

# El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso

Marcos Eymar

► **To cite this version:**

Marcos Eymar. El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso. Benemerita Universidad Autonoma de Puebla. La letra M. Ensayos sobre la obra de Augusto Monterroso, Afinita Editorial, 2016. <halshs-01403776>

**HAL Id: halshs-01403776**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01403776>**

Submitted on 27 Nov 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# El sopor de Homero: el error y la errata en la obra de Monterroso

Marcos Eymar

Universidad de Orléans

*Quandoque bonus dormitat Homerus*: la máxima latina, traducible literalmente como «De vez en cuando el bueno de Homero se adormece», proviene del verso 359 del *Ars Poetica* de Horacio. Al abordar el tema de los errores en la obra literaria, Horacio se muestra comprensivo con los descuidos que se deslizan en la obra literaria (*Sunt delicta tamen, quibus ignovisse velimus*)<sup>1</sup>, siempre que estos sean escasos y de poca importancia. En cambio, el error constante es imperdonable: "*Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem*"<sup>2</sup>. La actitud de Horacio es pues ambivalente: se indigna ante los fallos de Homero (*Indignor quandoque bonus dormitat Homerus*)<sup>3</sup>, pero, al mismo tiempo, reconoce que en un libro tan extenso es normal que el autor ceda a veces al sueño: *Verum opere in longo fas est obrepere somnum*<sup>4</sup>. Muy probablemente, al evocar los errores de Homero, Horacio tenía presente el trabajo de gramáticos alejandrinos como Zenodoto, quienes, en su intento por establecer una versión fiable de los poemas homéricos, habían señalado las numerosas incongruencias e imperfecciones que existían en los textos legados por la tradición (Pfeiffer 189-191).

En la obra de Monterroso encontramos por lo menos dos referencias al verso horaciano. La primera, y más importante, se halla en la fábula "La tela de Penélope o quien engaña a quien". En ella se nos propone una relectura de la Odisea en la cual Penélope no teje su famosa tela porque Ulises se encuentre fuera de su patria, sino que es Ulises quien se va de viaje debido a la desmedida afición de su mujer a tejer:

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada. (Monterroso, *La oveja negra* 21)

---

<sup>1</sup> En la traducción clásica de Tomás de Iriarte : « Pero son disculpables ciertas faltas/ Pues no siempre despide/ La cuerda el son que el tocador le pide" (Horacio 48).

<sup>2</sup> "Si el que tañe la lira/ siempre se equivoca/ ¿Quién no se ha de reír de lo que toca" (49)

<sup>3</sup> "Me irrita/ si el buen Homero se descuida o duerme" (50)

<sup>4</sup> "Pero también es fuerza convencerme/ De que en libro tan lato/ no es mucho que al Autor de sueño un rato" (50)

La segunda alusión la encontramos en el sexto mandamiento del “Decálogo del escritor” incluido en *Lo demás es silencio*, donde se aconseja: “evita, pues, dormir como Homero, la vida tranquila de un Byron, o ganar tanto como Bloy” (Monterroso, *Lo demás es silencio* 108). Esta referencia resulta obviamente irónica, puesto que Byron es el epítome del poeta romántico aventurero y Bloy sufrió la más profunda de las miserias.

Las citas clásicas abundan en la obra de Monterroso. El interés del escritor por la cultura grecolatina data de la adolescencia cuando “tuve de pronto la revelación de que en materia literaria lo ignoraba todo de todo, pero principalmente de los clásicos, y me preocupé mucho, y comencé a leer con vehemencia cuanto libro encontraban y mejor aún si su autor era griego, o latino” (Monterroso, *La vaca* 83). Eso le llevó a buscarse un profesor de latín exseminarista quien le puso “a descifrar fábulas de Fedro y odas de Horacio, que venían en su viejo librito de seminario, y de esta forma hoy puedo decir de memoria buena parte de la oda IV, libro I, a Sextio...” (85). La figura de Horacio no dejó de acompañar a Monterroso, quien recuerda cómo, durante sus primeros días de exilio en México, uno de sus libros favoritos era *El prisma de Horacio* de Octaviano Valdés (Monterroso, *La letra e* 50).

No obstante, las alusiones al sopor de Homero revelan algo más que la influencia de Horacio y de la literatura latina en la obra de Monterroso, a saber: la importancia que en ella adquiere el error como tema y procedimiento literarios. No nos referimos, claro está, a los errores puntuales que Monterroso, como Homero o cualquier otro escritor, haya podido cometer por inadvertencia – tal y como reconoce Horacio en su *Ars poetica*, tales fallos son inevitables y sólo merecen la indulgencia del lector; tampoco aludimos a los errores que, en tanto que humanos (*errare humanum est*), cometen los personajes de sus cuentos, como por ejemplo el fray Bartolomé Arrazola de “El eclipse” cuando minusvalora los conocimientos astronómicos de los mayas (Monterroso *Obras completas* 55-56); se trata de algo más idiosincrásico de la poética de Monterroso, como es la introducción deliberada y explícita del error a la vez como materia textual y de reflexión.

En general, la crítica literaria se ha ocupado poco del tema del error y, cuando lo ha hecho, como en el caso del propio Horacio, ha sido desde una perspectiva normativa y más bien superficial. El error, o, para ser precisos, el combate contra el error, ha incumbido a otra disciplina complementaria de la crítica: la filología, entendida en el sentido de la “crítica textual”. La característica de la filología, tal y como se desarrolla a partir de la época helenística, es: “el interés por conservar los textos, por fijar con exactitud los documentos, por establecerlos y documentarlos para poderlos describir fidedignamente y reproducirlos de un modo sensible como depósitos de la sabiduría cierta del pasado” (Righi 13). Las primeras

tentativas científicas de crítica textual en Grecia tuvieron como objeto, precisamente, la obra homérica, y su objetivo fue establecer un texto de referencia frente a las numerosas y a menudo contradictorias versiones existentes. En ese empeño se adoptó el criterio de que el autor no se equivocaba ni se contradecía; las imperfecciones se atribuían a la transmisión de la obra. El objetivo consistía en restablecer el texto perfecto original que "el divino Homero" había escrito en el pasado, aunque, para ello, se adoptasen criterios tan discutibles como el poner en duda todos los pasajes en los cuales el poeta ofrecía una imagen negativa de los dioses (Reynolds 9). Desde la perspectiva de la crítica textual el error y la errata son meros accidentes del texto y deben ser eliminados. Monterroso, inspirándose en el burlón verso horaciano, cuestiona esta concepción meramente negativa y secundaria del error y nos muestra su decisiva importancia para la literatura.

### *Las cabezadas de Cervantes*

La cita de Horacio subraya la inevitabilidad del error: hasta los más grandes se equivocan. Para ilustrarlo, el poeta latino acude a Homero, el modelo más prestigioso de las letras grecolatinas. En su calidad de escritor en español, Monterroso actualiza la máxima horaciana centrando su atención en los errores del clásico por antonomasia de las letras españolas: Cervantes.

Como constata Monterroso en su texto "Yo sé quién soy": "Los descuidos de Cervantes en el *Quijote* han dado pie durante siglos a sagaces comentarios que los eruditos se transmiten de generación en generación desde los tiempos mismos, casi, de la primera salida del libro y de su protagonista." (Monterroso, *La vaca* 118) Los errores o erratas del *Quijote* son la materia de dos textos incluidos en *Lo demás es silencio*. En la reseña "Una nueva edición del Quijote", Eduardo Torres, el escritor ficticio inventado por Monterroso, lamenta "algunas erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor" (Monterroso, *Lo demás es silencio* 91). Entre los fallos señalados por Eduardo Torres encontramos algunos auténticos problemas textuales, como los que atañen al famoso burro de Sancho Panza, pero también falsos errores, como considerar erratas las formas "fuyan" o "hideputa" que eran totalmente normales en el siglo XVII. De hecho en el siguiente texto de *Lo demás es silencio*, "La carta censoria al ensayo anterior", un lector anónimo se dirige al director de la *Revista de la Universidad de México* donde, presuntamente, se publicó la anterior reseña, y corrige los disparates de Torres, cuestionando "que un articulito como el suyo, tan plagado de errores garrafales, sea digno de ser reproducido en una revista del prestigio de la de ustedes" (93).

¿Por qué Monterroso, tan enemigo de lo superfluo, se molesta en publicar un texto donde Torres se dedica a corregir errores que no lo son y otro donde se corrigen esas absurdas correcciones? “De la erudición lo que más me atrae es el juego” declara Monterroso, quien asegura, además, que “con un poco que a uno le guste la literatura, uno puede pasarse noches enteras leyendo las objeciones que Clemencín ponía al texto de Cervantes y las defensas de Cervantes a cargo de Rodríguez Marín, no menos enloquecido por un ideal de justicia que el propio Alonso Quijano.” (Monterroso, *Tríptico* 182). ¿Debemos ver entonces en esos textos de *Lo demás es silencio* una simple parodia lúdica de los debates eruditos en torno a la obra de Cervantes? (Parsons 115).

La comparación con Pierre Menard resulta inevitable. Preguntando al respecto, Monterroso niega cualquier similitud: “Torres se acerca al *Quijote* con ingenuidad y vio lo que vio y así dijo lo que dijo. El alma de Torres era en ese momento pura y cristalina como las aguas de Nemoroso, y los árboles que se miraban en ellas no le dejaban ver el bosque. El alma de Pierre Menard es enteramente diabólica y lo que refleja es perverso.” (Monterroso, *Viaje* 172-173) Sin embargo, hay razones para preguntarse si la inocencia de Torres es real o fingida. El propio Monterroso reconoce que su personaje es simultáneamente “un espíritu chocarrero, un humorista, un sabio o un tonto” (173). Aun aceptando que Eduardo Torres sea ingenuo, Monterroso, desde luego, no lo es y sus textos sobre el Quijote tienen muchos puntos en común con los de Borges. En “Nota sobre el Quijote”, publicada en 1947, el creador de Pierre Menard denunciaba ya a “los ministros del idioma” que habían querido ver en la novela cervantina “un dechado del estilo español y un confuso museo de arcaísmos, de idiotismos y refranes” (Borges, *Nota* 1947). Los textos de *Lo demás es silencio* pueden leerse también como una crítica de la erudición arqueológica denostada por Borges. Las observaciones de Eduardo Torres resultan tan inocentes, sus errores, reales o fingidos, tan clamorosos, que las puntillosas rectificaciones del anónimo censor, con toda su seriedad inquisitorial, resultan tanto o más ridículas que el texto que pretenden enmendar.

Más aún: Monterroso parece sugerir que la lectura errónea de Eduardo Torres resulta más fértil literariamente que la fidelidad filológica de su crítico. Al fin y al cabo, “La carta censoria” – nótese las connotaciones represivas del adjetivo – lo único que hace es restablecer una *doxa* que petrifica el texto y elimina cualquier tentativa de renovar la interpretación del *Quijote*. “Quizá habría que considerar la ignorancia como un gran bien”, declara Monterroso, “Sólo la ignorancia nos hace sentir que somos capaces de decir algo que valga la pena que no haya sido dicho antes mucho mejor.” (Monterroso, *Viaje* 106). La

ignorancia de Eduardo Torres resulta más vivificante, más creativa, que las reprensiones de su erudito censor.

Del mismo modo, cabe ver en el empeño de Pierre Menard una tentativa por liberar a la novela de Cervantes de la cárcel en la que lo habían encerrado “los ministros del idioma”. Al proponer un nuevo *Quijote* descontextualizado de su época y de su tradición lingüística – Pierre Menard es francés –, Borges expresa la necesidad de superar una visión exclusivamente casticista del *Quijote* para afirmar sus valores universales y cosmopolitas. Esta operación presupone una actitud novedosa frente la herencia española que Borges teoriza en su importante texto “El escritor argentino frente a la tradición”. Según Borges, el escritor hispanoamericano, al igual que los judíos europeos, actúa dentro de la cultura occidental y al mismo tiempo no se siente atado a ella por una devoción especial. Esa situación periférica explica que pueda “manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (Borges, *Obras completas* 273).

La reseña de Eduardo Torres constituye un elocuente ejemplo de esta actitud irreverente, que también es fiel a Horacio y al familiarmente provocativo “*bonus*” con que se permite motejar a Homero. Reescribir el *Quijote*, como hace Pierre Menard, equivale, en el fondo, a corregir la novela de Cervantes: exactamente lo que propone, con aparente ingenuidad, Eduardo Torres. Al afirmar sin ningún empacho que Cervantes se equivoca y plantear sus enmiendas al texto, Torres afirma de manera provocativa su libertad frente a los guardianes de la pureza del canon. Aceptar que Cervantes, como Homero, de vez en cuando da cabezadas, supone cuestionar la sacralización a la que la novela, en su condición de clásico, ha sido sometida y, de paso, contribuir a “descolonizar la literatura latinoamericana” (González Zenteno 199)

Si el texto no es perfecto, tampoco ninguna lectura lo es. Monterroso lo deja claro en su texto “A escoger”, incluido en *Movimiento perpetuo*: “Sus primeros lectores [del *Quijote*] se reían; los románticos comenzaron a llorar leyéndolo, excepto los eruditos, como don Diego Clemencín, que gozaba mucho cuando por casualidad encontraba una frase correcta en Cervantes.” (Monterroso, *Movimiento perpetuo* 135). Como ha mostrado Harold Bloom, la posteridad de un texto clásico se funda en una serie de *misreadings* o malinterpretaciones con las que cada escritor busca apropiarse dicho texto y afirmar así su propia originalidad (Bloom 78). Para Monterroso, el carácter relativo y provisional de las múltiples lecturas generadas por *El Quijote* se ve potenciado por la imperfección congénita de la novela de Cervantes. Algo parecido ocurre en el texto “La tela de Penélope o quien engaña a quien”. La idea de que

Homero duerme y no se entera de nada, permite a Monterroso proponer una reescritura de la *Odisea* que se presenta como una corrección del poema épico. La falibilidad del autor original aparece como la condición de posibilidad de la libertad del lector/escritor.

Ello plantea una interesante paradoja: si consideramos que la plurivocidad constituye una de las características ineludibles de toda obra de arte realmente digna de ese nombre, y si dicha plurivocidad se ve favorecida por la imperfección del texto, ¿debemos entonces considerar dicha imperfección como un fallo? ¿No sería más bien una virtud? Eduardo Torres apunta a esta dificultad al aludir al burro que Sancho Panza pierde y en el que poco después aparece montado sin que se diga cómo pudo haber sido eso: “Creemos que no basta con la explicación que más tarde da el autor, pues si él mismo se fijó, ¿por qué no corrigió ese defecto en ediciones posteriores, con lo que todos hubiéramos salido ganando?” (Monterroso, *Letra e* 91)<sup>5</sup>. La pregunta de Torres nos adentra en terrenos vertiginosos. ¿Es posible que Cervantes hubiese decidido incluir las incongruencias en torno al burro a sabiendas? ¿Puede ser que lo que consideramos como un descuido sea en realidad una argucia deliberada por parte del autor para aumentar la complejidad de su obra? Dicha ambigüedad vuelve a plantearse en las páginas que Monterroso dedica a otro gran clásico de las letras españolas: Luis de Góngora.

### **Los sueños de Góngora**

La relación compleja que la literatura mantiene con el error se vuelve evidente cuando se considera el problema de la oscuridad. La tradición filosófica racionalista ha identificado siempre la verdad con la claridad y la exactitud. El artículo “Error” de la *Enciclopedia* de 1751 afirma: “Así pues, cuando nos equivocamos, los principios vagos, las metáforas y los equívocos son causas anteriores a nuestras pasiones; bastará por tanto con renunciar a ese lenguaje vano para disipar todo el artificio del error.” El modelo de la verdad, por el contrario, lo ofrecen las matemáticas: “Si el origen del error está en las ideas defectuosas, o en las ideas mal determinadas, el de la verdad tiene que estar en las ideas bien determinadas. Las

---

<sup>5</sup> En realidad la situación es mucho más complicada, puesto que la segunda edición del *Quijote* de Juan de la Cuesta, publicada unos meses después de la edición *princeps*, sí incluía una explicación acerca del robo del asno, atribuida al propio Cervantes. No obstante, insertada probablemente en un lugar equivocado, dicha explicación creaba muchos más problemas de los que pretendía solucionar. En la segunda parte, Cervantes achaca las anomalías al “descuido del impresor” (II, 4, 716) (Cervantes, Rico: 273-274)

matemáticas nos ofrecen la prueba de ello. Sobre cualquier tema acerca del cual tengamos ideas exactas, bastan para que discernamos la verdad” (Diderot y D'Alembert 910)<sup>6</sup>.

El lenguaje de las matemáticas es unívoco: a un determinado signo le corresponde un significado único e invariable. El lenguaje verbal, por el contrario, es polisémico y la literatura, o por lo menos cierto tipo de literatura, lleva esa característica hasta el paroxismo: en lugar de buscar la claridad, fomenta la confusión; en vez de aspirar a la claridad, tiende al hermetismo, hasta el punto de que su significado literal puede resultar incomprensible. Y ello, paradójicamente, funda su eficacia y su verdad *literarias*. Monterroso explica así esta aparente contradicción: “En cuanto a la oscuridad, ¿no hace pensar a muchos que lo que no entienden es más valioso que lo que se les ofrece por el lado de la sencillez y de la claridad? Si un error oscurece tal párrafo convirtiéndolo en algo misterioso y, por consiguiente, atractivo, ¿no es mejor dejarlo tal cual?” (Monterroso, *La vaca* 119).

Un ejemplo de este fenómeno, señala Monterroso, es el primer verso del canto VI del infierno dantiano: “*Papé Satán, papé Satán, aleppe!* del que nadie sabe bien a bien lo que quiere decir. Pero la verdad es que los especialistas huyen de él como del diablo, en la misma forma en que yo lo hago ahora.” (182) No es casual que Monterroso utilice el verso dantiano como epígrafe de su relato “Movimiento perpetuo” incluido en el libro homónimo, en el cual se pone de manifiesto la mutabilidad y el carácter indescifrable de los comportamientos humanos.

En la obra de Luis de Góngora la oscuridad no es un recurso puntual, como en la *Divina Comedia*, sino un elemento sistemático. La vaguedad, los equívocos y las metáforas, todo lo que, según los Ilustrados, constituye la materia misma del error, representa también la esencia misma de la poesía gongorina. Su oscuridad es directamente proporcional a la fascinación que ejerce. Así ocurre con la estrofa XI de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que Alfonso Reyes llamó “la estrofa reacia” (Monterroso, *Tríptico* 181). En su texto “Los juegos eruditos” Monterroso ofrece una larga lista de críticos, desde el propio Reyes a Dámaso Alonso, que han tratado de elucidar su significado. Monterroso propone su propia solución al enigma, pero no sin antes exponer una larga serie de miedos a hacerlo:

1) Me estoy metiendo en terrenos peligrosos, que además no son los míos. 2) Es pretencioso tratar en un simple ensayo, y en media hora, de resolver un problema que ha durado cuatrocientos años; 3) Es casi imposible que ningún lector haya llegado hasta

---

<sup>6</sup> Mi traducción.



aquí, a pesar de las excusas, circunloquios y pequeñas bromas con que he querido suavizar el tema; 4) consecuencia de 1): tengo miedo. (183)

Sin embargo, la principal objeción a su propio intento de interpretación viene dado al final del ensayo, cuando Monterroso se pregunta si tiene sentido explicar “lo que siempre hubiera preferido pasar sin explicación”. Y concluye: “No; prefiero no hacerlo; ya no sería juego.” (185). En efecto, si consideramos que en esa estrofa el poeta buscó deliberadamente la oscuridad, o, más aún, que cometió en ella un error que luego se negó tercamente a corregir (Monterroso, *La vaca* 118), cabe preguntarse si ofrecer una *solución* a la misma, al estilo de un problema matemático, no supone una traición a la obra gongorina y al espíritu mismo de la lectura, cuya principal característica para Monterroso, tal y como ha sido señalado ya por la crítica, es la de ser irreductiblemente plural (Ogno 154).

Al igual que sucedía con *El Quijote*, las reflexiones a propósito de Góngora que Monterroso nos ofrece en sus ensayos tienen su correlato en un texto de Eduardo Torres: “El pájaro y la cítara (Una octava olvidada de Góngora)”. El erudito de San Blas, con motivo “del cuarto centenario del nacimiento del bardo” se propone esclarecer el significado de una octava del *Polifemo*, y para ello hace gala de la misma desenfadada ignorancia que en su reseña de la novela de Cervantes. Así, al enfrentarse al primer verso de la octava (“Templado pula en la maestra mano”), Eduardo Torres no duda en corregir “pula” por “pule”, afirmando en una nota a pie de página: ““Pula” en versión original, por errata evidente” (Monterroso, *Lo demás es silencio* 103). Se trata, por supuesto, de una burla de la tendencia de los filólogos a corregir el texto original, pero también de un gesto con hondas repercusiones hermenéuticas. Torres modifica el texto a su antojo, enmendando al propio Góngora en función de su arbitraria interpretación del verso. Semejante atrevimiento puede resultar escandaloso, pero, ¿no hace en el fondo lo mismo cualquier lector? ¿No impone su lectura al texto sin importarle demasiado lo que el autor quiso o no quiso expresar? ¿No lo modifica de acuerdo con sus propios intereses, obsesiones y conocimientos?

Lo interesante aquí, como en el caso de “La reseña del Quijote”, es que la lectura subjetiva de Torres coincide con el señalamiento de un error o una errata. No existe una lectura perfecta, parece decirnos Monterroso, porque tampoco ningún texto lo es. Un autor omnisciente, que supiera con absoluta precisión lo que quiere comunicar al lector y la manera exacta de conseguirlo, suscitaría un número de lecturas más limitado que un autor ambiguo, contradictorio, oscuro, falible. A lo largo de su análisis, Eduardo Torres reescribe el texto gongorino sin atender a su condición de clásico, mostrando así que toda lectura es reescritura,

es decir, *corrección*. Así, por ejemplo, el último verso de la octava “y al cuerno al fin de cítara suceda” se convierte, en la exégesis de Eduardo Torres, en “Sucedá al fin: ¡Al cuerno la cítara”, es decir, “¡Al cuerno con la cítara, suceda lo que suceda!, en un exabrupto tan propio de carácter irritable de los españoles de aquel tiempo, como de la raza de los poetas en general, *genus irritabile vatum*, que decía el socarrón de Horacio” (106).

Volvemos a encontrarnos con otra cita de Horacio. Aquí, claro está, no es tanto Góngora quien “duerme” como Eduardo Torres. De manera a todas luces abusiva, el literato de San Blas convierte la octava de Góngora en una manifestación de una de las obsesiones de Monterroso, el tema a la vez “tan atractivo” y “tan sin gracia” del escritor que no escribe o que renuncia a la literatura (Monterroso, *Oveja negra* 75). Cabría pensar que el error paródico de Torres resulta obvio, pero Monterroso, en su texto “Peligro siempre inminente” nos muestra lo contrario. Refiriéndose a sí mismo en tercera persona escribe: “Por divertirse, escribe en broma tres cuartillas de falsa exégesis de una octava de Góngora. Acumula, atribuidos a un crítico de provincia, disparate tras disparate. Pasa todo en limpio. Está seguro de que cuantos lo vean no podrán contener la risa.” (Monterroso, *Movimiento perpetuo* 137). Sin embargo, la recepción del texto atribuido a Eduardo Torres no responde a las expectativas. Uno de sus amigos entiende la broma; otros dos la comprenden sólo a medias; el cuarto la toma enteramente en serio. En cambio, en el caso de su ensayo “en serio” sobre la “estrofa reacia”, la proporción se invierte: “La somete a sus cuatro amigos. El primero niega la validez de la tesis; los otros tres se ríen divertidísimos y él se llena de vergüenza.” (137)

El error de lectura, como vemos, no se produce sólo a consecuencia de la calculada oscuridad de un escritor como Góngora, o de la ambigüedad de un Cervantes, sino incluso en el caso de los textos aparentemente más sencillos. El escritor da por supuesto que el lector va a comprenderlo, pero en muchas ocasiones (¿la mayoría?) no tiene por qué ser así. Monterroso no oculta su pesimismo acerca de las capacidades del lector medio: “La mayoría de los lectores son rebeldes, pero la mayoría de esta mayoría se rebela no contra lo malo sino contra lo bueno.” (Monterroso, *Viaje* 125). Las consecuencias de este juicio son aún más vertiginosas que el comentario de Eduardo Torres sobre el burro de Cervantes: si la mayoría de los lectores se equivocan, entonces, como ocurrió con los dos textos de Monterroso dedicados a Góngora, el error puede ser considerado verdad y la verdad, error. Si autores y lectores yerran continuamente, la frontera entre ambas nociones se vuelve indiscernible y la literatura se convierte en el reino del error por excelencia. Y ello no concierne sólo a los clásicos, sino también, por supuesto, a la propia obra de Monterroso.

## Monterroso o el arte de hacerse el dormido

La importancia del error en la poética de Monterroso queda patente desde el mismo epígrafe que abre *Lo demás es silencio*: la cita shakesperiana que da título al libro, en lugar de ser atribuida a *Hamlet*, se asocia a *La Tempestad*. Se trata de una grosera equivocación que tiene por efecto el colocar todo el libro de Monterroso bajo el signo de la duda. ¿Es un ignorante el autor? ¿Toma por tonto al lector? ¿O quizás, después de todo, la cita sea de *La Tempestad* y no de *Hamlet*? Preguntado por el sentido de esta *boutade*, que sin duda ha obligado a muchos lectores a buscar en un diccionario de citas, o en Wikipedia, Monterroso declara que más que de una *boutade* se trata de una maldad:

Puse a prueba los conocimientos del lector. Pero desde que el libro se publicó hasta hoy, veo que también puse a prueba los de los críticos, que pasan por esa y otras cosas con la inocencia de quien camina sobre las aguas. Algunos se han referido al título como que sí, como que se trata de algo tomado de *La Tempestad*. Sospechando que eso podía suceder, al final el propio Eduardo Torres hace alusión a esa broma y habla de un encuentro de Prospero y Hamlet. Pero ni así. (Monterroso, *Viaje* 170)

De esta manera lo que, a primera vista, podría parecer como un burdo descuido del autor se convierte en una trampa. Siguiendo la metáfora horaciana, cabría afirmar que Monterroso se hace el dormido para poner al descubierto la somnolencia del lector. No es ni mucho menos el único ejemplo: ya hemos aludido a los deliberados "disparates" de Eduardo Torres acerca de Cervantes y Gongora, pero podríamos señalar muchos otros, como sus malas traducciones (*Nulla dies sine linea* se convierte en "Anula una línea cada día" (Monterroso, *Lo demás es silencio* 142), el ya citado sexto mandamiento del escritor donde, además del sueño de Homero, se evoca "la vida tranquila" de Byron y la riqueza de Bloy (108).

Monterroso relaciona este recurso con su voluntad de escribir una narración "que pudiera ser disfrutada, primero, por un lector común medio, según lo que el texto dice literalmente; y, segundo, por otro que hubiera leído los mismos libros que yo." (Monterroso, *Viaje* 171). Así formulada, la explicación parece apuntar a una forma de esnobismo: los errores, sólo detectables por un lector tan instruido como el propio autor, serían una forma de burlarse de la ignorancia del lector del montón. En realidad, tal y como declara Monterroso, "para mí cualquier lector es el lector ideal" (171). El objetivo no es excluir de entrada a un cierto tipo de lectores, sino incitarlos a adoptar una actitud más activa y vigilante. La

inclusión de errores adquiere una dimensión irónica, en el primitivo sentido socrático del término. Del mismo modo que el maestro de Platón exhibía su ignorancia para que sus interlocutores cobraran conciencia de la suya propia, Monterroso finge equivocarse para poner a prueba las certezas del lector: Monterroso se hace el dormido para que el lector despierte.

La lucidez es tanto más necesaria cuanto que el error puede estar en cualquier parte, sobre todo donde uno no se lo espera. En su ensayo "Yo sé quién soy" Monterroso afirma que, cada vez que publica un libro nuevo, "las primeras llamadas telefónicas que recibo son de amigos míos para señalarme los tres o cuatro errores gramaticales, de información o de cualquier otra índole que han descubierto en las páginas de mi engendro.". En la mayoría de los casos, esos presuntos errores se revelan no serlo: "Y no es que uno (yo, o quien sea) no se equivoque nunca o nunca cometa errores; pero por lo general esos errores son los que los amigos ni siquiera sospechan y, claro, los que uno no les dará el gusto de reconocer." (Monterroso *La vaca* 117). El error existe, pero el error no es el que parece. Ni siquiera el lector ideal de Monterroso, con todas sus lecturas a cuestas, puede estar tranquilo. Los dislates de Eduardo Torres son errores superficiales que actúan como recordatorio de otro error más profundo y difícil de discernir, oculto en las profundidades del texto.

La "Fe de erratas y advertencia final" que cierra *Movimiento perpetuo* subraya esta misma idea. Allí Monterroso, quizás recordando su experiencia como corrector de pruebas en México, nos advierte de que "en algún lugar de la página 45 falta una coma, por voluntad consciente o inconsciente del linotipista de turno que dejó de ponerla ese día, a esa hora, en esa máquina; cualquier desequilibrio que este error ocasione al mundo es responsabilidad suya" (Monterroso, *Movimiento perpetuo* 151). La mayoría de los errores en la obra de Eduardo Torres eran errores "positivos": una afirmación, una traducción, una interpretación equivocadas. Aquí Monterroso nos recuerda que el error puede manifestarse también de manera defectiva, como falta o ausencia, y eso lo hace mucho más difícil de distinguir<sup>7</sup>. La lectura atenta de la página en cuestión no revela el emplazamiento de esa coma ausente. El efecto es perturbador: el autor, en lugar de corregir el error, nos informa de su existencia, sin que el lector logre identificarlo. Una posibilidad es dudar de la buena fe del autor y pensar que se trata de una broma; también cabe dudar de la propia capacidad de lector para distinguir lo correcto de lo erróneo.

---

<sup>7</sup> En un breve libro dedicado al tratamiento del error en la filología, Francisco Rico afirma que "la individuación del error en la transmisión impresa es todavía más ardua que en la manuscrita" puesto que "conspira tanto para engendrar variantes indistinguibles de las lecturas del autor cuanto para encubrir con enmiendas plausibles los errores del modelo" (Rico 19).

Ambas interpretaciones no son excluyentes: en la utilización de los errores y las erratas por parte de Monterroso hay mucho de chanza; no obstante, como siempre en su obra, el humor se nutre de los aspectos más problemáticos de la condición humana. Está claro que Monterroso no quiere convertir la lectura de sus textos en un juego de los errores destinado a halagar la inteligencia del lector cultivado. La coma ausente de la página cuarenta y cinco actúa como un símbolo de la impotencia de la mente humana, incluso de la más brillante, para reconocer el error. En la escéptica visión de Monterroso, la tontería y la inteligencia no están tan alejadas como se supone:

La inteligencia y la tontería se encuentran como en vasos comunicantes, en los que pasan constantemente de uno a otro; en ocasiones se repelen, pero por lo general se mezclan bien, y hace amistades, alianzas, matrimonios que la gente no se explica y de los que la gente dice cómo es posible. (Monterroso, *La letra e* 119).

En semejantes circunstancias es ilusorio pretender eliminar el error de la obra literaria. La actitud más inteligente, la que Monterroso busca suscitar en el lector, es una de permanente desconfianza: desconfianza hacia la infalibilidad del autor, pero también hacia las capacidades hermenéuticas del lector. Lo menos errado, parece sugerir Monterroso, es ser consciente de que el error es inevitable. De nuevo, se trata de una actitud próxima al "sólo sé que no sé nada" socrático, aunque Monterroso no comparte el optimismo de la mayéutica socrática acerca del poder de la palabra para alumbrar la verdad. La verdad, en caso de existir, resulta inaccesible a los hombres y hasta a los animales – de existir, solo un hipotético Dios la conocería. Y ese Dios, como Homero, también da la impresión de dormir a veces.

### **El sueño de Dios**

La imagen del "libro del mundo" es tan antigua como Occidente (Curtius 448). En la Edad Media cristiana el autor del libro era, por supuesto, Dios. La concepción de un "autor" de la naturaleza omnisciente y todopoderoso, probablemente tenga algo que ver con el empeño de la filología por "corregir" los errores de los textos y establecer una versión lo más perfecta posible de las mismas. La idea de fondo, como ya apuntamos a propósito de Zenodoto y sus ediciones homéricas, era que el autor no se equivocaba nunca. Esa certeza, justificada en el caso de la Biblia por su origen divino, se extendió a todo tipo de textos, convirtiendo al autor clásico en un trasunto inconsciente de Dios.

En la "Fe de erratas y advertencia final" de *Movimiento perpetuo* la errata fortuita del linotipista amenaza con provocar un desequilibrio en el mundo. Se establece así también una equivalencia entre el plano textual y el plano cósmico de resonancias religiosas: alterar el texto (sagrado) supone perturbar el orden del cosmos. Esta advertencia, en el caso de Monterroso, es obviamente irónica: al igual que en su maestro Borges – "me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges" (Monterroso, *Viaje* 45) –, el "libro del mundo" no es un modelo de perfección, sino de caos. En el cuento de Borges "La biblioteca de Babel", el universo – "que otros llaman la biblioteca", nos recuerda el narrador en la frase inicial (Borges, *Obras completas* 465) –, está compuesto, en su inmensa mayoría, por libros que contienen "leguas de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias." (466). Un cosmos indescifrable y confuso tiene su correlato en la amalgama incoherente de lo que, para la inteligencia de los bibliotecarios, no es más que una dilatada errata.

Este escepticismo acerca de la posibilidad de comprender el universo aparece expresado en uno de los textos más borgianos de Monterroso titulado, precisamente, "El mundo": "Dios todavía no ha creado el mundo; sólo está imaginándolo, como entre sueños. Por eso el mundo es perfecto, pero confuso." (Monterroso, *Movimiento perpetuo* 37). En lugar de comparar el mundo con la obra maestra de Dios, al modo medieval, Monterroso lo identifica con un simple proyecto o esbozo. Su posible perfección, para la mente divina, sólo se manifiesta al hombre como confusión y error.

De afirmar el estrecho vínculo entre la literatura y el error a denunciar la propia literatura como un error solo hay un paso. Ello explica, sin duda, la reticencia de Monterroso a publicar y su fascinación por el tema del escritor que renuncia a escribir – recuérdense, por ejemplo, las fábulas "El mono piensa en ese tema" o "El zorro es más sabio". ¿Para qué esforzarse en comprender lo incognoscible? ¿Para qué añadir un texto forzosamente imperfecto a la abrumadora imperfección del mundo? Sin embargo, en la misma omnipresencia del error en la literatura, cabe encontrar una forma de justificarla. En la rúbrica "Tontería-inteligencia" de *La letra e* Monterroso comprueba que en los diccionarios de filosofía "estos dos conceptos (...) son definidos en términos sublimes cuando se trata de la inteligencia, u omitidos cuando se trata de la falta de ésta en acción, o sea la tontería" (Monterroso, *La letra e* 120). La filosofía y la ciencia, en su búsqueda de inteligibilidad, de orden, de sentido, rechazan el error, lo evitan, lo reprimen. En cambio, "la literatura se ha ocupado siempre más de la tontería humana que de la inteligencia; es más, parece que la tontería es su materia prima" (122).

En realidad, la materia prima de la literatura es el lenguaje y el lenguaje, la principal materia prima de la tontería. En la *Encyclopédie* se explica el origen del error por el hecho de que "solo alcanzamos la edad de la razón mucho después de haber adquirido el uso de la palabra" (Diderot y D'Alembert 910). Expresiones, representaciones y conceptos (en una palabra: el idioma) se enraízan en nuestra mente antes de que la filosofía y la ciencia puedan poner orden. Pero: ¿acaso no es precisamente el lenguaje lo que funda nuestra humanidad? ¿No habría que deducir de ello que el error resulta una parte inalienable de nuestra identidad, tal y como nos recuerda el viejo adagio latino? La filosofía racionalista y la ciencia pretenden escapar de las limitaciones humanas y, para ello, tienen que establecer una línea divisoria entre la verdad y el error, entre la inteligencia y la tontería. Sin embargo, es muy posible que la creencia en esa línea divisoria resulte precisamente "una estupidez" (Monterroso, *La letra e* 121). Sólo la literatura sería capaz de situarse en ese espacio genuinamente humano en que las fronteras entre estos dos conceptos resultan fatalmente borrosas.

Monterroso, siempre tan dispuesto a denunciar la vanidad y la insuficiencia de la literatura, es capaz también de hermosos panegíricos como el que cierra su evocación de Luis Cardoza y Aragón: "lo pasajero es eterno, las más grandes y solemnes verdades mentira, y la poesía, como dijiste perdurablemente, la única prueba concreta de la existencia del hombre" (Monterroso, *La vaca* 70). La verdad y la mentira, el acierto y el error acaso sean inconfundibles para una lejana divinidad, pero, la mayoría de las veces, resultan indistinguibles para los hombres. En cambio, los hombres son capaces de reconocer la belleza, el único rastro de su paso por un universo indescifrable.

### **Bibliografía**

Bloom, Harold. *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta, 2009. Impreso.

Borges, Jorge Luis. "Nota sobre el Quijote". *Realidad. Revista de ideas*, septiembre/octubre 1947. Impreso.

----- *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. Impreso.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

Diderot, Denis y D'Alembert, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Vol. 5. Paris: Durand, 1755

González Zenteno, Gloria Estela. *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*. Madrid: Taurus, 2004.

Horacio, Quinto Flaco. *El Arte poética de Horacio o Epístola a los Pisones, traducida en verso castellano por D. Tomás de Iriarte, oficial traductor de la primera Secretaría de Estado y del Despacho, y archivero general del Supremo Consejo de Guerra*. Madrid: Benito Cano, 1777.

Monterroso, Augusto . *La oveja negra y demás fábulas*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

----- *Movimiento Perpetuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.

----- *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Joaquín Mortiz, 1973.

----- *Lo demás es silencio*. Barcelona: Plaza y Janés, 1985.

----- *La letra e*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

----- *Tríptico : movimiento perpetuo. La palabra mágica. La letra E*. México: FCE, 1995.

----- *La vaca*. Madrid: Alfaguara, 1999

----- *Viaje al centro de la fábula*. Madrid: Alfaguara, 2001.

Ogno, Lía. "La oveja negra de la literatura hispanoamericana". Corral, W. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: Era, 1995.

Parsons, Robert. "Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio*". Corral, W. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: Era, 1995.

Pfeiffer, Rudolf. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*. Napoli: Gaetano Macchiaroli Editore, 1973.

Reynolds, L.D.; Wilson, N.G.. *D'Homère à Erasme. La transmission des classiques grecs et latins*. Paris : CNRS, 1984.

Rico, Francisco. *En torno al error: copistas, tipógrafos, filologías*. Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.

Righi, G. *Historia de la filología clásica*. Barcelona: Labor, 1967.