmentos” y añade que “[a]lgunos le salieron tan pequeños que se han perdido.” (*LDS* 166). Esta observación es significativa en un autor que también cultiva mucho el fragmento y se obsesiona por la brevedad de los textos. La fragmentariedad de la obra de Heráclito ha dificultado

<sup>3</sup> Véanse p.ej. Prieto: “[Monterroso] no es un filósofo” (Prieto en Campos, 1988: 127) o Liano: “No vivimos pensando en el Ser y el Tiempo, sino en nuestras ambiciones y nuestros defectos, o las moscas, las criadas y la estatura [temas favoritos de Monterroso]” (Liano, 1992: 62). Observamos la misma idea en una cita de Jean Jaurés, que Monterroso incluye en *Movimiento Perpetuo*: “Entre la provocación del hambre y la sobreexcitación del odio, la Humanidad no puede pensar en el infinito.” (*MP* 72).

<sup>4</sup> La novela *Lo demás es silencio* es un complejo juego de ironía y parodia por lo que a menudo es difícil interpretar los textos de Torres y otros que rozan con lo absurdo. Sin embargo, en varios casos son muy llamativas las verdades innegables. En una entrevista, Monterroso reconoce que lo que escribe Torres son “aforismos que, por cierto, encierran tremendas verdades disfrazadas de tonterías” (Monterroso citado en Pedro Ugarte en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, 2000: 186).

mucho la interpretación de los textos, pero su doctrina puede resumirse en las siguientes ideas. La materia primaria es el fuego que determina el orden cósmico y el cambio es la única realidad. Todo se transforma constantemente y no queda nada de estabilidad (Popper, 1998: 15). Esta idea se refleja en uno de los fragmentos más famosos de Heráclito: “No es posible bañarse dos veces en el mismo río.” Una de las características de su doctrina del flujo es “la interpretación del cambio físico como un conflicto entre poderes elementales dentro de un orden periódico de reciprocidad y simetría reconocido como justo” (Kahn, 1987: 18). A la visión heraclitana del cambio, Monterroso responde desde la literatura y resiste a resignarse frente al flujo ineludible del tiempo y del espacio. Leamos otra vez a Eduardo Torres en el siguiente aforismo:

#### HERACLITANA

Cuando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién) veces en el mismo río. (LDS 167)

La respuesta humorística de Eduardo Torres al problema heraclitano parece ser un intento de salir del movimiento perpetuo. Torres entra explícitamente en diálogo con el filósofo y tergiversa el teorema de tal manera que ya no es válido. Lo que para Heráclito es teóricamente imposible –bañarse dos veces en el mismo río– se vuelve posible para Torres, quien añade dos condiciones pragmáticas y absurdas al mismo tiempo: la lentitud del río y la disponibilidad de una buena bicicleta o un caballo. Otra ampliación de la cita original se encuentra entre paréntesis: no sólo dos veces, sino hasta tres veces es posible bañarse si las necesidades higiénicas así lo requieren. Esta última circunstancia es aún más divertida, sabiendo que el verbo original en griego *embainein* significa literalmente “entrar en”, como se desprende también de las traducciones en inglés y neerlandés del fragmento (Kahn, 1987: 168, Mansfeld en Heraclitus, 1987: 54), pero una traducción común en textos españoles suele ser “bañarse”, lo que le permite a Torres desarrollar su argumentación dentro del mismo campo semántico: “de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quién”<sup>5</sup>. Pasando por alto la digresión graciosa del baño, la conclusión implícita de Torres del problema básico parece ser que no hay cambio

<sup>5</sup> En las traducciones españolas se trata de variantes. En el *Diccionario Enciclopédico Espasa* (1978: 294) encontramos la variante común: “Nunca *bañas* dos veces tus pies en el mismo río.” En el *Diccionario de citas* de Señor se encuentra la traducción literal: “No es posible *meter* el pie dos veces en el mismo río.” (Señor, 1999: 223. El subrayado es mío).

y que el hombre puede superar los límites impuestos por el fluir del tiempo y de las cosas. Torres invierte la doctrina del flujo de Heráclito y casi nos convence de la inmovilidad del universo, pero sus argumentos son tan ridículos que la duda persiste.

Efectivamente, en la obra de Monterroso, todo sigue en movimiento. No sólo lo dijo Heráclito, también Galileo Galilei lo confirmó: “E pur si muove”, “Y sin embargo, se mueve”. La frase, atribuida a Galileo al hablar de la tierra, es citada por Monterroso en “La vaca” (LV 16)<sup>6</sup> y expresa la contestación en contra del geocentrismo que propagaba que la Tierra, inmóvil, estaba en el centro del universo. El desplazamiento parece ser incluso una opción muy consciente de Monterroso, movido por el “horror a la estabilidad”. Por lo general se trata de una actitud positiva que Monterroso adopta respecto al cambio y el movimiento, incluso de un deseo de viajar, de moverse, de no repetirse, de hacer algo nuevo en cada libro etc. En este tipo de movimientos se puede observar la estrecha relación entre espacio y tiempo: Monterroso participa activamente en estos movimientos espacio-temporales. Lo que ahora queremos enfocar, en cambio, es una actitud más bien negativa o melancólica frente al movimiento causado por el pasar irreversible del tiempo, sobre el que el hombre no tiene control. Esta idea está presente en la frase heraclitana a la que Monterroso hace alusión en *Lo demás es silencio* (167): “No es posible bañarse dos veces en el mismo río”. Una de las interpretaciones del fragmento, dada por Plutarco, refiere precisamente al “carácter transitorio de la existencia humana” (Kahn, 1987: 169). La gran popularidad de esta interpretación se explica probablemente por la simbología tradicional del río que representa “el transcurso irreversible del tiempo” (Pérez-Rioja, 1971: 367). Seleccionamos algunos textos de la obra de Monterroso donde se manifiesta claramente esta visión afligida del hombre, y del escritor en particular, frente al pasar del tiempo y la brevedad de la vida.

Empezamos con dos aforismos de Eduardo Torres que, detrás de su estilo humorístico, hacen ver que se trata de un tema recurrente que parece preocuparle mucho al autor. El título del primer aforismo

<sup>6</sup> El contexto en el que aparece la frase de Galileo en la obra de Monterroso no tiene nada que ver con el tema del movimiento. Se trata de una discusión entre Monterroso y otros autores sobre la influencia de las obras que leyeron en la juventud y en particular del cuento “Adiós, Cordera” de Leopoldo Alas Clarín. Monterroso cita la frase mucho después de aquella discusión, sólo para sí mismo. Interpretamos la frase de la siguiente manera: “Y sin embargo, a mí me gusta la obra. A pesar de todo, yo sigo creyendo en ella, no importa lo que piensan los otros...”

anuncia una verdad sobre la que no cabe ni la menor duda: la vida es breve. Pero la propuesta de Torres sobrepasa cualquier imaginación:

#### BREVEDAD DE LA VIDA

Si como se ha llegado a acortar las distancias se llegara a acortar el tiempo, se lograría hacer más corta la vida y recorrerla en menos años. (LDS 161)

Entrevemos en este fragmento una resignación frente a la brevedad de la vida que permite relativizarla y burlarse de ella: si la vida ya es breve, ¿por qué no hacerla más breve todavía, de la misma manera como se ha hecho con las distancias? La comparación con el espacio aquí es por supuesto absurda, porque se trata de una manera común de hablar sobre el mundo moderno en el que las distancias se hacen cada vez más cortas por los medios de transporte y de comunicación. Además de que en realidad ninguna distancia se ha hecho más corta, hacer lo mismo con el tiempo es una propuesta que no está exenta de cierto sarcasmo, en el sentido de que se “añade sobre la ironía el carácter de crueldad” (Estébanez Calderón, 1999: 963, “sarcasmo”).

En el segundo aforismo, Eduardo Torres destaca la imposibilidad de detener el flujo del tiempo o la inutilidad de querer hacerlo:

#### HISTORIA

La historia no se detiene nunca. Día y noche su marcha es incesante. Querer detenerla sería como querer detener la Geografía. Entre ambas existe la misma relación que entre el Tiempo y el Espacio, que tampoco se detienen pase lo que pase. (LDS 167)

Sobre este fragmento Corral escribe: “Aun en su cinismo y pomposidad la alusión adquiere un tono de axioma” (Corral, 1983: 199). La constatación de este axioma, es decir, de un problema filosófico, en el que se asocia la relación Historia / Geografía con la relación Tiempo / Espacio, parece otra perogrullada del pseudo-intelectual Torres, pero lo que destaca entonces es la impotencia del hombre frente a una verdad tan incontestable. Las consecuencias de esta verdad para la vida de cada individuo son incalculables. Así por ejemplo se siente la marcha del tiempo concretamente en el paso de la juventud apasionada a la vejez impasible, tal como lo observa melancólicamente Luciano Zamora, el secretario de Eduardo Torres: “¿Así que el entusiasmo febril o las lágrimas que la lectura de estas cosas inspiran en la juventud pasan y se alejan tranquilamente como las sombras, los barcos y las nubes?” (LDS 78). La intertextualidad señalada por Ruffinelli, de las tres últimas imágenes con versos del

*Libro de Job* (LDS 78 n.39) nos lleva a fragmentos del *Antiguo Testamento* en los que se llora la fugacidad de la vida recurriendo a comparaciones poéticas: *Sicut nubes* (cap. 7, v. 9), *Quasi naves* (cap. 9, v. 26), *Velut umbra* (cap. 14, v. 2). También en sus ensayos aparece el tema, y uno de los ejemplos más conmovedores es indudablemente el final del ensayo "Vivir en México" (LV 149). El texto da la impresión de ser una despedida paulatina de la vida en la que el único y último compañero del alma es Séneca. El estoicismo de Séneca, que consiste en una ética práctica, resuena en las últimas palabras del ensayo, donde en una extraña mezcla de melancolía y resignación Monterroso termina diciendo: "las amistades se desgastan, desaparecen o se van concentrando en unos pocos que, a su vez, empiezan a ver las cosas del mismo modo, es decir, con nostalgia, porque la vida está acabando y es mejor irse despidiendo en vida, sin decirlo, simplemente dejándose de ver, de llamar, de amar" (*ibid.*). Este carácter fugitivo de la vida, que siempre implica la idea de la muerte, tiene también sus consecuencias para las actividades cotidianas, que en el caso de Monterroso afectan a sus lecturas y relecturas que se vuelven cada vez menos probables:

#### TEMPUS FUGIT

El tiempo me pertenece cada vez menos. Antes, cuando leía un libro especialmente bueno, lo disfrutaba con la esperanza de releerlo algún día; si por acaso, por fin, ahora lo releo, siento que probablemente no habrá otra oportunidad. (LE 219)

La muerte no sólo tiene consecuencias perceptibles para la vida del lector, sino también para la del escritor, como lo prueba el siguiente caso de intertextualidad. El pasaje del poeta español renacentista Jorge Manrique (s. XV): "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir..."<sup>7</sup> es reformulado por Monterroso en la primera frase del *Prefacio* de *La letra e*: "Nuestros libros son los ríos que van a dar en la mar que es el olvido". El verso de Monterroso retiene dos imágenes de Manrique: el río, que en ambos versos tiene el significado del cambio del río heraclitano, y el mar, que marca un punto final. La idea original de Manrique sobre la relación entre la vida y la muerte encuentra en Monterroso su paralelismo en la relación entre los libros y el olvido. El escritor no se hace ninguna

<sup>7</sup> El pasaje debe gran parte de su fama a Antonio Machado, que lo retoma como primeros versos de una glosa cuyo principio reza así: "Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar,/ que es el morir. ¡Gran cantar!/  
Entre los poetas míos/ tiene Manrique un altar." (Machado, 1975: 159)

ilusión ya que sus libros sólo tienen un destino cuando los lectores dejen de leerlos: el olvido. La lectura y la escritura son entonces los dos terrenos en donde más intensamente se siente el efecto trágico de la cuestión filosófica de la limitación existencial.

## 1.2. EL ETERNO RETORNO

Leer el famoso fragmento del río sólo en términos del “carácter fugaz de la existencia mortal” como hace Plutarco (Kahn, 1987: 169), no refleja la totalidad y la complejidad de la doctrina de Heráclito. Si bien la vida del hombre en la tierra es finita, el ciclo del cosmos es infinito. El ciclo de transformaciones es eterno; el fuego, materia primaria, es perpetuo; el río heraclitano, tal como aparece en el fragmento, sigue siendo “el mismo”. El concepto del “eterno retorno”, cuyo símbolo es el círculo, ya era generalizado en todas las culturas antiguas (Revilla, 1999: 172), pero la concepción de Heráclito sobre el eterno retorno ha sido tan decisiva para la filosofía que incluso influyó a Nietzsche (*Diccionario Enciclopédico Espasa*, 1978: 294, “Heráclito”). Según Heráclito, el proceso cósmico en su totalidad sigue siendo idéntico. Su unidad de estructura se garantiza por la recurrencia regular de las mismas formas, definida por la tensión y la alternancia rítmica de opuestos: desde el nacimiento y la muerte individual hasta la salida y la puesta del sol (Kahn, 1987: 226). Jeanneret, en su excelente obra *Perpetuum mobile*, afirma que esta representación del universo en la que la metamorfosis sale de un pensamiento metafísico y oculto, ha sido retomada por Lucrecio en *De rerum natura* y que muchos otros autores pertenecen a esta tradición basada en el siguiente principio: “La muerte es la condición de la vida, el destino individual participa en los grandes ciclos que escanden las transformaciones de la naturaleza, de manera que el cambio en este mundo es el signo paradójico de la permanencia” (Jeanneret, 1997: 36). De ahí que ambas perspectivas del tiempo (finito-infinito, mortal-inmortal, unilinear-circular) no se excluyan. Ferrater Mora habla incluso de un “equilibrio”, filosóficamente considerado, que logra “conciliar las ideas del tiempo como ‘flecha’ y el tiempo como círculo” (Ferrater Mora, 1994: 241). Kahn opina que era precisamente la tarea que Heráclito ya emprendió:

Su verdadero objeto de estudio no es el mundo físico, sino la condición humana, la condición de mortalidad. Pero por su participación en el eterno ciclo vital de la naturaleza y también por su capacidad de dominar el mundo por su conocimiento, la estructura del

espíritu es ilimitada. Los mortales son inmortales, los inmortales mortales. (Kahn, 1987: 23)

Según Francisco Ramos, es en esta transición de la temporalidad a la intemporalidad donde entra el mito, y más precisamente el mito del eterno retorno:

La intemporalidad, la inmanencia y lo inminente conforman así, ya no el gran Tiempo, sino el gran Mito en el cual terminan diluyéndose y creándose los tiempos siempre de nuevo: el pasado ya no *es* pasado, el futuro ya ha ocurrido porque está ocurriendo, y el presente es, más que una presencia, un *presente*, es decir, un regalo, un don, una entrega, una muestra de abundancia. “Eterno Retorno de lo mismo” le llamó Nietzsche-Zaratustra a este gran Mito que es, propiamente, un pensamiento abismal; es decir, un pensamiento sin apoyo, sin sostén, sin principio ni fin. (Ramos en Ortiz-Osés, 1997: 779)

En un ensayo sobre el eterno retorno en Nietzsche, Dumoulié observa que “cualquier intento de explicar el Eterno Retorno es peligroso”, porque los filósofos suelen reducir la envergadura de la revelación (Dumoulié en Brunel, 1992: 422). Sin entrar a fondo en la discusión filosófica, sólo queremos destacar dos tendencias en las interpretaciones. En Nietzsche, la idea del eterno retorno parece a primera vista angustiante: “Al implicar una ausencia de objetivo, confirma el sentido nihilista de lo absurdo de la vida” (*ibid.* 421). Frente a esta interpretación pesimista, el eterno retorno en Nietzsche puede ser explicado también de manera positiva: “implica un elemento de lo divino, aunque no estrictamente religioso”, “es un acto de amor que santifica la vida en su misterio” y “abre el camino hacia una nueva inmortalidad” (*ibid.* 423). La visión esperanzadora es la que tradicionalmente ha dominado la idea del eterno retorno, porque si la muerte no es el final, sino sólo un paso hacia el nacimiento, no es un evento “traumático ni dramático” (Revilla, 1999: 172). Esta interpretación coincide con las investigaciones de Mircea Eliade en las sociedades tradicionales. En *Le mythe de l'éternel retour* explica “su rebelión contra el tiempo concreto, histórico, su nostalgia de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes, al Gran Tiempo” (Eliade, 1969: 11).

El mito del eterno retorno y el concepto de circularidad tienen una fuerte repercusión en los textos de Monterroso, sobre todo en las fábulas de *La oveja negra*. En “La Mosca que soñaba que era un Águila” (ON 19) por ejemplo, la circularidad se manifiesta en lo repetitivo del tema relatado: “todas las noches” la mosca vuelve a

soñar lo mismo. Mosca de día, águila de noche, el pequeño díptero queda atrapado en un círculo vicioso, que lo hace vacilar perpetuamente entre la felicidad y la frustración. El mismo procedimiento de repetición interminable se observa en “El Salvador recurrente”, una fábula que cuenta la historia de los “infinitos Cristos” que ha habido “antes y después de Cristo”. El narrador aclara explícitamente: “Cada vez que uno muere nace inmediatamente otro que predica siempre lo mismo” (ON 55). Como en la fábula de la mosca, se trata de un acontecimiento idéntico y perpetuo, que siempre vuelve a comenzar y que González Zenteno define como “una borgiana sucesión infinita” (González Zenteno, 1999: 21). La influencia de Borges es aún más visible en “La Cucaracha soñadora” (ON 53) donde la percepción circular de las metamorfosis es llevada a un extremo.

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

El homenaje a Kafka y Borges en esta fábula es evidente. En “Las ruinas circulares” de *Ficciones*, por ejemplo, el protagonista tiene como propósito soñar un hombre en toda su perfección e imponerlo a la realidad. Al final leemos: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él era también apariencia, que otro estaba soñándolo” (Borges, 1989: 69). Lo que Borges desarrolla en cuentos largos con estructuras laberínticas, Monterroso lo reduce a una sola frase. Lo circular no sólo se refleja en el tema, sino en el mismo estilo de la frase: la cucaracha aparece como primero y último elemento. Pero lo que a nivel formal parece una estructura cerrada, concluida, en el fondo no lo es: la cucaracha del final es la misma del principio y el cuento vuelve a empezar y así hasta el infinito. Según Narváez se trata aquí de “un texto circular que opera a manera de espejos deformantes” (Narváez, 1997: 119)<sup>8</sup>. El cuento nunca termina, como tampoco termina el sueño que se parece más bien a una pesadilla angustiante de la que nadie despierta: ni la cucaracha, ni Gregorio Samsa, ni Kafka.

<sup>8</sup> Se puede comparar este texto con muchos textos de Borges. Narváez sugiere por ejemplo una comparación con el poema “Sueña Alonso Quijano” (Narváez, 1997: 118).

Si la circularidad aparece en estas fábulas como tema literario y elemento estructural, es en “Las dos colas o el filósofo ecléctico” (ON 65) donde Monterroso confronta el concepto de una manera más filosófica, aunque desde una perspectiva irónica. Según el filósofo del populoso mercado, un perro que se muerde la cola sólo trata de quitarse las pulgas, mientras que la serpiente que se muerde la cola “representa al Infinito y el Eterno Retorno de personas, hechos y cosas” (ON 66). El primer fenómeno les preocupa a los adultos y el segundo les da risa, pero con las explicaciones del filósofo se retiran tranquilos, mientras que los niños reaccionan al revés: el perro mordiéndose la cola provoca la risa de los niños, pero el movimiento de la serpiente provoca en ellos la seriedad. El filósofo ecléctico explica los fenómenos como más le conviene con el fin de tranquilizar a los adultos. Pero los verdaderos sabios son los niños, ya que ellos sí saben interpretar los símbolos. Ellos se ríen de algo inocente y se preocupan por algo serio. Los adultos en cambio, se ríen de algo serio y se preocupan por algo insignificante. Según los adultos, el perro no puede competir con el prestigio y la fama de la serpiente. Ya desde los egipcios, la serpiente mordiéndose la cola simboliza la eternidad (Pérez-Rioja, 1971: 199) y esta idea tranquiliza a la gente, porque la tradición se mantiene intacta, e incluso pueden reírse de la imagen. Los hombres quedan así ridiculizados por su reacción diferente frente a un fenómeno idéntico, sólo por la diferencia del actante. Pero también el filósofo es objeto de crítica: su eclecticismo demuestra la arbitrariedad y la relatividad de sus interpretaciones<sup>9</sup>. Por un momento, Monterroso hace vacilar un símbolo intocable y crea la ambigüedad respecto al concepto del eterno retorno. El lector se queda con la duda de si debe tomarlo en serio o en broma.

También en *Movimiento perpetuo* descubrimos la idea del eterno retorno, a saber en uno de los epígrafes sobre la mosca, el de Schopenhauer, colocado antes de “Bajo otros escombros”. Se refleja explícitamente el concepto de circularidad:

La mosca que zumba en este momento a mi alrededor, si se duerme por la noche para recomenzar después su zumbido; o si muere esta noche y en la primavera otra mosca, salida de algún huevo de la primera, se pone a zumbiar, todo es en sí la misma cosa. (Schopenhauer citado en Monterroso, *MP* 90)

<sup>9</sup> González Zenteno ve este eclecticismo como un “modelo de libertad interpretativa” y como una alusión al perspectivismo, “siguiendo la pauta del propio Nietzsche” (González Zenteno, 1998: 515).

Monterroso se acerca también al tema desde una perspectiva más escéptica al hablar de cifras cíclicas en el ensayo "Encuestas": el milenio, el ciclo de 52 años de los aztecas y hasta la cifra cíclica de seis años en México, sobre la que dice, con cierta ironía, que es "el sexenio gubernamental como símbolo de cambio y de entrada en una nueva vida" (LV 80-81). La selección de estos tres ejemplos parece arbitraria, pero resulta que en México tienen todas un poder simbólico importante: "Estos números: mil, cincuenta y dos y seis, son nuestros símbolos de muerte y renacimiento. Superstición o no, como individuos reaccionamos ante ellos con temor y esperanza, siguiendo el mandato del inconsciente colectivo." (LV 81)

La circularidad se manifiesta también en la lengua. Los palindromas, frases que pueden leerse de izquierda a derecha o al revés y que el autor, obsesionado con este fenómeno, llama "viajes de ida y vuelta de las palabras" ("Las almas en pena", LE 99), terminan representando un movimiento circular por la repetición interminable de la misma frase. "Onís es asesino" (MP 81) es un ensayo completamente dedicado al tema y refleja el deseo de lograr una perfección formal en la lengua. Lo que empieza como un mero juego de palabras entre amigos escritores, un "inocente juego" (MP 84), se convierte en una verdadera fascinación. Frente al talento de Carlos Illescas, "positivo monstruo de este deporte" (*ibid.*) con hallazgos como "Aman a Panamá o amo la paloma", todos se sienten desesperados o impotentes, porque sólo llegan a repetir "Roma Amor" (MP 85). Enumerando varios palindromas famosos, el texto llega a un clímax con lo que Illescas llamaba "palindroma de palindromas: 'Somos seres sosos, Ada; sosos seres somos'; en el que cada palabra es también palindroma" (MP 87). La perfección no tiene límites: circularidad dentro de la circularidad. Pero la creatividad de Illescas aún no termina allí. Lo que parece realmente imposible, se realiza en "el palindroma *ad infinitum*": "O sale el as...el as sale...o sale el as...o" (*ibid.*). La circularidad y el infinito encuentran una expresión en la lengua, en juegos de palabra sin sentido, pero perfectos, simétricos y ordenados en la forma.

### 1.3. EL MOVIMIENTO PERPETUO

El concepto de "movimiento perpetuo", o el "perpetuum mobile", es fundamental en Monterroso no sólo por el título de la obra *Movimiento perpetuo*, sino también como idea subyacente de muchos de sus textos. Podemos distinguir entre dos usos principalmente. Por un lado, el término se refiere al movimiento perpetuo de fenómenos

de la naturaleza. Este es el sentido del movimiento que estudiamos en Heráclito: el movimiento del cosmos es perpetuo. Su obsesión por el movimiento perpetuo es tan grande que se opone a un posible fin del mundo, como deducimos del cuento "Historia fantástica": "Contar la historia del día en que el fin del mundo se suspendió por mal tiempo." (*LE* 127). Se puede interpretar como la negación de la inmovilidad ya que el mundo sigue girando. El narrador busca pretextos, y resulta que cualquier pretexto, como el mal tiempo, es bueno para que el mundo siga en movimiento, que no se pare ni siquiera en el último día como estaba previsto.

Encontramos esta idea del movimiento perpetuo en Montaigne, cuya visión del mundo se refleja en la obra de Monterroso<sup>10</sup>:

El mundo no es más que un vaivén perenne. Todas las cosas se menea sin cesar: la tierra, las peñas del Cáucaso, las pirámides de Egipto, con el baile general y con el propio. La constancia misma no es otra cosa que un movimiento más lánguido. (Montaigne, 1999: 281)<sup>11</sup>

Montaigne rechaza rotundamente lo estable y lo duradero para privilegiar lo móvil y lo efímero. Una idea fundamental en Montaigne es la relación entre el movimiento perpetuo de la naturaleza y la vida del hombre. Al participar en este movimiento general del universo, el hombre también es inestable y variable. Esta última idea la volvemos a encontrar cuando Monterroso cita a Montaigne en "Jurado en La Habana": "El hombre es cosa pasmosamente vana, variable y ondeante" (*LE* 234). Nos parece muy simbólico entonces el hecho de que el único libro que el exiliado de "Llorar orillas del río Mapocho" se lleva, es un tomo de Montaigne: "(...) llegará el día en que se encuentra con una maleta en la mano y en la maleta un suéter, una camisa de repuesto y un tomo de Montaigne, al otro lado de cualquier frontera y en una ciudad desconocida" (*PM* 16). La inestabilidad del exiliado se refleja muy sutilmente en el libro que trae en la maleta.

<sup>10</sup> Las 16 referencias explícitas a Montaigne en toda su obra, testimonian la gran importancia del escritor francés para Monterroso. En varias ocasiones, Monterroso se refiere a esta influencia fundamental en su obra, en particular en lo relativo al género ensayístico, pero no hay duda de que también el humanismo y el escepticismo de Montaigne han determinado la visión monterrosiana del mundo.

<sup>11</sup> Jeanneret opina incluso que casi todos los ensayos de Montaigne pueden ser leídos "como una meditación sobre la inconsistencia de los seres y las cosas. Que sea sobre la conciencia de sí mismo, la reflexión sobre la historia, los azares del conocimiento, no hay nada que no sea condicionado por el flujo universal." (Jeanneret, 1997: 40).

Por otro lado, el “perpetuum mobile” se refiere específicamente a la máquina que muchos inventores han intentado crear infructuosamente desde la Edad Media hasta el siglo pasado. Los científicos han confirmado que el movimiento perpetuo es físicamente imposible. En el Diccionario de la Real Academia leemos la siguiente definición para “movimiento continuo”: “el que se pretende hacer durar por tiempo indefinido sin gasto de energía”. Se trata entonces de dos cosas muy distintas, según ha formulado Daniel Hering: “El incesante fluir de los ríos, las mareas constantes, los movimientos de la tierra y otros cuerpos celestes son móviles perpetuos, suficientes para los propósitos humanos. Pero éstos no expresan los propósitos de los inventores de móviles perpetuos” (Hering citado en Díaz del Castillo, s.f.: 1). También Leonardo da Vinci ya consideraba el concepto como “frívolo”: “¡Buscadores de movimiento perpetuo, cuántas ideas frívolas habéis arrojado al mundo!” (Vinci citado en Díaz del Castillo, s.f.: 1). El movimiento perpetuo de Monterroso, que en su obra tiene también un uso metafórico (respecto a la estructura y el género de sus textos por ejemplo), tiene probablemente su base en ambas definiciones. Por un lado, se destaca claramente su fascinación por el movimiento perpetuo de la naturaleza. Por otro lado, suponemos que la imposibilidad de creaciones utópicas como aquella máquina imposible de realizar, posibles, sin embargo, en el plano literario, es lo que verdaderamente le atrae al escritor.

## 2. LA INMOVILIDAD: PARMÉNIDES Y ZENÓN DE ELEA

### 2.1. “LA TORTUGA Y AQUILES”

El rechazo del teorema de Heráclito en “Heraclitana” implica la defensa de los opositores de este filósofo, Parménides y su discípulo Zenón de Elea, que no aceptan la existencia del movimiento, que es mera ilusión o apariencia. Parménides consideró que “[s]ólo puede hablarse científicamente de lo que siempre permanece idéntico a sí mismo, de lo perfectamente inmóvil. [...] tan pronto se trata de captar lo dinámico, lo cambiante, se producen errores o, para decirlo técnicamente, paradojas. Son las famosas ‘paradojas de Zenón’” (Nuño, 1993: 2).

Suponemos que Monterroso debe su interés por Zenón en parte a Borges, cuya fascinación por las paradojas del eleata es bien conocida. En un ensayo sobre Borges en el que le agradece al gran maestro el haber devuelto una nueva fuerza a “este idioma nuestro, tan muerto y enterrado para mi generación”, se admira al mismo tiempo del hecho

de que “alguien nuestro podía contar nuevamente e interesarnos nuevamente en una aporía de Zenón” (“Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges”, *MP* 66). En el prólogo a *La Metamorfosis* de Franz Kafka<sup>12</sup>, Borges explica el “regresus in infinitum” mediante las paradojas de Zenón:

[Zenón] dijo que si creíamos en la realidad del tiempo como hecho de instantes y la del espacio como hecho de puntos, el transcurso del tiempo y el movimiento son imposibles, e ilustra esto mediante varias paradojas que fueron refutadas por Aristóteles y comentadas por toda la filosofía después. (Borges, 1991: “Prólogo”)

La paradoja más conocida es la de “Aquiles y la tortuga”. La tortuga, el más lento de los animales, le gana la carrera a Aquiles, el de los pies ligeros. En la versión que Borges nos da en su ensayo “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”, Aquiles le da a la tortuga una ventaja de 10 metros. Aquiles corre 10 veces más ligero que la tortuga. Sin embargo, Aquiles nunca alcanzará a la tortuga porque cuando corre estos 10 metros, la tortuga habrá avanzado un metro. Luego, Aquiles corre un metro, mientras la tortuga corre un decímetro y cuando Aquiles corre ese decímetro, la tortuga ha corrido un centímetro; Aquiles corre ese centímetro, la tortuga un milímetro y así sucesivamente hasta el infinito (Borges, 1977: 244)<sup>13</sup>. Con sus paradojas, Zenón “se propuso demostrar el absurdo al que se llega cuando se trata de hablar de cosas en movimiento. Resultado: mejor no hablar del movimiento, que era lo que pedía Parménides. Sólo se habla de lo inmóvil, siempre igual a sí mismo, sin variaciones” (Nuño, 1993: 2).

A diferencia de la “Heraclitana” en la que Monterroso invierte claramente la filosofía del movimiento, en la fábula “La Tortuga y Aquiles” aparentemente no hay inversión ni rechazo, ya que Aquiles tampoco alcanza a la tortuga, lo que comprueba la tesis de inmovilidad de Zenón:

<sup>12</sup> No puede ser coincidencia que el prólogo a *La metamorfosis* fue justamente el primer texto que Monterroso leyó de Borges en 1945, y el autor relata esta experiencia en “Beneficios y maleficios de Borges”: “por primera vez me enfrenté a su mundo de laberintos metafísicos, de infinitos, de eternidades, de trivialidades trágicas, de relaciones domésticas equiparables al mejor imaginado infierno.” (*MP* 65).

<sup>13</sup> Además de estos dos ensayos de Borges sobre la paradoja, se encuentran referencias a Zenón en “Avatares de la tortuga” (Borges, 1977: 254-258), en “Kafka y sus precursores” (1985: 107) y en “Nueva refutación del tiempo” (*ibid.* 170).

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. (ON 35)

Se trata de una “fabulización” (Corral, 1985: 138) o una “recreación muy personal de la célebre aporía del infinito de Zenón de Elea” (Campos, 1982: 24). La originalidad de la fábula se observa en varios elementos enumerados por Campos: la burla al decir que Aquiles le pisa los talones a la tortuga y no al revés (como se sabe, el talón era la única parte vulnerable de Aquiles), el tiempo irrisorio, la imagen de la flecha que se refiere a otra aporía de Zenón<sup>14</sup>, y finalmente la imposibilidad de maldecir a Zenón, ya que Aquiles vivió siete siglos antes que Zenón (*ibid.*).

Queda sin embargo un enigma. De la aporía de Zenón se deduce que la tortuga nunca llega a la meta, porque al igual que Aquiles, siempre tiene que recorrer la mitad de una distancia hasta el infinito. También Borges entiende la carrera como “perpetua” (Borges, 1977: 244). La tortuga de Monterroso llega “por fin”, de hecho apenas “la semana pasada”, en una época moderna con cable y rueda de prensa, es decir después de una carrera de unos veinticinco siglos desde que Zenón la hizo correr. Lo que para Zenón era imposible, en la fábula de Monterroso se vuelve posible. La distancia que para Zenón era infinita, Monterroso la convirtió en una distancia finita para poder poner punto final a una aporía que ya lleva inquietando demasiado tiempo a los filósofos de todas las épocas. González-Zenteno explica en qué consiste precisamente esta interpretación moderna de la paradoja presocrática: “La infinidad del tiempo fragmentado en inacabables fracciones decimales ha concluido inesperada y contradictoriamente en nuestra época. Ésta se representa en esta y otras fábulas de Monterroso como la gran disolutora de mitos, creencias, teorías e ideologías” (González Zenteno, 1999: 27). Siguiendo el ejemplo de Borges, Monterroso contribuye así a la “búsqueda de irrealidades que confirmen el carácter alucinatorio del mundo” (*ibid.*). Pero al mismo tiempo, no cambia una de las ideas principales de la aporía original: Aquiles no pudo alcanzar a la

<sup>14</sup> Según Zenón, “la flecha queda detenida en el espacio sin alcanzar nunca su destino” (Nuño, 1993: 2). Es decir, la flecha está siempre en reposo, por lo que no puede estar en movimiento.

Tortuga. Zenón tenía razón, la paradoja sigue en pie, y Monterroso quiere seguir creyendo en este infinito que le ayudaría, por ejemplo, a escapar de una conferencia a la que nunca tendría que presentarse, angustiado como siempre por la timidez de tener que hablar ante un público. Se compromete a dar la conferencia sobre Kafka:

[...] con la esperanza de que el día que uno acepta para presentarse en público no llegará nunca si el plazo fijado se va partiendo en mitades, una vez tras otra, hasta el infinito, como en cualquier y vulgar aporía de Zenón. (*LE* 20)

No ha de sorprender que Monterroso acuda a Zenón para una conferencia que trata precisamente sobre Kafka, si pensamos en Borges que asoció a Kafka con el filósofo griego. Podemos ver en esto una intertextualidad velada por asociación.

## 2.2. "EL DINOSAURIO"

En vez de hacer un recorrido exhaustivo a través de la obra de Monterroso deteniéndonos en diferentes textos que traten el tema de la inmovilidad, preferimos limitarnos a un solo cuento, "El dinosaurio", que, a pesar de las innumerables interpretaciones críticas ya publicadas, se presta una vez más a un análisis detallado, porque sospechamos que puede ser una muestra muy sugestiva de la inmovilidad eterna en Monterroso.

"Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí" (*OC* 73). Mencionar el cuento más famoso de Monterroso, que sólo contiene siete palabras, obliga casi a citar a Calvino, cuyo comentario se ha vuelto inseparable del cuento. La observación de Calvino, citada por casi todas las críticas que se han ocupado del cuento, destaca su lugar privilegiado dentro de la literatura contemporánea: "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." (*OC* Solapa). De ahí que Monterroso tenga la fama de ser el escritor del cuento más breve de la historia de la literatura.

Para la crítica literaria, obsesionada en encasillar los textos literarios dentro de diferentes géneros, la clasificación de este cuento enigmático, como de muchos textos de Monterroso, ha constituido un verdadero reto. Si juntamos las diferentes definiciones que se han aplicado a la obra de Monterroso, y en particular a "El dinosaurio",

llama la atención la gran diversidad de términos, que no es tanto un reflejo de un supuesto desacuerdo entre los críticos, sino más bien la prueba de que no existe una sola definición correcta. Aparentemente, Monterroso ha logrado un primer objetivo: desorientar al lector y sobre todo a la crítica. “El dinosaurio” lo es todo a la vez: cuento (véase el título de la obra *Obras completas (y otros cuentos)*), anticuento<sup>15</sup>, charada (Noguerol, 1995: 59), fábula (Martínez Morales 1998: 9, nota 26), poema de una línea<sup>16</sup>, minitexto, epigrama (Duncan en Campos, 1988: 54-55), micro-relato (Koch, 1981: 123-130), minicuento (Epple citado en De Mora, 1995: 184-185), fragmento (Ogno, 1993: 38), boutade (Villoro en Van Hecke, 2002) y novela (Monterroso citado en Corral, 1985: 89). A diferencia de todas las definiciones anteriores, la última, “novela”, no ha sido tomada en serio por ningún crítico, “salvo Noé Jitrik, complaciente en el juego monterrosiano” (Martínez Morales, 1998: 2). “El dinosaurio” ha suscitado precisamente reflexiones sobre la diferencia entre el cuento y la novela, como lo demuestra el siguiente comentario de Goloboff: “‘El dinosaurio’ plantea por sí solo más interrogantes al lector que una de esas pacíficas novelas donde todo se dirige, se rezuma y resuelve, sin alteración, sin sorpresa, sin trabajo” (Goloboff, 1983: 186).

En cuanto a las interpretaciones del texto, no sólo son innumerables, sino muy variadas y algunas muy profundas y ricas en sus comentarios<sup>17</sup>. Detenernos en todas nos llevaría demasiado lejos. Sin embargo, podríamos distinguir, por un lado, las interpretaciones temáticas y, por otro lado, lo que llamaríamos las interpretaciones metaliterarias. Entre las primeras, figuran, por ejemplo como las que cita Noguerol Jiménez en su estudio. “El dinosaurio” se referiría a la “imposibilidad de que la sociedad hispanoamericana progrese” (Noguerol, 1995: 59), al “inmovilismo” (Serafín citada en Noguerol, *ibid.*). Se puede interpretar como una “sátira al personaje político”

<sup>15</sup> Anderson Imbert aclara lo que se entiende por “anticuento” en *Teoría y técnica del cuento*: “sus cultores reaccionan contra el cuento bien construido para destruirlo por el gusto de destruirlo. El código de reglas del anticuento sería un código negativo: no hay que contar acciones con sentido, ni urdir tramas, ni crear personajes identificables, ni acatar la razón [...]. Como su nombre lo indica, el anticuento no es un cuento.” (Anderson Imbert, 1979: 18-19).

<sup>16</sup> Se ha hablado de poema por la comparación con el poema de una línea de G. Apollinaire: “Et l’unique cordeau des trompettes marines” (Duncan en Campos, 1988: 54).

<sup>17</sup> Lauro Zavala publicó en 2002 una edición dedicada al cuento más famoso de Monterroso: *El dinosaurio anotado. Edición crítica de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara, UAM.

(Meneses citado en Noguerol, *ibid.*). Este texto sería una denuncia, una crítica social y política. Esta teoría se confirma por la tradicional imagen negativa del dinosaurio que, particularmente en México, refiere a los políticos de la vieja generación. Hasta hoy en día es muy frecuente encontrar referencias, en la prensa mexicana al dinosaurio de Monterroso, para aludir a algún personaje político o a la situación política en general<sup>18</sup>.

Entre las interpretaciones metaliterarias se encuentra la de Duncan, quien subraya que el cuento contiene diferentes interrogantes “respecto al contexto, el lugar, el propósito, la cronología o la identidad” (Duncan en Campos, 1988: 54). Efectivamente, las palabras indeterminadas podrían ser sustituidas por una serie infinita de palabras definidas. El verbo “despertó” puede tener como sujeto “él”, “ella” o cualquier nombre definido. Los indicadores de tiempo, “cuando” y “todavía”, pueden ser sustituidos por referencias temporales precisas. El verbo “estaba” sólo indica presencia y situación, pero no nos dice nada sobre alguna acción concreta. Finalmente, el adverbio “allí” puede ser sustituido por múltiples referencias espaciales específicas.

Según Duncan, los adultos sutiles disfrutan de la ambigüedad, los adultos prácticos son escépticos y los niños se ponen a llenar las lagunas. Este texto sería entonces “catalizador de un relato” (*ibid.* 55), lo que entendemos como un texto que fomentaría el proceso de interpretación. Se trataría del “papel de las frases”, de la “creación literaria” y eso “sin ningún tipo de gravedad” (*ibid.*). “El dinosaurio” sería una respuesta a la pregunta: ¿Qué es la literatura? Una creación libre tanto por parte del autor, como por parte del lector que debe llenar las lagunas. Otra interpretación metaliteraria, similar a la de Duncan, la encontramos en Villoro, que opina que el texto “discute la teoría del cuento en siete palabras. [...]. El autor se limita a narrar el

<sup>18</sup> Basta con dar sólo unos ejemplos recientes de la popularidad del dinosaurio de Monterroso entre los periodistas y el pueblo mexicano. Respecto a las elecciones presidenciales de 2000, Jorge Camil concluye su artículo, titulado “El dinosaurio” de esta manera: “Así podemos dormir tranquilos, conscientes de que, al despertar, podremos decir con *El dinosaurio* de Pablo Urbanyi (¿la continuación del cuento sobre el reptil prehistórico de Augusto Monterroso?): ‘Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí’” (*La Jornada* (7 de julio de 2000) <http://www.jornada.unam.mx/2000/jul00/000707/camil.html>). En Yucatán, un hombre del pueblo gritaba al gobernador Víctor Cervera: “‘¡Se va, el dinosaurio se va, viva Fox, viva Fox!’ Brotaban de su boca los sonidos del silencio, y es que, parafraseando a Augusto Monterroso, cuando volteamos, el dinosaurio estaba ahí, sin irse, tranquilo y feliz.” (*La Revista Peninsular* (septiembre de 2000) <http://www.larevista.com.mx/ed570/info1.htm>).

desenlace del relato; el planteamiento y el nudo de la argumentación pertenecen a la realidad virtual” (Villoro, 2001: 29-30). De la misma manera se ha dicho que el cuento podría funcionar, no como el final, sino como “el inicio de un hipotético texto que podía haber sido desarrollado en secuencias narrativas sucesivas, que explicarían los antecedentes y consecuentes del evento enunciado” (Martínez Morales, 1998: 5).

El cuento ya ha generado una cantidad enorme de textos críticos y los seguirá generando porque las posibilidades de interpretación son infinitas. En función de nuestro análisis examinamos el carácter espacial del cuento. La indeterminación espacial a la que ha aludido Duncan, ha sido estudiada en detalle por Martínez Morales, cuyo estudio de la construcción sintáctica y morfológica constituye un buen punto de partida. El adverbio demostrativo de lugar “allí” sólo “designa un punto alejado de la persona que habla y también de aquella a quien se habla, y que significa por tanto ‘en aquel lugar’” (Seco citado en Martínez Morales, 1998: 3), pero, como bien apunta el crítico, el problema consiste en saber cuál es la distancia entre el sujeto que despierta y el dinosaurio. El adverbio “allí” “sólo ofrece vaguedad e indeterminación” (*ibid.* 4). Lo que sí nos confirma Martínez Morales es que, con el adverbio “allí”, “la distancia entre ambos sujetos es más corta que la que se daría con la referencia del ‘allá’” (*ibid.*). De todos modos, “concretizamos la presencia del dinosaurio como demasiado cercana al sujeto ‘x’ del despertar, lo cual produce un verdadero impacto de dos presencias disímiles” (*ibid.*). Se trataría entonces de una coexistencia del dinosaurio y del sujeto que se despierta, del que suponemos que es el ser humano: ambos ocupan el mismo espacio, circunstancia irreal sólo posible en los sueños o en la literatura.

Sin embargo, el análisis espacial del cuento no se limita al adverbio “allí”. Lo que nos interesa particularmente es la ausencia de movimiento en aquel lugar. Si consideramos la frase principal en su totalidad, “el dinosaurio todavía estaba allí”, resulta que el animal prehistórico no se ha movido de aquel lugar donde ya estaba antes. Significa que estamos ante una situación de inmovilidad total, de permanencia, muy en contraste con todos los textos de Monterroso donde predomina el movimiento. Aquel espacio indeterminado, donde se juntan la prehistoria con la historia, es probablemente el espacio del ser eterno, invariable en su esencia. Se trataría pues de una coexistencia espacio-temporal del dinosaurio prehistórico y del hombre que pertenece a la historia. Pero además de esta fusión de

tiempos se manifiesta otra unión: aquella entre sueño y realidad, entre ficción e historia. La irrealidad del sueño, al igual que en la literatura, perdura en la vida real. Sueño y realidad se funden en un solo espacio, siempre idéntico, inmóvil. ¿Será que la inquietud y el movimiento perpetuo del escritor itinerante, exiliado, desplazado y desarraigado encuentran un descanso en este espacio inmóvil de la literatura?

A diferencia de la mayoría de las interpretaciones que procuran una interpretación más bien negativa de este cuento, por la perduración de la pesadilla sobre un monstruo angustiante, nos acercamos al texto desde una perspectiva muy diferente. Con nuestra interpretación más bien positiva, sólo queremos demostrar que la obra de Monterroso en su totalidad es un constante juego entre movimiento e inmovilidad, una difícil demostración de equilibrista que se balancea peligrosamente entre las paradojas.

### 2.3. LA PEREZA: ¿UNA INTERPRETACIÓN MONTERROSIANA DE LA INMOVILIDAD?

Ya sabemos que en Monterroso nada es lo que parece y sospechamos que también un tema trivial como la pereza encubre causas y efectos mucho más profundos. Él mismo afirma: “es en lo obvio en lo que con mayor frecuencia encuentro sorpresas” (“Et in Arcadia ego y lo obvio”, *LE* 87). Basándonos en las definiciones sencillas y obvias de “pereza” de los diccionarios, se abren varias posibilidades interpretativas. El Diccionario de la Real Academia la define como “flojedad, descuido o tardanza en las acciones o movimientos” y según María Moliner es “falta de ganas de moverse”, es decir que “pereza” podría ser sinónimo, o mejor dicho, una traducción cotidiana y vulgar, de la inmovilidad filosófica. Tomando en cuenta la importancia de la mitología grecolatina en la obra de Monterroso, completamos las definiciones usuales de “pereza” con otra mitológica. Pereza es la “hija del Sueño y de la Noche, cuyo mito narra la metamorfosis en tortuga” (Revilla, 1999: 344). El mito revela entonces que ambos fenómenos están siempre relacionados: pereza y metamorfosis, inacción y cambio, inmovilidad y movimiento.

El tema de la pereza nos llamó la atención en una serie de entrevistas con Monterroso, en las que vuelve a repetir siempre que es perezoso, dicho en broma o no. Pero enseguida descubrimos que el tema aparece también en su obra, en particular en *Lo demás es silencio*. En las entrevistas es muy llamativa la sinceridad del autor. Cuando otros autores presumen de sus múltiples actividades (generalmente con razón), Monterroso confiesa con una honestidad

excepcional (o con ironía...) que es perezoso: “Muchos escritores afirman: escribo por necesidad. Yo no siento la necesidad de escribir. Además, soy un perezoso” (Monterroso citado en Bianchi Ross, 1988: 231). Parece incluso que el autor confiere a la pereza un valor positivo: “No escribo siempre ni lo recomiendo, conviene atender a la pereza.” (Monterroso citado en Lucas, 2001: 3).

El tema es tan recurrente que es preciso distinguir entre varios tipos de pereza. La primera pereza aparece cuando deja la escuela, un hecho serio del que se arrepiente. Cuando Ruffinelli le pregunta si la razón era “por necesidad de trabajar”, contesta: “La escuela la dejé por aburrimiento, por pereza, y por, ¿otra vez?, por miedo.” (“La audacia cautelosa”, VC 19). La segunda manifestación de pereza aparece a propósito de la publicación de *La oveja negra y demás fábulas*. A muchos entrevistadores y críticos les ha obsesionado la pregunta sobre la tardanza de diez años entre la publicación del primero y del segundo libro. Una de las razones es, otra vez, la pereza: “porque soy lento para escribir y generalmente muy perezoso” (*ibid.* 22). En tercer lugar, Monterroso acude al argumento de la pereza, no sin humor, para justificar la brevedad de su obra y de sus textos: “Mi preferencia por la brevedad se debe únicamente a pereza y a la idea de que entre más largo y más abundante escriba los lectores me leerán menos” (“Que el autor desaparezca”, VC 92-93). Con esta “única” explicación de la brevedad de su obra, parece que Monterroso quiere burlar todas las otras explicaciones – literarias, filosóficas, psicológicas... – de la famosa brevedad monterrosiana, que los críticos se han afanado tanto por descubrir. Finalmente, el escritor habló de su pereza en los cursos del Escorial en el verano de 2001 y la revelación tuvo tanto efecto que fue recogida por todos los periodistas presentes. “Monterroso se lamenta de su pereza” titulaba *El País* (Morán, 2001: 1), pero el sentimiento de culpa y la autocrítica fueron ingeniosamente contrarrestados por una crítica hacia el público: “Yo publico pocos libros pero más perezoso es el público, que no los lee” (Monterroso citado en Morán, 2001: 2).

La pereza se relaciona con una percepción particular del tiempo, como se revela en una entrevista donde Monterroso aclara: “No soy muy de fechas ni de calendarios. Será porque trabajo poco” (Monterroso citado en Güemes, 2001: 2). El autor no sigue el movimiento del calendario, porque tiene su propio ritmo. De otra entrevista podemos deducir que la pereza, por lo general, forma parte de su manera de vivir y de trabajar: “Yo no lo hago por temporadas ni todos los días [escribo]; a una hora u otra; prácticamente yo no

escribo. En realidad me gusta más pensar o, si esto resulta pretencioso, más bien divagar, que es un acto perezoso; después de todo escribir es un acto físico” (“Ni juzgar ni enseñar”, VC 56).

En todas las citas, excepto la primera sobre el abandono de la escuela, se opone claramente la pereza al acto de escribir, considerado como un “acto físico”, de movimiento. Sabemos además que Monterroso escribe moviéndose (Villoro, solapa *Esa fauna*), lo que refuerza aún más la idea de la escritura como acto físico en movimiento. Frente a este acto físico, el pensar y el divagar son actos perezosos. Curiosamente, también el acto de leer es considerado perezoso, como se observa en la siguiente cita: “[Monterroso] justifica [su pereza] con su enorme pasión por la lectura” (Morán, 2001: 1). Merino nos da además una imagen muy visual del joven Monterroso inmóvil y perezoso en la biblioteca de Guatemala y no busca el motivo del movimiento en la escritura, sino en los sucesos políticos que lo obligaron a mover, es decir, a salir al exilio:

Perezoso, tímido y masoquista. Así se definió ayer el escritor guatemalteco Augusto Monterroso. [...] Y es que, si por él fuera [...] ni se habría movido aún de la biblioteca pública donde siendo joven descubrió “El Quijote”, “El buscón” o “Lazarillo de Tormes”. Fue el dictador Federico Ponce el que le obligó a moverse, empujándolo al exilio en 1944. (Merino, 2001: 1)

Quizá sea cierto que el acto de pensar y de leer sean perezosos desde una perspectiva exterior, para el que observa al pensador y al lector, pero es evidente que ambos actos no corresponden en absoluto con la pereza, y menos en el caso de Monterroso, del que podemos decir con certeza, y en contra de todas sus confesiones, que no es perezoso: toda su vida ha trabajado, leído y escrito y sobre todo “pensado”. Suponemos entonces que todos sus comentarios sobre la pereza reflejan otro intento de oponerse al movimiento inquietante que cansa. O, en otras palabras, se manifiesta aquí la persistencia de la paradoja, aunque a un nivel muy distinto, el de la cotidianidad: movimiento e inmovilidad entran constantemente en conflicto, pero se necesitan mutuamente.

Veamos ahora cómo un tema que domina tanto la vida real del escritor repercute en su obra literaria. Eduardo Torres es sin duda el personaje que más resalta. Su esposa Carmen lo describe como un “flojo” y un “farsante” que “habla y habla todo el tiempo” y no trabaja (*LDS* 108), pero también habla de otros pseudo-intelectuales “que afirman muy serios que están escribiendo algo muy importante y uno

sabe que se han pasado toda la semana durmiendo con el pretexto de que tienen mucho trabajo” (*LDS* 106). Según Luciano Zamora, el secretario de Torres, existe incluso una “natural pereza” que hace que uno “se despid[a] de la vida lamentando todo lo que pudo hacer y no hizo” (*LDS* 92). La pereza es considerada un defecto y Eduardo Torres no es el único que lo ostenta. Con regocijo critica a un autor llamado Augusto Monterroso por la lentitud entre sus dos primeras publicaciones, en una reseña de *La oveja negra y demás fábulas*,

esta nueva obra, en la que reúne cuarenta textos que, tal el caso de Rilke con sus recordadas *Elegías de Duino*, escribió en un raptó de inspiración, con la salvedad de que a nuestro autor ese raptó le duró alrededor de diez años, pues entre el espacio y el tiempo existe en su obra la misma distancia que entre el tiempo y el espacio en la de cualquier contemporáneo preocupado por el paso o la ubicación de uno y otro. (*LDS* 150)

Entrevemos en este comentario sutil una justificación de la pereza que supuestamente causó la tardanza (que ya mencionamos arriba) de la segunda obra de Monterroso. Aunque su argumento suena muy filosófico, no lo es, pero por la simple referencia a la relación entre el tiempo y el espacio, de los que sabemos que son relativos, Torres insinúa que diez años equivalen a diez días. Por esta relativización del tiempo se justifica perfectamente la pereza del autor de *La oveja negra*. De hecho, no ha sido perezoso, porque escribió sus fábulas rapidísimo, en “un raptó de inspiración”.

Además de Torres (y aquel autor Monterroso), hay varios otros personajes que, aunque no son calificados explícitamente de perezosos, aparecen como tal. El protagonista del cuento “El paraíso”, un oficinista de clase media, considera que cumple con “el sistema, que lo había puesto allí precisamente para que no trabajara” (*MP* 131) y que, en casa por la noche se decide a leer *Paradiso* “interrumpido tan sólo por [sus] propios impulsos, como son, por ejemplo, ir a orinar, o rascar[se] la espalda [...]” (*MP* 134). Pensamos también en el personaje típico de Monterroso del escritor que no escribe, como Leopoldo en “Leopoldo (sus trabajos)” (*OC* 75), o el escritor de “De lo circunstancial o lo efímero” (*PM* 53) que por la noche, en vez de escribir, se deja vencer finalmente por “las frescas sábanas blancas y [...] lo que le esperaba en ellas” (*PM* 60).

Ligado al tema de la pereza, incluso bajo forma de sinónimo, aparece el concepto de “ocio”. A diferencia de la pereza, el ocio tiene en primer lugar una connotación positiva, como se deduce de la

definición de la Real Academia: “cesación del trabajo”, es decir se refiere al tiempo libre, al descanso del que uno se alegra. Este sentido agradable de la palabra aparece, por ejemplo, cuando en una entrevista, Jaramillo le pregunta a Monterroso por el ocio. El autor contesta: “El ocio que yo he podido disfrutar en la vida ha sido muy escaso, y a costa de grandes esfuerzos. Donde terminan *Los buscadores de oro* empiezan los trabajos de su autor” (Monterroso citado en Jaramillo, 1993: 34). En una entrevista con Carminatti, Monterroso considera la palabra “ocioso” más “suave” que “perezoso”. En comparación con los tontos que quieren cada vez más poder, “los inteligentes son perezosos, o poniéndolo más suave, ociosos, o más suave aún, contemplativos, y dejan hacer a los otros” (“La experiencia literaria no existe”, VC 79-80). En este sentido pinta amistosamente a sus compañeros escritores (y a sí mismo) como “un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, algún otro y yo” (“Onís es asesino”, MP 84). También en sus textos de ficción aparece el ocio, particularmente en aquella figura, tan frecuente en Monterroso y tan señalada por los críticos, del escritor que no escribe. El mejor ejemplo, como era de esperar, lo encontramos en la figura de Eduardo Torres cuya esposa cuenta que ve los deportes en la televisión “cada vez que los hay para matar sus ratos de ocio, que son los más.” (LDS 115). Ruffinelli aclara que se trata de una “extraña alusión de la ‘ignorante’ Carmen de Torres al texto cervantino: ‘Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso (que eran los más del año) se daba a leer”, etc. *Quijote*, I, 1.” (LDS 115, nota 79). Que el ocio sea el tiempo libre que se dedica a ver la televisión (en el caso de Torres) o a leer (en el caso de Don Quijote), el hecho es que la referencia intertextual a Cervantes implica una justificación del ocio que tiene su base en un personaje literario fundamental: Torres no es el único ocioso, hasta Don Quijote está ocioso la mayoría del tiempo. Esta comparación entre Torres y Don Quijote es muy reveladora, porque, como bien se sabe, el ocio aparece sólo al principio de la obra de Cervantes y las lecturas en sus ratos ociosos son precisamente el motivo de los viajes del caballero andante. La oposición entre aquel momento de ocio que precede una vida de andanzas y de aventuras, hace juego con aquella que mencionamos anteriormente: el joven Monterroso leyendo en sus ratos de ocio en la biblioteca pública de Guatemala frente al exiliado desarraigado y al viajero inquieto que recorre el mundo entero, siempre en movimiento.

Además de Don Quijote aparece aún otro modelo literario. En la fábula “El Cerdo de la piara de Epicuro” que alude a Horacio, el escritor satírico muy admirado por Monterroso, es caracterizado como ocioso: “Entregado por completo al ocio, este Cerdo gastaba los días y las noches revolcándose en el fango de la vida regalada y hozando en las inmundicias de sus contemporáneos, a los que observaba con una sonrisa cada vez que podía, que era siempre” (ON 71). Al ver que su amo lo trataba tan bien, los otros animales lo criticaban y hasta hoy día “esperan todavía el momento de la venganza” (ON 72). A pesar de la definición cómica, “el cerdo de la piara de Epicuro”<sup>19</sup>, con la que Horacio se describió a sí mismo, el escritor no era un fiel adepto del epicureísmo. En muchos de sus textos mezcla las ideas de la filosofía del placer con el estoicismo, la doctrina de la razón que se opone al epicureísmo. Es aquí precisamente donde se revela la ambigüedad de la palabra “ocio”: para los estoicos, como para aquellos otros animales de la fábula, el ocio es un vicio. La palabra “ocio” se usa entonces como sinónimo de “pereza”. El mismo Horacio ya lo consideraba así. Según Curtius, el tópico del exordio, “hay que evitar la ociosidad”<sup>20</sup>, se encuentra ya en Horacio: “Horacio (*Satiras*, II, III, 15) invita a los poetas a escribir, porque hay que huir de esa funesta sirena: *vitanda est inproba Siren desidia*” (Curtius, 1976: 135). Curtius cita además a otros cuatro autores antiguos que reconocen el efecto dañino del ocio: Ovidio, Marcial, Séneca y Catón (*ibid.*). Una frase muy citada era: *Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*: “el ocio sin estudios es muerte y sepultura del hombre en vida” (*ibid.*). Tomando en cuenta el profundo conocimiento de Monterroso de los textos antiguos y en particular de los autores citados por Curtius<sup>21</sup>, suponemos que el tópico del ocio no le es desconocido. Finalmente, Curtius relaciona este tópico con otro: “el escribir es remedio contra el ocio y el vicio” (*ibid.* 136). Esta oposición, que de la misma manera ya observamos arriba entre la pereza y el acto de escribir, se encuentra explícitamente en los *Ensayos* de Montaigne en el capítulo titulado “De la ociosidad”:

Mi espíritu ocioso engendra tantas quimeras y monstruos fantásticos, unos sobre otros, sin orden ni concierto, que para poder

<sup>19</sup> “Epicuri de grege porcum” (*Epístolas* I, 4, 16).

<sup>20</sup> A diferencia de la palabra “ocio”, “ociosidad” siempre tiene una connotación negativa. Según la Real Academia es “vicio de no trabajar, perder el tiempo o gastarlo inútilmente”.

<sup>21</sup> Las frecuencias de las referencias explícitas en Monterroso a estos autores son las siguientes: Horacio (21), Ovidio (7), Marcial (2), Séneca (2), Catón (0).

contemplar a mi gusto la ineptitud y singularidad de los mismos, he comenzado a registrarlos por escrito, esperando con el tiempo que se avergüence de sí mismo. (Montaigne, 1999: 8)

Monterroso no cita expresamente a Montaigne, pero recurre -como éste- a un tópico literario muy antiguo que él reelabora a su manera en textos como *Lo demás es silencio* o la fábula del Cerdo, donde la oposición ocio / escritura refleja el antagonismo entre la inmovilidad y el movimiento.

### 3. MOVIMIENTO E INMOVILIDAD: UNA PARADOJA NO SOLUCIONADA

Hasta ahora hemos estudiado los conceptos de movilidad e inmovilidad de manera separada, por razones metodológicas y porque los textos analizados enfocaban explícitamente uno u otro tema. Sin embargo, en varios momentos, en particular respecto al concepto del eterno retorno, ha quedado claro que ambos conceptos son en el fondo inseparables. Además, algunos textos de Monterroso abordan precisamente el dilema filosófico en su totalidad o tratan un tema donde ambos conceptos aparecen al mismo tiempo. Jeanneret explica esta interdependencia de la siguiente manera:

[...] la movilidad y la estabilidad, la apertura y el cierre, la diversidad y la unidad son fenómenos simultáneos, principios que necesariamente deben compensarse el uno al otro. [...]. La inmovilidad total equivale a la muerte y la movilidad total desemboca en lo indiferente, de modo que el espacio de la literatura y el arte se sitúa necesariamente entre los dos. (Jeanneret, 1997: 9)

Los textos seleccionados de Monterroso se acercan al tema desde perspectivas muy diferentes. Dan a veces la ilusión de que desde la literatura se pueden superar las paradojas y los conflictos entre lo móvil y lo inmóvil, pero reflejan al mismo tiempo el asombro del escritor ante fenómenos contradictorios y enigmáticos de la naturaleza para los que el hombre no tiene respuestas concluyentes.

#### 3.1. "LO FUGITIVO PERMANECE Y DURA"

Si bien el verso de Quevedo "Lo fugitivo permanece y dura"<sup>22</sup> es según Monterroso "archifamoso", (*PM* 78) esto no le impide dedicarle

<sup>22</sup> Se trata del último verso del soneto "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo, cuyo primer verso es: "Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!" (Quevedo, 1971: 260-261).

un ensayo entero y titularlo de la misma manera. El ensayo “Lo fugitivo permanece y dura” (*PM* 77-82) pone en duda la autoría del verso, que siempre se ha atribuido a Quevedo<sup>23</sup>. A partir de esta incertidumbre, Monterroso se lanza a una exploración intertextual seductora, aunque admite humildemente no ser “hombre de fichas ni quién para meter[se] en estas honduras” (*PM* 82). Según Monterroso, Dr Johnson, en *La vida de Samuel Johnson* de Boswell, sostiene que el verso está tomado del poeta latino Janus Vitalis. Por eso se extraña de que “los eruditos de hoy sigan hablando de este verso maravilloso sin hacer caso para nada de la observación un tanto despectiva de Johnson, ni explicarnos qué cosa sea Janus Vitalis.” (*PM* 81)<sup>24</sup>. Monterroso nos revela aún otro descubrimiento: José Manuel Blecua localiza la fuente de este verso en un epigrama publicado en *Delitia italarum poetarum* (1608) del humanista polaco Nicola Szarzynski, un libro que Quevedo, según Monterroso, pudo haber consultado (*ibid.*). Pero las anotaciones intertextuales no terminan ahí. En un fragmento de su diario *La letra e*, titulado “Los polacos”, se refiere a su propio ensayo de *La palabra mágica* con ocasión de una conversación con el poeta polaco Florian Smieja, quien le recuerda a Monterroso “el soneto afín de Joachim du Bellay”<sup>25</sup> y Monterroso termina con la observación: “de éste [Smieja] salta a Shakespeare y Edmund Spenser con las

<sup>23</sup> La admiración de Monterroso por Quevedo no sólo se manifiesta en las referencias o en sus análisis sobre la obra del poeta, sino que también se observa en el estilo de Monterroso, preciso y directo, que parece estar influido por el conceptismo español del siglo XVII (Quevedo, Gracián, Lope de Vega), a diferencia del estilo hermético del culteranismo (Góngora).

<sup>24</sup> Antes de la publicación en *La palabra mágica* en 1983, Monterroso publicó el ensayo sobre Quevedo por primera vez en 1980 en *El País*. Muchas de las incógnitas se resuelven en dos artículos publicados en 1982 por Raymond Skyrme: “Quevedo, Du Bellay and Janus Vitalis”, *Comparative Literature Studies*, 19, 3 (1982): 281-295; “‘Buscas en Roma a Roma’: Quevedo, Vitalis and Janus Pannonius”, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, 2 (1982): 363-367. En ambos artículos, Skyrme estudia minuciosamente la evolución del motivo literario de *Romae ruinae*, muy popular en la literatura europea de los siglos XVI y XVII, como lo prueban las innumerables traducciones, imitaciones o adaptaciones de autores famosos. En su análisis se refiere por ejemplo al Dr. Johnson y aclara también la duda que tiene Monterroso sobre Janus Vitalis, un humanista siciliano del siglo XVI, poco conocido hoy día, pero identificado como el modelo de todas las versiones posteriores del verso.

<sup>25</sup> Se trata del soneto III de *Le premier livre des antiquités de Rome* cuyo primer verso reza: “Nouveau venu, qui cherches Rome en Rome”, parecido al primer verso de Quevedo. También el último verso tiene similitud con el del poeta español: “Et ce qui fuit, au temps fait résistance.” (Du Bellay, 1945: 4). Como Du Bellay (1522-1560) ya había muerto cuando nació Quevedo (1580-1645), lo más probable es que el poeta español haya conocido también este poema de Du Bellay.

variantes que ambos diseminaron en su obra contagiados de la misma melancolía.” (LE 224). Y una vez más, no hay que fiarse de la brevedad monterrosiana, porque el cuento sobre el verso de Quevedo se convierte en una historia interminable: después de *La palabra mágica* de 1983 y *La letra e* de 1986, vuelve a aparecer en *Los buscadores de oro* de 1993 (BO 29-32), donde el autor relata cómo su artículo sobre Quevedo le llamó la atención a un investigador catalán, Frederic-Pau Verrié, que según Monterroso “ha realizado la más completa investigación acerca de los orígenes y las secuelas del soneto de Quevedo” (BO 31) y que publicó en 1992 un libro sobre Janus Vitalis (BO 32). Finalmente, el itinerario intertextual termina (¿de manera provisional?) en el mismo Monterroso, cuando el doctor Verrié le avisa de que el nombre completo del autor olvidado era Janus Vitalis de Monterroso (BO 32), un descubrimiento sorprendente en la búsqueda de la genealogía de su familia, tema con que inicia su autobiografía *Los buscadores de oro*.

Todas las investigaciones minuciosas que conectan Quevedo con Janus Vitalis, Szarzynski, du Bellay, Shakespeare y Spencer (hasta el mismo Monterroso por la cuestión genealógica), confirman la atracción especial que ejerce el verso “ese inacabable milagro de la permanencia y la duración de lo fugitivo” (PM 82) sobre Monterroso. El poema de Quevedo trata de la destrucción de Roma, ciudad firme y sólida, y de la permanencia del Tíber, corriente pequeña y fugitiva. Roma, símbolo de poder, garantizaba estabilidad económica y subsistencia, pero todo era engaño y Roma cayó en ruinas. En cambio, el río Tíber no desaparece, es permanente e inmóvil. El ensayo de Monterroso, escrito en homenaje a Quevedo en el cuarto centenario de su nacimiento, se dedica sobre todo al origen del famoso verso y aparentemente no da muchas pistas de interpretación a nivel temático, excepto la mención del “inacabable milagro” (*ibid.*), es decir un fenómeno real que carece de explicaciones lógicas y razonables, y la observación de que el tema ha contagiado a los escritores de cierta melancolía (LE 224). Otra pista la encontramos en un ensayo sobre Luis Cardoza y Aragón. En una frase en la que resuena el verso de Quevedo, Monterroso expresa su admiración por “esa inteligencia suya de los sentidos abiertos a lo fugaz y a lo permanente” (“Memoria de Luis Cardoza y Aragón” LV 68). Aquí no es tanto la paradoja la que resalta, sino la mera coexistencia de ambos conceptos, que simultáneamente son objeto de la sensibilidad de los escritores.

Los valores metafóricos del río Tíber pueden ser varios, pero parece que, al igual que el río heraclitano, representa en primer lugar

la fugacidad de la vida, en particular –y lo formulamos como hipótesis–, de lo que en la vida más importa para un escritor como Monterroso: la literatura, las palabras, el arte, hechos fugaces, que contradictoriamente, permanecen. Esta permanencia puede ser interpretada a dos niveles: históricamente, a través de los siglos, la literatura y el arte sobreviven después de la muerte de los autores y los artistas; filosóficamente, la literatura y el arte pueden ser interpretadas como el reflejo de la eternidad del ser, o por lo menos, dan a veces la ilusión de serlo.

### 3.2. LAS NUBES

Además del río, aparece otra metáfora ambigua en la obra de Monterroso: las nubes. En *Los buscadores de oro*, cita los primeros versos de un poema de su infancia, titulado “Las nubes” (BO 39), el nombre de cuyo autor ya no recuerda:

Las nubes con sus formas caprichosas  
revelando impelidas por el viento  
me hicieron meditar por un momento  
en la efímera vida de las cosas

Las nubes tienen aquí el mismo valor metafórico atribuido tradicionalmente al río: la fugacidad de la vida y de las cosas. Esta interpretación de las nubes no tiene nada extraño cuando miramos su simbología tradicional. Además de ser la manifestación de la divinidad, la nube siempre ha sido “símbolo de lo inconcreto, huidizo y vagaroso” (Revilla, 1999: 319) y, particularmente en la poesía barroca, la nube es “símbolo de movimiento, de cambio y de fragilidad” (*ibid.*). A diferencia de la imagen del río Tíber, Monterroso establece una asociación directa entre la realidad y la literatura al comparar explícitamente las nubes verdaderas con estas nubes literarias del poema anónimo:

Desde entonces aquellas nubes de verdad, y estas otras literarias de contornos cambiantes moviéndose entre sus propios adjetivos y vocales acentuadas, han sido tenazmente fieles en mi recuerdo; y esos versos [...] cuando aún muy niño me embecía observando sus formas mudables, sus distintas velocidades y la manera misteriosa en que de pronto ya no estaban allí, se encargaron paradójicamente de fijarlas para siempre en mi imaginación [...]. (BO 39)

En este comentario vuelve a aparecer la misma paradoja de la movilidad, aunque a un nivel diferente: la permanencia de lo fugitivo

es garantizada por la poesía. Gracias a estos versos, las nubes cambiantes se fijan misteriosamente en la imaginación. Sólo la poesía es capaz de captar los instantes fugaces. De ahí que las nubes desempeñen un papel fundamental para el escritor, como se deduce también de la siguiente declaración de Monterroso: “El político profesional es el que tiene vocación de mando, como yo tengo vocación de ver las nubes.” (“La experiencia literaria no existe”, *VC* 78). No se trata de una simple observación humorística, ni de un romanticismo barato y superficial, sino de una vocación seria del escritor, como se observa muy claramente en el texto “Llorar orillas del río Mapocho” (*PM* 15-21). El narrador, un escritor exiliado, relata la dificultad de encontrar trabajo en Chile:

Entonces, como por supuesto es pobre, comenzará a ver pasar frente a él los múltiples oficios, y a imaginarse mesero, fotógrafo ambulante, vendedor de libros y, hasta con suerte, lector de una señora rica; todo, menos escritor; y a la tercera semana, y a la cuarta, cuando nada de aquello ocurra, envidiará a los perros callejeros, que no tienen obligaciones y a las parejas de ancianos que se pasean en los parques, y sobre todo, precisamente sobre todo, a las nubes, las maravillosas nubes. (*PM* 16)

La imagen de las nubes es llamativa, sobre todo porque ya aparece antes en el texto, cuando el narrador señala las tres cosas más importantes para el escritor latinoamericano: “las nubes, escribir y, mientras puede, esconder lo que escribe” (*PM* 16). El posible significado de las nubes se revela por el contexto. El narrador cuenta que muchos tratan de sacarlo de su “pobreza extrema” dándole consejos para conseguir trabajo, pero un punto es incuestionable: “el [oficio] de escritor quedaba descartado no sólo por improductivo sino porque a mí me horrorizaba (y me sigue horrorizando) la idea de escribir para ganar dinero” (*PM* 17). De ahí que el escritor latinoamericano, según Monterroso, sea “como Ginés de Pasamonte, gente de muchos oficios” (*PM* 15). Finalmente le ofrecen un trabajito como traductor de una revista popular de crímenes, pero “resuelto a morir[se] de hambre antes que seguir traduciendo aquello” (*PM* 21) devuelve la revista a la editorial. Lloro de humillación, pero logra salvar algo más importante que estaba en juego: su dignidad, como hombre y como escritor. Aunque necesita el dinero para sobrevivir, lo rechaza porque sólo cree en los valores opuestos: lo inmaterial, el mundo de las ideas, el sueño y, por supuesto, las nubes. Por muy irreal que sea, el escritor tiene que ser fiel a su primer objetivo:

perseguir las nubes, aunque eso implique situarse toda la vida al margen. La razón profunda por la que el escritor seguirá viendo las nubes, es que, por más cambiantes y fugaces que parezcan, contienen en sí la garantía de lo permanente.

### 3.3. LAS METAMORFOSIS LITERARIAS EN UN ESPACIO INTEMPORAL

Las paradojas del movimiento no sólo se manifiestan en las metáforas del río y de las nubes. En el ensayo humorístico “La metamorfosis de Gregor Mendel” (LV 139-145) se presentan sucesivamente ambas concepciones sobre el movimiento. Estas coinciden con dos “lugares” específicos que se oponen: la Tierra y el Cielo. Aunque Gregor Mendel<sup>26</sup> ingresó al monasterio agustino, “se interesó más en las cosas de la Tierra que en las del Cielo, en donde, como se sabe, todo cuanto es lo es eternamente y permanece idéntico a sí mismo por siempre jamás.” (LV 139). Más adelante, se especifica cómo se comportan estas “cosas de la tierra”: “Todo cambia, en efecto, y todo se transforma, por leyes biológicas o del azar. Y también, que es lo que ahora me interesa, por causa de la distracción o el descuido.” (LV 140). Monterroso nos proporciona aquí, no sin ironía, dos definiciones basadas en una visión cristiana: el movimiento en la Tierra y la inmovilidad en el Cielo. El autor es consciente de que con estas “definiciones” no está diciendo nada nuevo: “como se sabe”, esta ha sido la visión del mundo en el Occidente desde hace siglos. Sólo toma la oposición conocida como punto de partida para poder hablar de lo que, al igual que al científico Gregor Mendel, realmente le interesa: las metamorfosis, que nos recuerdan las constantes transformaciones ya observadas por Heráclito, y más precisamente en el caso de Monterroso, las metamorfosis en la literatura. La “distracción” a la que hace alusión es la que cometió Christine Ammer en *It's Raining Cats and Dogs and Other Beastly Expressions*. En la entrada CUCARACHA, Monterroso lee que “fue hecha famosa por dos escritores del siglo veinte de posición muy distinta. El escritor checo Franz Kafka transformó a Gregor Mendel, protagonista de su novela *La metamorfosis*, en una cucaracha [...]” (LV 142). A Monterroso le divierte mucho este descuido que confunde a Gregor Samsa, el verdadero protagonista de *La metamorfosis* kafkiana con aquel monje

<sup>26</sup> Gregor Mendel era biólogo y religioso agustino austriaco. Resumió sus descubrimientos en tres leyes que habrían de constituir los fundamentos de la genética. Se denomina *mendelismo* a la parte de la genética fundada en la hibridación. (*Diccionario Enciclopédico Espasa*, Tomo 8, 1978: 760).

agustino interesado en las ciencias, porque simplemente ve en esta frase otras metamorfosis más: Gregor Mendel se convirtió en una cucaracha y Gregor Samsa no se convirtió en “un ‘monstruoso insecto’ sino en el apacible monje austriaco Gregor Mendel” (LV 142-14). Es evidente que el error cometido por Ammer es sólo un pretexto gracioso para comprobar que las metamorfosis son infinitas, como lo observamos también en otros textos de Monterroso. Aunque pretende que “el otro escritor del siglo veinte que anuncia Christine ya no viene al caso” (LV 142), sabemos muy bien que justamente sí viene al caso. Ya no nos sorprende esta modestia del autor. La cucaracha, a la que llama cariñosamente “una de mis protagonistas más queridas del reino animal, mía y de Franz Kafka” (*ibid.*), es el personaje principal de “La Cucaracha soñadora” (ON 53), la fábula que analizamos bajo el capítulo del eterno retorno. En aquel círculo vicioso de transformaciones, Monterroso introduce incluso al propio Kafka, el nombre de la cucaracha soñada por Gregorio Samsa. El carácter infinito de las metamorfosis es aún más abrumador cuando rebasa los límites de la imaginación de un solo autor. Monterroso ya no lo llama descuido ni error, sino “imaginación poética y transformadora” (LV 143) la que causó la metamorfosis de su propio dinosaurio por otros escritores. Al citar el “maravilloso cuento brevísimo” de Monterroso, Mario Vargas Llosa lo convierte en “unicornio” y para Carlos Fuentes en *Valiente Mundo Nuevo* es un “cocodrilo” (LV 144)<sup>27</sup>. La primera base de estas metamorfosis de animales y hombres se encuentra evidentemente en Ovidio, a quien Monterroso no puede dejar de mencionar:

ovidiana, mendeliana o kaffkianamente se metamorfosean unos en otros y, felizmente, pueden convivir, en la misma época o con diferencias de miles de años, en un sitio privilegiado desde el que salen una y otra vez a enfrentar el mundo: la poderosa imaginación de poetas y novelistas [...]. (LV 145)

Lo que formulamos como hipótesis respecto a la interpretación metafórica de la fugacidad del río Tíber parece confirmarse aquí. Allí sugerimos que la literatura puede tener la función mágica de reflejar

<sup>27</sup> Cuando en una entrevista, un periodista le pregunta “Maestro, ¿cómo está el dinosaurio?”, Monterroso insiste en la eterna inquietud de su fabuloso animal prehistórico: “Bueno, éste es un dinosaurio que está dando la vuelta al mundo y en ningún momento se está quieto. Mi cuento ha tenido una gran fortuna. Está traducido a muchos idiomas y he recibido bastantes comentarios sobre él.” (Monterroso citado en Méndez, s.f.: 3)

algo de la eternidad del ser. También el capítulo sobre las nubes, donde vimos que sólo la poesía puede fijar lo fugaz, se asocia a esta idea. Aquí, el “sitio privilegiado” de la literatura es, de la misma manera, un espacio intemporal, donde conviven los personajes “con diferencias de miles de años”, empezando con el dinosaurio prehistórico de Monterroso. Visto así, Monterroso nos ofrece pues una imagen esencialista de la literatura, como un espacio inmóvil, aunque paradójicamente pueda incluir aquellas “felices” metamorfosis literarias a través de los siglos. Aquel “sitio privilegiado” de la imaginación literaria, al final del ensayo, aparece entonces como una posible alternativa, una sustitución de aquel otro espacio, mencionado al principio del ensayo: el Cielo, también intemporal, pero donde todo “permanece idéntico a sí mismo por siempre jamás” (*LV* 139), mientras que la literatura, siendo intemporal, permite al mismo tiempo las paradojas y las metamorfosis. El autor le concede pues a la literatura una función muy seria, incluso una gran responsabilidad, y nos confronta con la misma idea, aunque formulada de otra manera, en el siguiente fragmento brevísimo de *La letra e*, titulado “Ideal literario”: “Fijar escenas para preservarlas de la destrucción del tiempo.” (*LE* 244). Una vez más aparece la paradoja de lo móvil y lo inmóvil. La fugacidad del tiempo destructor, tema con el que empezamos este artículo, puede ser contrarrestada desde la literatura, aunque es sólo un “ideal”, una utopía.

A partir de nuestra hipótesis sobre esta concepción esencialista de la literatura como un espacio inmóvil, podemos preguntarnos junto con Francisco Prieto “¿Hay, de veras, movimiento en Augusto Monterroso?” (Prieto en Campos, 1988: 125). En este artículo, titulado muy sugestivamente “Monterroso, el eleata”, Prieto parte de las filosofías de Heráclito y Parménides para analizar la obra de Monterroso en su totalidad, aunque no menciona en ningún momento los fragmentos que refieren explícitamente a Heráclito o a Zenón de Elea (ya indicamos que no hay citas ni alusiones a Parménides en Monterroso). Según Prieto, “[e]l primer hombre de Efeso y el primer hombre de Elea nos mostraron, nada menos y nada más, el por qué es necesaria la literatura. Ellos, por supuesto, no lo supieron.” (*ibid.*). Lo que intuimos poco a poco a través de todo nuestro análisis sobre el movimiento en Monterroso, Prieto lo resume y lo formula maravillosamente en este artículo, aunque también dice que su idea contenida en el título de su trabajo es sólo “una hipótesis” (*ibid.* 127):

[...] cuando un eleata hace literatura, es decir, cuando el eleata no es un filósofo, se traduce en obra, en el más riguroso sentido, universal. Me explico: Un hombre descendiente de aquellos que identificaron ser y pensamiento no se pierde en variaciones y reclama como el agua el pez, del orden y de las esencias. Si ese hombre es un narrador auténtico, encontrará esencias y orden en un movimiento perpetuo. Yo creo que aquí reside el encanto de Monterroso, su hondura y su arte narrativo. Hay, pues, que tomar en cuenta que Monterroso, un eleata, produce la ilusión de ser un descendiente de Efeso; que por eleata, provoca en el lector la sensación de que asiste a una visión de la vida como es [...]. (*ibid.* 128)

El movimiento en Monterroso es pues sólo una ilusión, pero, si bien Prieto percibe a Monterroso como un eleata, eso no significa que desaparezcan las paradojas. Al contrario, llama a Monterroso, “este autor que moviéndose no se mueve y siendo intemporal está enraizado en su tiempo” (*ibid.* 128-129). Es más, es en la Literatura donde pueden coexistir ambas posiciones filosóficas, la de Heráclito y la de Parménides: “Y vérselas con ambas posiciones, estar en ellas, con ellas y por ellas es la Literatura.” (*ibid.* 126).

#### CONCLUSIÓN: UN ESCEPTICISMO HUMILDE

El escepticismo, característica principal observada por muchos críticos en la obra de Monterroso, se debe en primer lugar a circunstancias históricas y personales, y muy específicamente, como dice Durán, a su experiencia del exilio, a “(l)as luchas sociales y la frustración del movimiento progresista guatemalteco con la intervención norteamericana” (Durán, 1999: 15). Como ilustración del escepticismo de Monterroso reproducimos aquí un fragmento de una entrevista con Warnken:

“- ¿En qué tiene usted fe?

- (*Silencio muy largo, mira hacia abajo.*) Difícil pregunta... Puede ser que mientras lea esta otra fábula le pueda contestar. Es “La mosca que soñaba que era un águila” (*lee*): [...]

- ¿Usted me leyó ese cuento para responder indirectamente la pregunta que le acabo de hacer sobre la fe, o para darse un tiempo para pensar la respuesta?

- Hay muchas preguntas que no tienen respuesta.

- ¿Por qué le incomoda tanto la pregunta?

- Pues es difícil, porque como le dije al principio, yo soy un escéptico, no tengo mucha fe por ejemplo en lo que podría llamarse la humanidad.” (Monterroso citado en Warnken, 2001: 5)

Hay en Monterroso un escepticismo fundamental que aparece también respecto al tema que aquí nos concierne. Se trata de un escepticismo radical que se manifiesta tanto respecto a la filosofía del movimiento como a la de la inmovilidad. Esta radicalidad ha sido confirmada por el propio autor:

Se es escéptico, y si uno es escéptico lo es ante todo, qué más le puedo decir. Bueno, la palabra entra también en eso. Si de lo que yo escribo se desprende cierto escepticismo, es porque yo soy escéptico, no puedo ser yo una cosa y escribir otra. En eso sigo el ideal de Quevedo: hay que unir la acción a la palabra, igualar la vida con el pensamiento. (Monterroso citado en Warnken, 2001: 2)

Frente a la concepción del mundo y del tiempo como un constante movimiento, Monterroso adopta claramente una actitud escéptica, como vimos por ejemplo en “Heraclitana” donde pone en cuestión la doctrina del flujo. Coincidimos entonces con Guerrero, que opina que Monterroso nos propone “una meditación sobre el poder del tiempo, cuyos ingredientes mayores son la modestia y el escepticismo.” (Guerrero en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, 2000: 25). De esta manera, textos como “Brevedad de la vida”, “Historia”, “Vivir en México” y “Tempus fugit”, que reflejan la nostalgia por la fugacidad de la vida y la mortalidad (de manera irónica o no), encuentran un contrapeso en el escepticismo de textos como “Heraclitana”.

También en las reflexiones sobre la inmovilidad percibimos cierto escepticismo: el hecho de que la tortuga de “Aquiles y la tortuga” finalmente llegara a la meta, significa que por fin se movió. El escepticismo frente a la inmovilidad, y en particular la inmortalidad, en oposición al movimiento perpetuo, ha sido distinguido por Monsiváis:

[...] y por razón de la naturaleza escéptica y gozosa de su obra, se ha opuesto siempre a la inmortalidad, tal vez porque dura demasiado poco, tal vez porque cae como ave de presa sobre los inmortalizables. No importa, debido a las demasiadas horas a su disposición, la inmortalidad no se da por enterada de las agresiones del movimiento perpetuo [...]. (Monsiváis en *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*, 2000: 57)

En resumen, reconocemos aquí, en términos de Liano, “el escepticismo fundamental de Monterroso ante cualquier taumaturgia, lingüística o filosófica” (Liano, 1992: 63). Sin embargo, como ya lo intuimos anteriormente, la radicalidad de este escepticismo no vale para la literatura. Liano continúa: “Delante de un referente huidizo, la

única realidad es la del texto, la única fe que de vez en cuando mueve alguna montaña es la literatura.” (*ibid.*). Es cierto entonces que Monterroso no es un filósofo, como dijimos al principio y como lo vuelve a confirmar Liano:

Para Monterroso, la única sustitución válida ante el fracaso del conocimiento es la literatura; no hay filosofía en él, sino imaginación y exploración de la imaginación a través de las palabras; [...]; toda su obra demuestra la relatividad de los acercamientos a lo real; sólo una actividad sustituye a la vida: es la literatura. (Liano, 1992: 67)

Ahora bien, el hecho de que la literatura sustituya a la vida no significa que la literatura pueda cambiar algo en la realidad. No es ésta la función, ni la esencia de la literatura en Monterroso, y respecto a aquella concepción de la literatura, el autor también es escéptico. Sin embargo, al entrar en diálogo con Heráclito y Zenón, el autor nos enfrenta a unos problemas filosóficos inquietantes, aunque los presenta como juego y con humor. En Monterroso no hay nada obvio. Todo lo cuestiona, tanto las visiones sobre el movimiento, como las de la inmovilidad. Las paradojas siguen en pie, y con gran habilidad de artesano, en un momento de magia, propio de la literatura, Monterroso logra tocar, aunque en unos instantes fugaces, la esencia en el movimiento.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2000) *Con Augusto Monterroso en la selva literaria*. México: Solar Eds., Ediciones del Ermitaño.
- Anderson Imbert, E. (1979) *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona: Ariel.
- Binachi Ross, C. (1988) “Página casi en blanco para Augusto Monterroso”, en *Voces de América Latina*, La Habana: Arte y Literatura, 231-236.
- Borges, J.L. (1977) *Obras Completas*, Buenos Aires: Ultramar Editores.
- Borges, J.L. (1985) *Otras inquisiciones*, Madrid: Alianza.
- Borges, J.L. (1989) *Ficciones*, Madrid: Alianza.
- Borges, J.L. (1991) “Prólogo”, *La metamorfosis*, F. Kafka, Argentina: Editorial Orión.
- Brunel, P. (1992) *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, London, NY: Routledge.
- Campos, M.A. (1982) “Alrededor de Augusto Monterroso”. *Casa del Tiempo*, México, 2, 23 (julio), 23-27.

- Campos, M.A., (ed.) (1988) *La literatura de Augusto Monterroso*, México: UAM, Colección de Cultura Universitaria 48.
- Corral, W.H. (1983) “¿Qué es releer la historia por la alusión, leer el texto cultural y consumir lo leído en la ficcionalización?”, *Escritura*, Caracas, VIII, 16 (julio-diciembre), 191-206.
- Corral, W.H. (1985) *Lector, sociedad y género en Monterroso*, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Corral, W.H. (ed.). (1995) *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*, México: Era, UNAM.
- Corral, W.H. (ed.). (1997) *Augusto Monterroso*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, Semana de Autor.
- Curtius, E.R. (1976) *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 1 y 2, México: FCE.
- De Mora, C. (1995) *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Díaz del Castillo, P. (s.f.) *Máquina eterna. Perpetuum Mobile*. Internet. 8 de marzo de 2001: <http://arte.mundivia.es/mpp2/maquina/mpp2/eterna.htm>, 1-5.
- Du Bellay, J. (1945) *Les antiquitez de Rome et Les regrets*, E. Droz (ed.), Paris: Librairie Droz.
- Durán, D. (et al.) (1999) *Celebración de Augusto Monterroso*, México: Alfaguara.
- Eliade, M. (1969) *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris: Gallimard.
- Empedokles (1997) *Aarde, lucht, water en vuur*, R. Ferwerda (ed.), Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep.
- Estébanez Calderón, D. (1999) *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- Ferrater Mora, J. (1994) *Mariposas y supercuerdas. Diccionario para nuestro tiempo*, Barcelona: Eds. Península.
- Goloboff, G.M. (1983) “Augusto Monterroso”, *Caravelle*, Toulouse, 40, 2, 186-188.
- González Zenteno, G.E. (1998) “Augusto Monterroso: el escritor, sujeto escrito por la tropología animal”, *Romance Languages Annual*, 9: 512-520.
- González Zenteno, G.E. (1999) “Augusto Monterroso: el animal y la recreación paródica de una tradición literaria”, *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana*, 28, 1, 16-31.
- Güemes, C. (2001) “Augusto Monterroso, 80 años. El prosista habla de su labor literaria en vísperas de su aniversario”, *La Jornada*, México

- (20 de diciembre), Internet 28 de marzo de 2002: <http://www.jornada.unam.mx/2001/dic01/011220/02an1cul.html>: 1-3.
- Heraclitus (1987) *Fragmenten*, J. Mansfeld (ed.), Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennepe.
- Horatius (1973) *Inleiding en aantekeningen*, Geerebaert (ed.), Bélgica: Dessain.
- Horatius (1977), *Een keuze uit zijn dichtwerk*. Demeyere, Lenaers (eds.), Bélgica: Dessain.
- Jaramillo, A.M. (1993) “Por los veneros de la memoria. Entrevista con Augusto Monterroso”, *La Jornada Semanal*, México, 230 (7 de noviembre), 31-34.
- Jeanneret, M. (1997) *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des oeuvres de Vinci à Montaigne*, Paris: Macula.
- Kahn, C.H. (1987) *The Art and Thought of Heraclitus*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Koch, D.M. (1981) “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila”, *Hispanamérica. Revista de Literatura*, USA, año X, 30: 123-130.
- Liano, D. (1992) “Itinerario de Augusto Monterroso”, en *Ensayos de Literatura Guatemalteca*, Roma: Bulzoni, 55-68.
- Martínez Morales, J.L. (1998) “Viaje al centro de un dinosaurio”. *Primer Coloquio Internacional de Minificción*, México D.F. (agosto), Internet. 9 de junio de 2000: <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/martinezm.htm>, 1-10.
- Merino, J.C. (2001) “Monterroso oculta desde hace doce años la segunda parte de su autobiografía”, *La Vanguardia Digital* (25 de julio), Internet. 30 de julio de 2001: [http://www.lavanguardia.es/cgi-bin/noti\\_print.pl?dia=25\\_07&link=vb2534c&sec=cul](http://www.lavanguardia.es/cgi-bin/noti_print.pl?dia=25_07&link=vb2534c&sec=cul), 1.
- Montaigne, M. de (1999) *Ensayos*, E. Martínez Estrada (ed.), México: Océano, Conaculta.
- Monterroso, A. (1990, 1959<sup>1</sup>) *Obras completas (y otros cuentos)*, México: Ediciones Era.
- Monterroso, A. (1991, 1969<sup>1</sup>) *La oveja negra y demás fábulas*, Barcelona: Anagrama.
- Monterroso, A. (1999, 1972<sup>1</sup>) *Movimiento Perpetuo*, Madrid: Alfaguara Bolsillo.
- Monterroso, A. (1986, 1978<sup>1</sup>) *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas 261, Edición de Jorge Ruffinelli.
- Monterroso, A. (1989, 1981<sup>1</sup>) *Viaje al centro de la fábula*, México: Ediciones Era.

- Monterroso, A. (1985, 1983<sup>1</sup>) *La palabra mágica*, Barcelona: Muchnik Editores.
- Monterroso, A. (1998, 1987<sup>1</sup>) *La letra e (Fragmentos de un diario)*, Madrid: Alfaguara.
- Monterroso, A. (1992) *Esa fauna*, Textos de Hugo Hiriart y Rafael Vargas, México: Ediciones Era.
- Monterroso, A. (1993) *Los buscadores de oro*, Barcelona: Anagrama, Narrativas hispánicas 145.
- Monterroso, A. (1998) *La vaca*, Madrid: Alfaguara.
- Morán, C. (2001) "Monterroso se lamenta de su pereza y exalta la pasión por la lectura", *El País, Cultura*, Madrid (25 de julio), Internet. 26 de julio de 2001: [http://www.elpais.es/articulo.html?d\\_date=20010725&xref=20010725elpepicul\\_5&type=...:1-2](http://www.elpais.es/articulo.html?d_date=20010725&xref=20010725elpepicul_5&type=...:1-2).
- Narváez, M<sup>a</sup>.T. (1997) "La escritura como 'movimiento perpetuo' en Augusto Monterroso", *Revista de Estudios Hispánicos*, Puerto Rico, XXIV, 1, 111-126.
- Noguerol Jiménez, F. (1995) *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Serie Literatura 11.
- NUÑO, Juan. (1993) "El movimiento y sus paradojas", *Sidor Literal, Revista de Arte, Cultura e Ideas*, Año 1, n<sup>o</sup> 2, Internet 10 de agosto de 2001: [http://www.saladearte.sidor.com.ve/letras/revista\\_literal/numero\\_2/2\\_movimiento.htm](http://www.saladearte.sidor.com.ve/letras/revista_literal/numero_2/2_movimiento.htm): 1-3.
- Ogno, L. (1993) "Augusto Monterroso. La oveja negra de la literatura hispanoamericana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 511, 32-42.
- Ortiz-Osés, A.; Lanceros, P. (1997) *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- Pérez-Rioja, J.A. (1971) *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Popper, K.R. (1998) *The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment*, A.F. Petersen (ed.), London/New York: Routledge.
- Prier, R.A. (1976) *Archaic Logic: Symbol and Structure in Heraclitus, Parmenides and Empedocles*, The Hague – Paris: Mouton.
- Quevedo, F. de (1971) *Obras completas, I, Poesía original*, (J.M. Blecua ed.), Barcelona: Planeta.
- Revilla, F. (1999) *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid: Cátedra.
- Señor, L. (1999) *Diccionario de citas*, Madrid: Espasa.
- Van Hecke, A. (2002) "Entrevista a Juan Villoro", 7 de mayo, texto no publicado.

- Villoro, J. (2001) "Monterroso: El jardín razonado", *Efectos personales*, Barcelona: Anagrama, 29-41.
- Warnken, C. (2001) "Augusto Monterroso, escritor: 'El ser humano no es malo, sólo es tonto'", *Noreste* (30 de mayo). Internet. 22 de diciembre de 2001 en <http://www.diarionoreste.com/articulo.asp?c=20010530-HF9JEA>, 1-7.
- Zavala, L (ed.) (2002) *El dinosaurio anotado. Edición crítica de "El dinosaurio" de Augusto Monterroso*, México: Alfaguara, Universidad Autónoma Metropolitana.