

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS  
LATINOAMERICANOS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

*La parodia de la fábula esópica en La Oveja negra y demás  
fábulas de Augusto Monterroso*

TESIS

Que para optar por el grado de

**MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**  
con orientación en LITERATURA

PRESENTA

MARTÍN GPE. FLORES MARTÍNEZ

ASESORA: DRA. EDITH NEGRÍN  
Instituto de Investigaciones Filológicas

México D.F. Marzo, 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

La presente investigación fue posible gracias a una beca otorgada por el CONACYT.

## **Agradecimientos**

Esta investigación pudo llegar a buen puerto gracias a la acertada orientación de mi asesora, la doctora Edith Negrín.

Así mismo, agradezco los comentarios del doctor Sergio Ugalde y las precisiones de las doctoras Adriana Sandoval, Patricia Cabrera y Margarita León, ya que hicieron posible la mejora de este trabajo.

Gracias a todos por su tiempo.

Con profundo cariño a Ulises, Martín y Natalia.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I. La circunstancia de Augusto Monterroso.....	5
1.1 Marco histórico-literario.....	5
1.2 Aproximación crítica.....	9
1.3 Apuntes para un cierre.....	28
1.4 Marco estético de <i>La Oveja negra y demás fábulas</i> .....	34
1.5 Corolario final.....	39
CAPÍTULO II. Intertextualidad de sentido paródico.....	41
2.1 Observaciones previas.....	41
2.2 Apuntes sobre la parodia.....	42
2.3 Una aproximación bajtiniana.....	47
2.4 Acercamiento pragmático.....	50
2.5 Cuestión irónica.....	53
2.6 Naturaleza antropófaga.....	55
2.7 Despliegue paródico.....	57
2.8 Algunas precisiones sobre parodia narrativa.....	58
CAPÍTULO III. La fábula esópica en la fábula-Monterroso.....	61
3.1 Paratexto.....	69
Desautomatizar lo automatizado.....	69
3.2 Vino nuevo en odres viejos.....	75
“El Conejo y el León”.....	75
Falta de identidad.....	77
3.3 La historia es según el color del cristal con que se mira.....	80
“Gallus aureorum ovorum”.....	80
3.4 Miscelánea paródica.....	90
Animales, refranes, alusiones.....	90
3.5 Natural empoderamiento femenino.....	97
“La tela de Penélope, o quién engaña a quién”.....	97
3.6 Saludando a Homerorges.....	104
“La Sirena inconforme”.....	104
3.7 Pasajes bíblicos.....	113
“La Fe y las montañas”.....	113
“El salvador recurrente”.....	116
“Sansón y los filisteos”.....	117
“La honda de David”.....	119
IV. CONCLUSIONES.....	122
V. OBRAS CITADAS.....	127

## Introducción

*El artista no crea, reúne; no inventa,  
recuerda; no retrata, transforma.*

***Lo demás es silencio (La vida  
y la obra de Eduardo Torres)***

Iniciamos la presentación de nuestro trabajo con un epígrafe que manifiesta una postura en el ámbito de las letras. Desde la mirada de ese *alter ego* monterrosiano llamado Eduardo Torres, la literatura se hace con literatura. La estética literaria evolucionaría así a partir de la *transformación* del canon. Sin forzar demasiado las cosas, es posible apreciar una postura similar a ésta desde el inicio de la tradición literaria occidental.

En Grecia, por ejemplo, las obras dramáticas inscritas a concurso incluían una versión paródica. En la Edad Media, la *Divina Comedia* ofrece la recreación tanto de la cultura clásica como de la hebrea. En el siglo XVII, el Quijote abre nuevos cauces partiendo de la misma base. En nuestra época, Borges ha demostrado la importancia de la lectura en el quehacer literario.

Ahora bien, proposiciones similares al epígrafe de Torres son frecuentes en la obra de Augusto Monterroso, pero es hasta los años noventa cuando dicho autor es considerado paródico, rasgo de estilo que se añade a la valoración tradicional de escritor satírico e irónico.

En nuestra época, la apreciación paródica circula como una frase hecha que en vez de aclarar confunde, pues referir que las creaciones monterrosianas presentan ese carácter no aporta nada relevante e incluso surge la inquietud sobre si será oportuno

usar dicha valoración durante la lectura global de su obra.

El epígrafe, por otra parte, aparece en *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, obra publicada en 1978, o sea, a la mitad de este proyecto literario, cuando han pasado veinte años de la edición del primer libro --*Obras completas (y otros cuentos)*-- y diez de la aparición del segundo --*La Oveja negra y demás fábulas*--.

Por lo mismo, es oportuno preguntar si este “destacado parodista” (como se dice ahora al recordar a Monterroso) presenta dicha inclinación desde el inicio de su proyecto, ya que en el título de sus dos primeros libros aparentemente se observa “un discurso montado en otro discurso”. Si esto es cierto, la escritura en Monterroso adquiriría un sentido profundo debido a la recreación de distintos motivos literarios. La cuestión paródica se presentaría así como un fenómeno marcadamente vasto y complejo.

La cita de Eduardo Torres indica --repetimos-- una manera de entender la literatura. Desde esa perspectiva, ¿qué tipo de parodia aparece en la obra de Monterroso? ¿Cómo está codificada? ¿Qué relación mantiene con la ironía y la sátira?

Estas preguntas han motivado nuestra investigación, no porque pongamos en duda la presencia de la parodia en sus creaciones, sino porque tenemos el interés de estudiar una muestra representativa de *La Oveja negra y demás fábulas* desde esta óptica.

En el trabajo, probaremos que dicha muestra permitirá principalmente estudiar la parodia de la fábula esópica; sin embargo también nos permitirá observar que tan definida estaba la poética de Monterroso en su segundo libro.

Es notable que hasta el momento la valoración tan difundida de Monterroso

como escritor paródico no haya propiciado investigaciones centradas en ese recurso. La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por ejemplo, solo registra seis tesis de índole monterrosiana, donde si bien se demuestra la importancia de *La Oveja negra...* en este proyecto literario, no se apela en ninguna de ellas a la mirada paródica, solo se revisa la cuestión irónica y satírica. Los trabajos llevados a cabo en otras latitudes por gente como Lía Ogno repiten este hecho.

Ahora bien, nuestro estudio presenta tres capítulos. En el primero, “La circunstancia de Augusto Monterroso”, valoramos su producción narrativa para contextualizar la muestra fabulística y para apreciar el quehacer político de este autor. También decimos por qué estudiamos tanto el paratexto de *La Oveja negra...* así como las fábulas alusivas a la Biblia, a Homero y, por supuesto, a Esopo.

De igual manera, examinamos los trabajos donde se revisa la producción narrativa de Monterroso; así mismo, detallamos las observaciones de especialistas como Ángel Rama. Los estudios que presentamos corresponden a Marco Antonio Campos, Jorge Rufinelli y Wilfrido H. Corral.

En el segundo capítulo, “Intertextualidad de sentido paródico”, presentamos una definición de parodia que facilita el análisis y las consideraciones finales. Los críticos que seguimos encarnan momentos axiales de la crítica literaria del siglo XX. Por una parte, acudimos al pensamiento clásico de Mijaíl Bajtín y, por la otra, revisamos la propuesta de Linda Hutcheon.

En el ámbito latinoamericano, consideramos el aporte de Noé Jitrik y Emir Rodríguez Monegal; finalmente, redondeamos nuestro concepto con el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade.

En el tercer capítulo, “La fábula esópica en la fábula-Monterroso”, examinamos cómo funciona la parodia, cuál es su sentido y qué quiso indicarnos el autor con tal recurso. Damos respuesta a las preguntas anteriores en textos como “Gallus aureorum ovorum” donde la parodia parece apuntar a “La gallina de los huevos de oro”.

La narrativa de Augusto Monterroso, por otra parte, presenta un acertado manejo del humor, así como la búsqueda de la palabra siempre concisa; de igual forma muestra la asimilación de clásicos latinos como Horacio, lo que propicia que su obra sea en sí misma un homenaje a la tradición literaria.

Nosotros, sin embargo, no buscamos estudiar dichas propiedades. Procuramos examinar, más bien, de qué manera la parodia de la fábula esópica refuta la noción de literatura entendida ésta como un oficio serio de cierta relevancia social.

La parodia monterrosiana rescataría así la noción de literatura como un pasatiempo lúdico, falsamente magnánimo y, sobre todo, felizmente alusivo. El arte de la palabra, por tanto, se entendería a la manera de Eduardo Torres, es decir, como algo paródico, donde quizá esté lo más propio de América Latina.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En el capítulo II veremos que la intertextualidad es la base de la parodia. Por el momento hacemos nuestra la tesis de Noé Jitrik, quien afirma que si bien la intertextualidad “no falta en ningún sistema literario, en el latinoamericano es, obviamente y por razones históricas, peculiar en virtud del peso que tienen en ella, desde los comienzos, ciertos modelos europeos”. Desde esta perspectiva, la parodia sería un rasgo particular de la literatura latinoamericana. *Cfr.* Jitrik, N. “Rehabilitación de la parodia”, en *La parodia en la literatura latinoamericana*, comp. Roberto Ferro. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, 1993, p. 13.

## CAPÍTULO I. La circunstancia de Augusto Monterroso

*...encierro, destierro o entierro*

**Félix Luna**

### 1.1 Marco histórico-literario

El exilio es el desplazamiento forzado de un país a otro. Dicho fenómeno se presenta cuando debemos abandonar el lugar donde vivimos a causa principalmente de un conflicto político, aunque la miseria y los conflictos religiosos también son determinantes. El exilio implica así castigo y fractura, pero también implica salvación y libertad. Ahora bien, el autoexilio implica huir de nuestra patria para apartarnos de algo que consideramos perjudicial.

Estos fenómenos son inherentes a la historia humana. Desde que se tiene noticia son múltiples las culturas en las que se han registrado: en Grecia y Roma, el destierro implicaba perder tanto a la familia como al patrimonio. En la Edad Media, la excomuniación era el máximo castigo, mientras que en la Edad Moderna los conflictos militares propiciaron múltiples éxodos. En nuestra época tenemos el caso de los judíos y el de los republicanos españoles.

En América Latina, el exilio es una realidad constante desde la Independencia. Basta recordar el caso de Simón Bolívar o el de los jesuitas. A partir de entonces, dicho fenómeno --igual que en otras partes del mundo-- es un instrumento que se usa para forzar la salida de la disidencia política. Ahora bien, en el siglo XX, el exilio se presenta en el ámbito literario no sólo como una experiencia elegida por el escritor, sino como una realidad impuesta por gobiernos represores.

*Era 1936, terminaba la infancia y había llegado  
la hora de marcharse y no volver jamás.*  
**Monterroso**

La juventud del escritor latinoamericano Augusto Monterroso (1921-2003) transcurre en Guatemala durante la dictadura de Ubico Castañeda, dictadura que acrecienta la pobreza económica del país. La vida cultural y académica presenta por eso serias limitantes: en la Universidad sólo se imparten clases de jurisprudencia, mientras que la obra de Arín Ormazábal --de tendencia reaccionaria-- constituye la filosofía de vanguardia; así mismo, muy pocos artistas conocen las nuevas tendencias estéticas, es decir, el dadaísmo y el surrealismo.

Estas circunstancias, tan adversas para el trabajo creativo e intelectual, aunadas a la represión y al asesinato por cuestiones políticas, propician el exilio de Carlos Mérida, Miguel Ángel Asturias y Luis Cardoza y Aragón, principalmente hacia México y Francia, donde encuentran condiciones de trabajo más favorables.

Monterroso, en cambio, inicia su trabajo cultural en ese contexto: participa en la fundación de la revista literaria *Acento*, publica algunos cuentos en *El Imparcial* y colabora en la Asociación de Artistas y Escritores Jóvenes de Guatemala (AAYEJG), organismo que en junio de 1944 da a conocer --en compañía de otros grupos sociales-- el "Manifiesto de los 311" para exigir la renuncia de Ubico Castañeda. Ahora bien, cuando la petición es rechazada, dichos grupos promueven la revuelta social.

El fabulista relata el hecho anterior así: "el pueblo se levantó contra la tiranía, y estudiantes, obreros y toda clase de trabajadores salimos a manifestarnos a las

principales calles de la capital”.<sup>2</sup> En unos cuantos días, las manifestaciones se incrementaron hasta lograr la paralización del país. El dictador, finalmente, dimitió. Pero la situación política no cambió, pues el nuevo presidente, Federico Ponce Valdez, instauró un gobierno más represivo, más intolerante y más sanguinario que el anterior.

No obstante, Monterroso continúa con sus actividades: sigue trabajando en la revista *Acento* y sigue publicando cuentos en *El Imparcial*; además, ahora participa en *El Espectador*, un diario de corte político que se convierte en la conciencia crítica del nuevo régimen. Con el tiempo, esta postura propicia la detención de los miembros del grupo. Monterroso es uno de los primeros; sin embargo, logra escapar de la cárcel. De inmediato, solicita asilo político al gobierno de México y, como el fallo es favorable, abandona Guatemala para iniciar un largo camino hacia el exilio.

En septiembre de 1944, el escritor arriba a la ciudad de México, ciudad que *in illo tempore* albergaba a intelectuales procedentes de España --como José Gaos y Luis Cernuda--, a escritores de Centro y Sudamérica --como Ernesto Cardenal y Carlos Martínez Rivas-- y a migrantes europeos que escapaban de la Segunda Guerra Mundial.

Monterroso colabora en la editorial *Séneca*, una casa de trabajo creada por el poeta José Bergamín y el padre José María Rocaful; al mismo tiempo, empieza a frecuentar la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se integra a un círculo que influirá de manera decisiva en su formación literaria. La figura tutelar de dicho círculo es Alfonso Reyes, quien inculca en los jóvenes “el amor por la lengua, el gusto por los clásicos, la finura

---

<sup>2</sup> Vid. Monterroso, A. “Mi primer libro”, en *Literatura y vida*. México: Alfaguara, 2004, p. 24.

crítica y el saber risueño y cordial”.<sup>3</sup> En el grupo participa además Rubén Bonifaz Nuño y Ernesto Mejía Sánchez.

Durante los años cincuenta, al igual que Antonio Alatorre y Juan José Arreola, Monterroso corrige pruebas para el Fondo de Cultura Económica (FCE), cuyo director es Arnaldo Orfila Reynal. En 1952, publica *El concierto y El eclipse* en Los Epígrafes y, al siguiente año, *Uno de cada tres y El centenario* en Los Presentes, colección dirigida por el autor de *La feria*.

En Guatemala, mientras tanto, las políticas represoras del presidente Valdez propician el brote de otro movimiento social: “La Revolución de Octubre”, movimiento que al paso de los días consigue la abdicación del gobierno. Este hecho marca el fin del primer ciclo de Monterroso en México, pues el nuevo presidente, Arbenz Guzmán, le asigna el consulado de Bolivia.

Sin embargo, el trabajo diplomático de Monterroso sólo dura un año, ya que el escritor renuncia cuando Estados Unidos consuma el derrocamiento de Arbenz Guzmán. El fabulista se exilia ahora en Chile, donde publica una sátira cuyo tema es la crítica al imperialismo norteamericano: “Mr. Taylor”.

Gracias al apoyo de Pablo Neruda, Monterroso trabaja después en la redacción de *La Gaceta de Chile* y en la Comisión Económica para América Latina (CEPAL). En 1956, el escritor decide retirarse de la política y radicar --es decir, autoexiliarse-- de manera definitiva en México, donde ejerce de nueva cuenta la corrección de pruebas.

---

<sup>3</sup> Vid. Oviedo, J. M. “La colección privada de Monterroso”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, comp. Marco Antonio Campos. México: UAM, col. Cultura Universitaria, Serie Literatura, núm. 48, 1988, p. 121.

## 1.2 Aproximación crítica

*Ubi bene, ibi patria*  
**Diccionario de aforismos. S. V.**

Hasta el momento hemos visto que Monterroso produce sus primeros cuentos en los años cuarenta; no obstante, ninguna de sus obras recoge este material, ya que, según el autor, forma parte de un proceso de aprendizaje.<sup>4</sup> Su carrera literaria iniciará propiamente con la configuración de un *ars poética*. Dicho evento se presenta con el material discursivo dado a conocer a partir de los años cincuenta en medios de comunicación masiva de Guatemala, Chile y, principalmente, México.

A partir de esta década, los trabajos de Monterroso se publicarán primero en revistas y periódicos; posteriormente, una idea estética determinará en qué libro serán incluidos. “Primera Dama”, por ejemplo, aparece primero en el suplemento *La cultura en México*; después, configurará uno de los ejes temáticos de la primera obra monterrosiana. En esta lista también se encuentran textos como “Las moscas” y “Las ilusiones perdidas”.<sup>5</sup> De este modo, el fabulista edificó el siguiente proyecto literario:

- a. Obras completas (y otros cuentos), 1959.
- b. La Oveja negra y demás fábulas, 1969.
- c. Movimiento perpetuo, 1972.
- d. Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres), 1978.

---

<sup>4</sup> He aquí dos ejemplos: “Una notable entrevista” y “El hombre de la sonrisa radiante”. Para mayor información consultar el artículo de Rolando Castellanos: “Augusto Monterroso en Revista de Guatemala: 1945-1954”. *Revista de la Universidad de San Carlos*. Guatemala, 1987, núm. I, pp. 45-48.

<sup>5</sup> El artículo de Aurora Ocampo proporciona la referencia de los trabajos que corrieron con esta suerte. *Vid.* “Monterroso”, en *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días*, vol. 7, México: CEL-IIF-UNAM, 2004, pp. 441-443.

- e. Viaje al centro de la fábula: 1981.
- f. La palabra mágica, 1983.
- g. La letra e (Fragmentos de un diario), 1987.
- h. Los buscadores de oro, 1993.
- i. La vaca, 1998.
- j. Pájaros de Hispanoamérica, 2002.
- k. Literatura y vida (libro póstumo), 2004.<sup>6</sup>

En adelante haremos una revisión mínima de la presente obra para determinar su aportación a las letras de América Latina.<sup>7</sup> Durante esta revisión tomaremos las debidas precauciones, pues conocemos las exigencias que enfrentan los lectores, hecho ampliamente señalado por la crítica. No por nada Moreno-Durán percibe la obra de Monterroso como un auténtico campo de minas, debido a las citas mal referenciadas, a la intención irónica de los elementos para-textuales y a los elementos ficticios que aparecen como reales, además de la vasta relación intertextual con múltiples enunciados ajenos.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Queda fuera de este marco *Esa fauna*, libro que contiene el material gráfico del autor y dos ensayos de Rafael Vargas y Hugo Hiriart. El segundo libro de esta lista será revisado al final del capítulo uno. Por el momento sólo mencionamos que luego de la publicación de *La Oveja negra y demás fábulas* la crítica empezó a utilizar la palabra “fabulista” para referirse a Monterroso, hecho que demuestra la importancia de tal obra.

<sup>7</sup> En el presente trabajo no hablaremos de Hispanoamérica porque esta palabra sólo incluye a los países de habla española, y deja fuera a Brasil y Haití. Tampoco usaremos Iberoamérica, ya que este término únicamente comprende a los países conquistados por España y Portugal, además de éstos. Hablaremos mejor de América Latina (o Latinoamérica), sintagma que registra a las naciones ubicadas geográficamente al sur de Estados Unidos, y cuyos pueblos presentan características culturales, sociales y lingüísticas en común.

<sup>8</sup> *Vid.* Monterroso, A., en *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 100. Oviedo ha expresado una idea similar: “El primer movimiento es el de fría admiración por un prosista que se las sabe todas”. *Vid.* “Lo bueno, si breve...”, en *Monterroso*, comp. Jorge Ruffinelli. Jalapa: Centro de investigaciones lingüístico literarias de la Universidad Veracruzana, 1976, p. 34.

*Para hacer, hay que hacer en contra...*  
**Picasso**

La crítica suele ubicar a Monterroso en la historia de las letras tanto de México como de Guatemala. Marco Antonio Campos, por ejemplo, detecta a principios del siglo XX el inicio de una tradición del texto breve en nuestro país. Dicha tradición inicia con Julio Torri, Carlos Díaz Dufóo Jr. y Mariano Silva y Aceves, y prosigue con Augusto Monterroso y Juan José Arreola: "(...) dos ilustres maestros de intenso resplandor. (...) De ellos viven y sobrevivirán relámpagos reflexivos, pequeños verdores de imaginación, fulguraciones irónicas: un jardín animado de maravillosas miniaturas".<sup>9</sup>

En un balance hecho en 1976, Jorge Ruffinelli, por su parte, considera que Monterroso ya es parte de la vida artística de México: "Después de treinta años de residir entre nosotros (...), cabe preguntarse si (...) no pertenece ya a esta cultura".<sup>10</sup>

Dante Liano, en cambio, menciona que el exilio no propicia que Monterroso pierda la

---

<sup>9</sup> Vid. Campos, M. A., "Acercamientos a Augusto Monterroso", en *La literatura de Augusto Monterroso*, comp. Marco Antonio Campos, *ed. cit.*, p. 11. En América Latina, la tradición del texto breve encuentra reconocimiento a partir de la segunda década del siglo XX, ya que, a la par de Torri, Silva y Dufóo Junior, los escritores argentinos Macedonio Fernández, Oliverio Girondo y Enrique Anderson Imbert también empiezan a publicar sus primeras obras. En adelante, en México y en Argentina, dicha tradición encuentra cauce en escritores como Jorge Luis Borges --con su *Manual de zoología fantástica* (1957)--, Julio Cortázar --quien publica *Historias de cronopios y de famas* en 1962-- y el ya citado Juan José Arreola --autor del *Confabulario* (1952). Desde entonces, dicha tradición se ha diversificado de manera continua en Latinoamérica. Tenemos, por ejemplo, la vuelta al mito en el escritor uruguayo Eduardo Galeano; la invención de malestares, en el venezolano Luis Britto García; el ludismo, en el peruano Manuel Mejía Valera. A esta lista también podemos agregar al mexicano René Avilés Fabila. Esta tendencia literaria, por otra parte, presenta rasgos comunes como la ironía, el humor y la hibridación genérica, así como el diálogo con la tradición literaria a partir de la parodia. En el ámbito académico destaca la tesis que Dolores Koch dedicó a Torri, Arreola y Monterroso. *Cfr. Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. Sel. y pról. Lauro Zavala. México: Alfaguara, 2000, pp. 13-19.

<sup>10</sup> Vid. Monterroso, A., en *Viaje al centro de la fábula*. México: Era, 1989, p. 17.

calidad de escritor guatemalteco. Sus argumentos son los siguientes: “Primero, porque el destierro marca a escritores como Landívar, Asturias y Cardoza. Segundo, porque se inscribe en la línea de la alta prosa de la tradición nacional”.<sup>11</sup>

Con base en estas consideraciones, percibimos que la tradición a la cual pertenece Monterroso es doble: por un lado, participa en la historia literaria de México, pues en este país produce y publica su obra; pero también es parte de las letras de Guatemala, ya que no renunció a dicha nacionalidad cuando circunstancias históricas provocaron que una vertiente de la literatura de ese país se produjera en el exilio. Esta actitud ha sido suficiente para que un sector de la crítica lo sitúe junto a Miguel Ángel Asturias. De una o de otra forma, Monterroso es un escritor latinoamericano inmerso en las vicisitudes artísticas y políticas del siglo XX. .

Ahora bien, los primeros acercamientos a la obra de nuestro autor aparecen en periódicos y revistas de la ciudad de México luego de la publicación de su primera obra; sin embargo, es a mediados de los setenta cuando empiezan a publicarse los primeros estudios críticos.

En 1976, Jorge Ruffinelli publica *Monterroso*, texto de corte monográfico que presenta artículos publicados durante los últimos quince años: el texto más antiguo data de 1959 y corresponde al poeta Alí Chumacero; el más reciente está fechado en 1974 y es de Ángel Rama. Este marco temporal muestra la evolución de la crítica en torno a Monterroso. En el libro destacan además los artículos del propio Rama y de Ernesto Mejía Sánchez.

En los años ochenta, Marco Antonio Campos coordina otra edición intitulada *La*

---

<sup>11</sup> Vid. Liano, D., “Itinerario de Augusto Monterroso”, en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, p. 135.

*literatura de Augusto Monterroso*, donde presenta ensayos de carácter crítico, algunos de los cuales ya habían sido recopilados por Jorge Ruffinelli. La novedad consiste en la incorporación de estudios elaborados por especialistas tanto de Estados Unidos (Anne Duncan) como de Europa (Sabine Horl).

A mediados de los noventa, Wilfrido H. Corral publica en la editorial Era *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, volumen que recoge los textos más representativos publicados en las obras anteriores e incorpora estudios más recientes de gente como Dante Liano, Lia Ognio y Gonzalo Celorio.

Pero ¿qué ha percibido la crítica en el *corpus* narrativo de Monterroso? El material reseñado muestra que la competencia lectora exigida por tal producción ha dado pie a valoraciones deficientes. Debido a esto, un sector de la crítica ha observado a un autor “absurdo”, “fantástico”, “barroco”, “introspectivo” o “realista”, adjetivos disímbolos y a nuestro parecer sin una presencia notable en tal narrativa.

También existe un sector que destaca la potestad del carácter irónico, satírico y paródico, a la par del humor, la visión pesimista y la disposición por el juego. Esta orientación agrupa a Ángel Rama, Gonzalo Celorio y Marco Antonio Campos, quienes han hecho valoraciones de este tipo: “Con Monterroso renace ese espécimen casi extinguido: el satírico”.<sup>12</sup>

Gonzalo Celorio, por su parte, considera que la parodia es el recurso que le permite adquirir al texto monterrosiano “la dimensión metaliteraria que lo caracteriza”.<sup>13</sup> El discurso entabla así un diálogo crítico o respetuoso con otros discursos. Sobre la cuestión lúdica, Barrera considera necesario tomarla en cuenta durante cualquier

---

<sup>12</sup> Vid. Rama, Á, “Un fabulista para nuestro tiempo”, en *Refracción...*, ed. cit., p. 26.

<sup>13</sup> Vid. *Ibidem*, p. 126.

acercamiento porque “es un elemento fundamental en toda su ficción”.<sup>14</sup>

En cuanto a la prosa, ésta es considerada “concisa” y “transparente”. Oviedo, por ejemplo, señala que es uno de los mejores prosistas en lengua española: “De muy pocos se puede decir, como de él, que casi cada una de sus páginas es sencillamente perfecta”.<sup>15</sup> Labastida percibe además en la prosa monterrosiana el uso de recursos poéticos como el ritmo y la acentuación.<sup>16</sup>

La crítica también observa en esta producción narrativa rasgos como la innovación, la subversión y la transgresión. En primer lugar, es innovadora porque no presenta el uso de la misma estrategia discursiva, postura asumida con denuedo. Debido a esto, hay una travesía que va del cuento al ensayo, de la fábula a la novela, del diario a las memorias. En segundo lugar, es subversiva y transgresora porque no respeta las reglas canónicas de los géneros; sin embargo, esta postura parece consumir la renovación de los mismos.

A nuestro parecer, este sector de la crítica ha develado las estrategias que conforman la estructura de los textos monterrosianos. De allí han surgido valiosos elementos que seguramente serán el punto de partida de futuras investigaciones. En adelante revisaremos este proyecto para corroborar o refutar las observaciones hechas por la crítica hasta el momento.

---

<sup>14</sup> Vid. Barrera, A. “Como acercarse a Augusto Monterroso”, en *Sinfonía concluida y otros cuentos*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1994, p. 7.

<sup>15</sup> Vid. Oviedo, J. M., “La colección privada de Monterroso”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, ed. cit., p. 115.

<sup>16</sup> Vid. Labastida, J., “Informe sobre Monterroso”, en *La literatura de Augusto Monterroso*, ed. cit., p. 89.

### **a. *Obras completas (y otros cuentos)***

El proyecto literario de Monterroso inicia propiamente con la edición de *Obras completas (y otros cuentos)*, libro publicado por la Imprenta Universitaria en 1959. Los textos reunidos son trece, algunos tan breves como “El dinosaurio”, compuesto tan solo por siete palabras, mientras que otros son tan extensos como “Leopoldo (sus trabajos)”, integrado por veintidós cuartillas. Según el autor, esta variedad textual se debe a que responden a diferentes épocas; por lo mismo, presentan formas y estilos distintos: “Vaca” es producto del exilio chileno; “Obras completas”, de la estancia del autor en el Colegio de México; “El eclipse”, del concurso nacional Saker Ti, celebrado en 1952 en la ciudad de Guatemala.

Tal y como señala la crítica, el libro apunta hacia uno de los rasgos centrales de Monterroso: la puesta en crisis de los géneros, en este caso del cuento. Las reglas de ese género son transgredidas así en textos como “El Dinosaurio”; sin embargo, no sucede lo mismo en “El Centenario” o “Primera Dama”, ya que éstos si respetan las convenciones genéricas del cuento. La apuesta más arriesgada la observamos entonces en “El Dinosaurio”, texto hartamente citado y parodiado en trabajos literarios, académicos y periodísticos durante la segunda mitad del siglo XX.<sup>17</sup>

*Obras completas...* también ofrece la restauración del cuento satírico. “Míster Taylor” es el ejemplo más representativo. En este texto, la ironía y la sátira hacen posible la crítica del imperialismo norteamericano a partir de una historia en la que Percy Taylor percibe en la exportación de “cabecitas hispanoamericanas” un negocio

---

<sup>17</sup> Con el paso del tiempo, este cuento ha adquirido una fama notable. Incluso existe una edición crítica publicada por Lauro Zavala. *Vid. El dinosaurio anotado. Edición crítica a “El dinosaurio” de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara-UAM, 2002, 136 pp.

sumamente redituable. La ironía resulta hiriente cuando el narrador satiriza la actitud de los países latinoamericanos hacia Estados Unidos. Monterroso ha señalado que le resultó difícil encontrar un equilibrio entre la política y la literatura durante la redacción del cuento.<sup>18</sup> En los años sesenta, *The New Yorker* reconoció la calidad de “Míster Taylor” con la publicación del mismo.

Con el tiempo, “Míster Taylor” ha cobrado un relieve especial, ya que ha quedado como la única muestra donde Monterroso aborda problemas políticos y sociales de América Latina. En adelante, como señala Wilfrido H. Corral y Francisca Noguerol, este autor se concentrará en *hacer literatura sobre la misma literatura*.

El título del libro, por otra parte, hace evidente el gusto por el juego: *Obras completas (y otros cuentos)*, título paradójico para el primer libro de un autor. Aquí podemos observar el uso lúdico del paratexto, recurso que alcanzará su cima en *La Oveja negra y demás fábulas* y *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres*, donde los epígrafes y el índice onomástico presentan una intención irónica. Esta apuesta propició que se empezara a hablar de un autor exigente con todo aquel interesado en su obra.

En resumen, la circunstancia de Monterroso explica por qué publica su primer libro al llegar a los cuarenta años, edad en la que miembros de su generación --como Ernesto Cardenal y Juan José Arreola-- habían dado a conocer ya parte de su obra. Así, hemos demostrado que el retraso se relaciona con el trabajo político realizado por el guatemalteco durante los años cincuenta, el cual le permite participar en acontecimientos decisivos para su patria, pero atrasa el inicio de su proyecto literario.

---

<sup>18</sup> Vid. Monterroso, A., en *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 35.

### **b. *La Oveja negra y demás fábulas***

En este apartado haremos un breve comentario sobre el único libro de fábulas de Monterroso, ya que al final de este capítulo trataremos de manera más detenida lo relativo a esta obra. De esta manera contextualizaremos aún más el marco estético de las fábulas que conforman nuestro objeto de estudio.

*La Oveja negra...* queda enmarcada en una época en la que se publican trabajos afines como *La bestia que hay en mí y otros animales* (1948) y *Más fábulas de nuestra época* (1956) de James Thurber; *Manual de zoología fantástica* (1957) de Jorge Luis Borges y *Punta de plata* (1958) de Juan José Arreola.

En el plano editorial, el fabulario es el libro más importante de Monterroso tanto en México como en Hispanoamérica, donde es publicado por editoriales como Era, Joaquín Mortiz y Anagrama. El Fondo de Cultura Económica (FCE), por otra parte, puso a circular una edición conmemorativa para celebrar el vigésimo aniversario del libro. Dicha edición fue patrocinada por escritores como Eduardo Galeano, Roa Bastos y García Márquez, quienes mencionan lo siguiente:

En este tiempo, (...) esa *Oveja*, con su corte de zorros, ranas, perros, jirafas, moscas y leones, ha recorrido el mundo de habla hispana y ha pasado por varios de los idiomas llamados cultos, incluido el latín; ha recibido condecoraciones y premios, y ha sido admitida con honores en aulas escolares y recintos universitarios. Nada de eso ha hecho que dejemos de amarla. Para nosotros, sigue siendo la misma *Oveja* rebelde del principio, y estamos seguros de que así seguirá por siempre. Esto celebramos en sus primeros veinte años de subversión literaria.<sup>19</sup>

En los años noventa, *La oveja negra...* es incluida en la Colección Periolibros, un

---

<sup>19</sup> Vid. "Presente amistoso", en *La Oveja negra y demás fábulas*. Edición conmemorativa. México: FCE, p. 5.

proyecto diseñado por la UNESCO para democratizar la lectura. El texto es editado en cuatro idiomas: inglés, francés, portugués y español. Francisco Toledo realiza las ilustraciones y el tiraje alcanza los tres millones de ejemplares.<sup>20</sup>

En el ámbito de la crítica, *La oveja negra...* es el libro monterrosiano más estudiado en círculos académicos. Wilfrido H. Corral, por ejemplo, señala que dicha obra incluye los textos más conocidos de tal autor, mientras que Diony Durán menciona que las fábulas hacen una sátira del mundo intelectual hispanoamericano. Lia Ogno, por su parte, destaca la renovación del género mediante el uso de estrategias discursivas como la parodia, la alusión y la ironía. Igualmente son importantes los trabajos de Anne Karine Kleveland y Gloria Estela González-Zenteno.

Como podemos ver, el aspecto editorial y crítico corrobora la importancia de *La oveja negra...* en este proyecto literario, hecho que reafirma nuestro interés por estudiar allí la presencia de un *texto* en otro *texto*, es decir, nos interesa analizar la función del *discurso* orientado hacia otros *discursos*. Así, para establecer las bases últimas de este objetivo, continuaremos con la revisión de este *corpus* narrativo.

### **c. *Movimiento perpetuo***

Antes de trazar las líneas generales del marco teórico, terminaremos nuestra aproximación a este proyecto literario. *Movimiento perpetuo* --libro editado en 1972 por Joaquín Mortiz--, le permite a Monterroso iniciar la exploración de un nuevo género: el ensayo. Dicha exploración se consuma a la manera de Montaigne, autor, que como

---

<sup>20</sup> La mecánica era la siguiente: cada mes, en diarios de gran circulación como *La Nación* (Chile) y *ABC* (España) se editaba un libro clásico de un escritor iberoamericano. De esta manera se distribuyeron 120 millones de ejemplares de obras como *El Llano en llamas* y *Marinero en tierra*. Federico Mayor, Jorge Amado y Adolfo Castañón participaron en esa empresa cultural.

sabemos, establece las características del género en un texto clásico.<sup>21</sup> Monterroso se apoya en Montaigne para formular una idea propia, en la cual el ensayo se concibe como un texto breve que no ofrece conclusiones, escrito en primera persona, con solemnidad, pero con un toque de humor, además de las digresiones,

pues la libertad de pasar de un punto a otro sin excusas ni rebuscamientos, y hasta de interrumpirse y olvidarse (o hacer como que se olvida) de por dónde va, puede ser lo que venga a dar al - ensayo ese encanto parecido al que se desprende de una conversación inteligente (...).<sup>22</sup>

El resultado es la consumación de una de las vetas más interesantes en esta producción narrativa. Peter G. Earle incluso menciona que Monterroso ha vivificado el ensayo hispanoamericano.<sup>23</sup> El mérito de nuestro autor reside pues en la recuperación del sentido original del género para aterrizar posteriormente en los temas propios de su programa narrativo, siempre tratados sobre la base del juego y el humor. El proceso se repite así una vez más. Tal y como había sucedido con el cuento.

El ensayo le permite a Monterroso proseguir con su aventura creativa, una aventura insoslayable debido a que “el escritor nunca debe saber cómo se escribe, pues el saber, casi en cualquier arte, determina un anquilosamiento (...)”.<sup>24</sup> Por lo mismo, *Movimiento perpetuo* no apuesta por el cuento, sino por el ensayo, entregando productos notables como “Las moscas”, texto que confirma la intención de dialogar con

---

<sup>21</sup> Hablamos del ensayo titulado « De Demócrito y Heocráclito» Vid. Montaigne, Michel de. *Ensayos completos*, trad. J. G. de Luaces. México: Porrúa, 1999, pp. 249-252.

<sup>22</sup> Vid. Monterroso, A. *Literatura y vida*, ed. cit. pp. 10-11.

<sup>23</sup> Vid. Earle, Peter y Robert Mead. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1973, p. 35.

<sup>24</sup> Vid. Méndez, F., “Monterroso: Guatemala nunca ha dejado de ser parte de mi vida”. Recuperado de <http://www.literaturaguatemalteca.org/famendez9.htm>

el lector y con la tradición literaria, pues si Melville representó el mal con una ballena, Monterroso hace lo mismo pero con una mosca. De esta forma, interpela de manera lúdica al autor de *Moby Dick*.

**d. *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)***

En los años setenta la crítica sabía que la novela era un género desdeñado por Monterroso, debido a la extensión de este tipo de textos, rasgo que según el fabulista impide el trabajo de la imaginación. Por eso causo interés la edición de *Lo demás es silencio...* Según la crítica, ciertas estrategias discursivas como la parodia y la ironía juegan un papel destacado en la estructura compositiva del libro. Dichas estrategias reafirman así la base de la apuesta monterrosiana. En esto reside la riqueza de la novela.

En cuanto al aspecto dialógico y lúdico, *Lo demás es silencio...* presenta dos niveles de lectura: el primero se dirige al lector común, mientras que el segundo busca la participación de un receptor más culto, y si se consume este objetivo se accede a una espiral que nos lleva y trae, en un viaje de ida y vuelta, por la cultura y la tradición literaria de Occidente. Por ejemplo, el discurso con el cual Eduardo Torres rechaza la candidatura que le ofrecen presenta múltiples alusiones filosóficas:

Prefiero mil veces ser como hasta ahora el tercero excluido y vivir a la sombra de la caverna de Platón o del árbol de Porfirio, que salir a la plaza del mundo a cortar falsos nudos gordianos ya no digamos con la espada, símbolo del poder que de ninguna manera me corresponde, pero ni siquiera con la modesta navaja de Occam, por afinada y sutil que ésta se suponga. *Dixi*.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Vid. Monterroso, A. "Un breve instante en la vida de Eduardo Torres", en *Lo demás es silencio*. México: Era, 1991, p. 19.

En cuanto a la sátira, *Lo demás es silencio...* sigue ridiculizando la figura del escritor, a esto se añade ahora la burla de los procedimientos de la crítica. De esta manera, el narrador pone al descubierto el *modus operandi* de la vida literaria en San Blas. Así, la biografía de Eduardo Torres se convierte en un pretexto para criticar las actividades culturales, actividades que --desde esta perspectiva-- se rigen por la mediocridad y la pedantería, entre otros defectos.

#### **e. Viaje al centro de la fábula**

Esta obra, editada por la Imprenta Universitaria en 1981, se construye sobre la base de la entrevista, según Monterroso único género inventado por nuestra época. El libro contiene ocho diálogos celebrados entre 1969 y 1980 con escritores --Marco Antonio Campos, René Avilés Fabila y Rafael Humberto Moreno-Durán--, críticos --Jorge Rufinelli y José Miguel Oviedo-- y periodistas --Elda Peralta, Graciela Carminatti y Margarita García Flores--, además de un ensayo de Wilfrido H. Corral.<sup>26</sup>

La importancia de *Viaje al centro de la fábula* estriba en que ofrece una retrospectiva de la obra anterior. Es decir, las entrevistas se ubican en el punto intermedio de este proyecto literario, donde Monterroso explica cuestiones propias de su vida, aclara las condiciones en que escribió ciertos textos y señala el objetivo buscado en libros como *La Oveja negra...* y *Lo demás es silencio...*, trabajo en el que --según señala-- puso a prueba los conocimientos culturales y literarios tanto de lectores

---

<sup>26</sup> La edición de Era (1989) no incluye el estudio de Corral, sino un trabajo de Jorge von Ziegler, escrito especialmente para esta publicación; de igual forma se incluye una entrevista a cargo de Josefina e Ignacio Solares.

como de especialistas. En el plano de la autocrítica, señala el valor estético de sus libros, ya que está consciente de que no son “malos”.

El libro adquiere tal categoría debido a que el guatemalteco corrigió el estilo de los textos, trabajo que le da precisamente el carácter de *libro*. Por este motivo, aunque no es propiamente una obra de ficción, *Viaje al centro de la fábula* muestra las estrategias discursivas propias de la narrativa monterrosiana.

Finalmente, *Viaje al centro de la fábula* ofrece el *ars poética* del guatemalteco y por tal motivo es un material básico para conocer lo que piensa sobre la literatura y sobre los elementos que giran alrededor de ésta, así como para determinar cómo entiende los recursos que son una constante en su producción narrativa. Debido a esto, el material periodístico de este libro es esencial para realizar cualquier trabajo sobre Monterroso.

#### **f. La palabra mágica**

Sorpresivamente, dos años después de haber publicado *Viaje al centro de la fábula*, la editorial Era pone a circular *La palabra mágica*, libro que inicia la segunda parte del programa, pues, como ya señalamos, *Viaje al centro de la fábula* funciona como una bisagra que cierra un ciclo, pero abre otro. Ahora bien, consideramos la publicación de *La palabra mágica* como un hecho sorprendente, ya que Monterroso no había publicado dos libros en un lapso tan breve. Sin embargo, el estudio del texto muestra que en realidad simplemente ordenó el material entregado a periódicos y revistas durante los últimos veinte años. Por ejemplo, el texto más antiguo es “In illo tempore”, publicado en 1949 en el suplemento del diario *Novedades, México en la cultura*.

Con esto Monterroso muestra otro de los puntos centrales de su *ars poética*: la creación literaria no puede estar sujeta a las leyes del mercado; por lo mismo, casi no publica, pero cuando lo hace, no repite la misma fórmula, al grado de que nunca publicó un segundo cuento como “El dinosaurio”. Esta actitud concuerda más bien con la idea expuesta por Julio Torri en “El descubridor”: en vez de explotar un filón recién hallado, debemos ir en busca de otros.

De una o de otra forma, en textos como “Los juegos eruditos” están presentes las temáticas básicas de Monterroso, expuestas en una obra miscelánea que recuerda el caso de *Movimiento perpetuo*. *La palabra mágica* confirma así la concepción del libro como una especie de caja donde se pueden colocar distintos textos. La única condición --dice Monterroso-- es no “meter demasiada basura”.<sup>27</sup>

#### **g. La letra e (*Fragmentos de un diario*)**

Sobre este libro, editado también por Era en 1987, Monterroso ha dicho que la idea surge cuando el periodista cultural, Fernando Benítez, le pide, a mediados de los ochenta, una colaboración semanal para *Sábado*, suplemento del diario *Uno más Uno*.<sup>28</sup> ¿Cómo resuelve este dilema un autor dado a publicar tan poco? La respuesta la halla en el diario, del cual subvierte también su estructura para adecuarlo a la época y, claro, para seguir dialogando con los tópicos recurrentes de su programa.

---

<sup>27</sup> Vid. Monterroso, A., en *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 25.

<sup>28</sup> En nuestro medio, Emmanuel Carballo inicia esta tradición al publicar su diario en la sección “Diorama de la cultura” del periódico *Excélsior*, de 1966 a 1968. En ese espacio, Carballo revisa obras emblemáticas de nuestro tiempo como *Pedro Páramo* y *Cien años de soledad*; de igual forma, valora a escritores entonces jóvenes como Gustavo Sáinz y José Agustín. En 2005, el CONACULTA publicó el diario de Carballo. Un año después, dicho libro recibió el Premio Mazatlán de Literatura.

Es decir, el diario de *La letra e...* no tiene un carácter intimista, ya que el autor no expone sus preocupaciones personales, ni su idea acerca de la muerte, ni lo que piensa del destino. Tenemos más bien un diario de índole literaria. De esta forma, Monterroso muestra a los lectores como, aún la parte más íntima de su persona, tiene que ver con el mundo de las letras. La invitación para conocer este aspecto de su vida está presente en el mismo título: *La letra e*, donde la última vocal interpela a los destinatarios: “Yo soy ellos, que me ven y a la vez son yo, de este lado de la página o del otro {...}”.<sup>29</sup> El diario trabaja así una parte del proyecto hasta el momento no explorada.

El diario comienza en 1983 y termina en 1985, debido a que para tal fecha, según el autor, ya había material suficiente para publicar un libro. De esta manera, Monterroso aprovecha su trabajo periodístico. *La letra e...* inicia con “Kafka”, texto donde Monterroso reflexiona de manera humorística sobre la vida familiar de tal autor, centrándose sobre todo en la relación padre-hijo para concluir apoyando al primero y no al segundo.

#### **h. *Los buscadores de oro***

En este libro -publicado por Alfaguara en 1993- tenemos la exploración de otra forma discursiva: la biografía, hecho que sigue confirmando la apuesta por moverse en zonas poco seguras, es decir, nuestro autor se sigue arriesgando en aras de ir en busca de lo nuevo. Pero en este caso no advertimos la intención de subvertir ni de transgredir normas estéticas. Por tal motivo, estaríamos ante una obra monterrosiana *sui generis*,

---

<sup>29</sup> Vid. Monterroso, A., *La letra e*. México: Era, 2000, p. 9.

ya que respeta las convenciones genéricas, hasta el momento un hecho insólito en este proyecto literario. Veamos.

Monterroso se aleja del terreno de la ficción con *Los buscadores de oro*, empresa arriesgada, pero acorde con su concepción artística. El tema del libro es la infancia del fabulista, la cual inicia en 1921 y termina en 1936, justo cuando la familia decide abandonar Tegucigalpa para residir en la ciudad de Guatemala, donde el escritor inicia su trabajo cultural, político y literario, hasta salir exiliado a la ciudad de México, en septiembre de 1944.

El autor narra este lapso de su vida en primera persona gramatical, con un estilo frío y reposado, casi estrictamente referencial y, por lo mismo, no hay humor ni disposición por el juego. Este ejercicio narrativo deja de lado los recursos centrales del proyecto: la ironía, la parodia y la sátira, recursos hasta entonces determinantes en su producción literaria. Debido a esto, *Los buscadores de oro* ocupa un lugar especial dentro del proyecto, aunque en este libro también aparece la literatura como uno de los tópicos recurrentes, es decir, la aproximación a la infancia de Monterroso es a partir del mundo de las letras.

### **i. La vaca**

Luego del viaje por la biografía, Alfaguara publica *La vaca* (1998). Este libro afirma el gusto por el ensayo, el artículo y la crítica literaria, aunque también presenta, como en *La palabra mágica*, biografías tomadas de *Brief Lives*, libro de John Aubrey. Los personajes elegidos ahora son Tomás Moro y Erasmo de Rotterdam. Según el autor, las traducciones son un regalo para sus amigos, postura que alude a la sátira IV del

libro primero de Horacio. En el primer texto del libro, Monterroso aclara el por qué del título, revisando distintos momentos de la obra y la vida de escritores como Maiakovski y Rubén Darío. *La vaca*, por tanto, también presenta un carácter literario.

Así, la parte fuerte del libro la constituyen ensayos como “El árbol” --donde se expresa una poética acerca de qué debe ser un cuento-- y “La mano de Onetti” --que ofrece un recuerdo del autor uruguayo a partir de un detalle muy humano--. En los textos de carácter crítico, la escritura también es el tema principal. En este plano, destaca el ensayo titulado “Encuestas”, en el que Monterroso revisa libros como *Ejercicios de estilo*, de Queneau, *El loro de Flaubert*, de Julian Barnes y la *Antología de la lírica griega*, de Rubén Bonifaz Nuño. Destaca además la erudición de “El otro Aleph”, en el cual descubre la fuente del cuento borgeano. También aparecen de nueva cuenta textos biográficos como “Vivir en México”, donde el autor agradece la hospitalidad recibida en nuestro país.

#### **j. Pájaros de Hispanoamérica**

Obra editada por Alfaguara en 2002, reúne una serie de reflexiones sobre escritores de esta región del continente como Cortázar, Borges, Rulfo, Cardenal... quienes desfilan por las páginas del libro debido al respeto que les guarda Monterroso. Los textos, sin embargo, ya habían sido publicados en la obra precedente. Por ejemplo, el trabajo sobre Ernesto Cardenal ya había aparecido en *La palabra mágica*. Lo mismo pasa con el texto sobre el poeta Eduardo Lizalde, el cual apareció primero en *La letra e....* Así, el prólogo es la única novedad del libro, prólogo donde Monterroso declara:

Lo que aquí presento no son retratos; ni siquiera bocetos o apuntes, sino tan sólo el trazo de ciertas huellas que algunos pájaros que me

interesan han dejado en la tierra, en la arena y en el aire, y que yo he recogido y tratado de preservar.<sup>30</sup>

### **k. *Literatura y vida***

Este libro --editado por Alfaguara en 2004-- es una publicación póstuma que presenta al igual que *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica* textos de diversa naturaleza: reseñas, artículos, entrevistas y hasta el discurso preparado para recibir el premio otorgado por el Instituto Italo Latino Americano (IILA) en Italia. Sobresale la presencia del ensayo, cuya definición hemos comentado en páginas anteriores. No está por demás señalar que los tópicos de los distintos textos concuerdan con la apuesta iniciada en *Obras completas*....

Pero no podemos igualar las obras anteriores, debido a que las dos primeras fueron el resultado de un proyecto literario mientras que ésta presenta un carácter póstumo. La compilación de los textos estuvo a cargo de la escritora Bárbara Jacobs. A continuación revisaremos algunos de los textos contenidos en *Literatura y vida*.

El libro ofrece un ensayo --“La literatura fantástica en México”-- donde Monterroso reconoce el trabajo editorial y literario de Jorge Luis Borges. En cuanto al primer punto, el guatemalteco destaca la traducción de las obras de Kafka durante los años cuarenta, es decir, cuando el autor de *La metamorfosis* “era un desconocido en lengua española y en muchas otras lenguas.”<sup>31</sup> En el plano editorial también pondera la *Antología de la literatura fantástica*, elaborada por el mismo Borges en compañía de Bioy Casares y Silvina Ocampo. En cuanto a lo literario, señala el valor de la

---

<sup>30</sup> Vid. Monterroso, A., *Pájaros de Hispanoamérica*. México: Alfaguara, 2000, p. 11.

<sup>31</sup> Vid. Monterroso, A. *Literatura y vida*, ed. cit., p. 69.

publicación de cuentos como “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” y “Pierre Menard, autor del Quijote”, cuentos que con el tiempo marcarían la historia de las letras latinoamericanas.

Monterroso considera que gracias al quehacer cultural de Borges la generación a la que pertenece pudo sortear los defectos y lastres que padecía la prosa de aquellos años debido al apego a los temas propios del realismo como lo autóctono, la revolución mexicana y la problemática de los campesinos. El trabajo del argentino permitió entonces que narradores como Juan José Arreola, fueran “al encuentro de espacios más complejos en el mundo de la ciudad y de la imaginación”.<sup>32</sup>

### 1.3 Apuntes para un cierre

*Haz lo que amas. Conoce tu propio hueso, róelo,  
entiérralo, desentiérralo y vuélvelo a roer.*  
**Thoreau**

Con esto termina el abordaje a la producción narrativa del guatemalteco, abordaje, más bien somero, pero necesario para contextualizar dicho programa de escritura y para determinar su marco estético. Desde nuestra perspectiva, consideramos que este acercamiento establece las bases de nuestra investigación. Pero ¿cuáles son los ejes cruciales del proyecto literario-Monterroso? En adelante, daremos respuesta a esta pregunta sin la pretensión de ofrecer valoraciones estéticas irrefutables.

En primer lugar, tenemos a un autor que concibe su trabajo como un hecho artístico. Cada libro es una aventura nueva donde no hay espacio para la repetición:

---

<sup>32</sup> Vid. Ibid., p. 65.

*Movimiento perpetuo* no reproduce la forma estética de *Obras completas...* ni de *Pájaros de Hispanoamérica*. Lo mismo pasa con el resto de la obra. Monterroso ha expresado esta postura al indicar que no tiene dos libros iguales. Su producción narrativa oscila así entre la aproximación y la despedida, entre la exploración y la prueba, ya sea del cuento o de la fábula.

Pero incluso en tal postura percibimos una constante: el gusto por el libro sin unidad genérica; o sea, híbrido. Y decimos híbrido porque es la expresión correcta para explicar la presencia de cuentos, ensayos, reseñas, reflexiones, comentarios... en *Movimiento perpetuo* y *La palabra mágica*, obras catalogadas también como misceláneas. Esta característica responde al deseo del autor de apartarse de cualquier nomenclatura y muestra una manera de entender la literatura.

Ahora bien, cada aventura de Monterroso representa la transgresión del género donde se instala. En el caso de la fábula, la transgresión parece responder a una línea evolutiva que inicia en Grecia hace XXV siglos. De esta manera es posible la renovación del género. En el caso del diario, el desplazamiento genérico --siguiendo a Corral-- posibilita el tratamiento del tema básico del proyecto desde otro enfoque. Es decir, en *La letra e...* el guatemalteco no habla de sus vivencias personales, habla más bien de la escritura como parte de su vida. La producción de Monterroso presenta como característica principal, la experimentación continua.

También detectamos la predilección por el ensayo, hecho que se entiende a partir de los rasgos propios del género. Hablamos básicamente de la brevedad, la libertad y la poca disposición por agotar un tema, rasgos que concuerdan con la estética monterrosiana. Así encontramos en su obra varios ejemplos al respecto,

algunos de los cuales han sido calificados por la crítica como “verdaderas obras maestras”, en palabras de Peter G. Earle.<sup>33</sup>

Nuestro acercamiento deja ver además que Monterroso consuma la parte total de su proyecto mediante la aproximación a géneros tradicionalmente considerados menores como el cuento y el diario. El uso de dichos géneros permite *hacer literatura sobre la misma literatura*. Esta intención se puede apreciar en cuentos de *Obras completas...* como “Míster Taylor”, donde se percibe la aguda asimilación de “Modest proposal” de Jonathan Swift.<sup>34</sup>

Obras como *Movimiento perpetuo* y *Lo demás es silencio...* confirman la tesis anterior, tesis que será patente hasta en las últimas obras. Pero ¿cómo *hacer literatura sobre la misma literatura*? Mediante la intertextualidad, que en este escritor adquiere una orientación paródica, orientación que hace posible el diálogo crítico o lúdico con otros discursos. Ésta es la estrategia utilizada para interpelar desde Latinoamérica a la tradición literaria de Occidente, renunciando así a la imitación de modelos estéticos hegemónicos.

De la mano de la parodia, la ironía y la sátira se complementan, sin olvidar el humor, las alusiones y los juegos de palabras. En cuanto a la sátira, Monterroso es considerado desde *Obras completas...* un restaurador del cuento satírico. Ángel Rama afirma que, gracias al guatemalteco, renace en Latinoamérica un espécimen casi

---

<sup>33</sup> Vid. *Supra.*, p. 13.

<sup>34</sup> Sobre este asunto abundaremos más cuando revisemos el contexto de *La Oveja negra y demás fábulas*. Vid. *Infra*. Cap. I, pp. 32-38.

extinguido: el escritor satírico.<sup>35</sup> Ahora bien, el blanco de este recurso es la figura del escritor, las actividades culturales y todo lo que rodea al arte de la palabra.

El uso de recursos como el intertexto paródico está mediado por la lectura detenida de autores específicos. Por lo mismo, encontramos en distintos momentos de la obra, la recreación de pasajes propios de Horacio y Swift. Tal es el caso de “El fabulista y sus críticos”, donde se alude “al famoso pensamiento de Horacio de que los criticados de la fábula nunca notan o aceptan la posibilidad de que la crítica se dirija contra ellos”.<sup>36</sup>

El humor, rasgo distintivo de esta narrativa, desencadena el juego y el diálogo con los lectores. Los ejemplos señeros son los elementos paratextuales de *Obras*

---

<sup>35</sup> Vid. Rama, A., “Un fabulista para nuestro tiempo”, en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, p. 25. En América Latina, la sátira aparece en la Nueva España, época en la que Sor Juana Inés de la Cruz publica textos como la “Sátira filosófica”. En el siglo XVIII, Fernández de Lizardi publica artículos que le cuestan la libertad debido a su contenido anticlerical y sarcástico. Durante el romanticismo sobresale la presencia de Manuel Payno, quien satiriza a los peninsulares en *El hombre de la situación*. Machado de Assis, por su parte, muestra un espíritu satírico en su novela *Memorias póstumas de Blas Cubas*. En el siglo XX, Mariano Azuela censura a la sociedad de su tiempo en *Las moscas*, en tanto que Julio Torri acude a la sátira en la parodia que hace del héroe. En Argentina destaca el dramaturgo Agustín Cuzzani, mientras que en México aparece Salvador Novo, Jorge Ibargüengoitia y Carlos Monsiváis. En años recientes, la crítica percibe un incremento en cuanto al cultivo de la sátira gracias a Homero Aridjis, Bolívar Moreno y Enrique Serna. Vid. Oseguera de Chávez, Eva. *Historia de la literatura latinoamericana*. México: Longman, 2000, 365 pp.

<sup>36</sup> González, G. E. *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*. México: Taurus, 2006, p. 55. Este precepto distingue entonces a la sátira de Monterroso. En esta vertiente de su narrativa se expresa con humor el hecho de que el ser humano solo reconoce defectos en sus semejantes, dejando así en claro que la especie humana nunca cambiará: “(...) con la sátira sucede que todo el mundo se horroriza, ve lo malo, y está dispuesto a cambiar, es cierto, pero a su vecino”. Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 39. Dicha situación se puede apreciar en textos de *La Oveja negra...* como “La Fe y las montañas” y “El espejo que no podía dormir”, fábulas que revisaremos más adelante. Vid. *Infra*. Cap. III, pp. 107-109. Ahora bien, esta idea Monterroso la toma de la primera sátira del libro primero de Horacio. En este texto --dedicado a Mecenas-- Horacio fustiga a los avaros y ambiciosos; sin embargo, de repente hace un alto e interpela al lector: “¿De qué te ríes? Con solo cambiar el nombre la leyenda se aplica a ti, que duermes anhelante sobre los talegos amontonados de acá y de allá”. Vid. Horacio. *Sátiras*. Introd., vers. y nn. Francisco Montes de Oca. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM-CEC-IIF, 1961, p. 3.

*completas... y Lo demás es silencio....* Otro artificio que detona el humor es la invención de personajes como Eduardo Torres y K'nyo Mobutu, mientras que las alusiones interpelan de distinta manera al lector. En ocasiones lo invitan a jugar, pero sin confiarse demasiado, pues en cualquier momento puede ser engañado.

Pero ¿cuál es el sentido de esta propuesta? Según Monterroso, impedir que el lector se aburra. En otras palabras, el juego, el diálogo y la participación activa buscan evitar el hastío en los receptores. Por tanto, en esta narrativa hay un profundo respeto por el lector, tanto así que nunca se duda de su inteligencia; más bien se ponen a prueba sus conocimientos.

El programa anterior ha sido expuesto por Monterroso en conferencias o entrevistas, donde ha dicho que el buen lector es una persona con la cual se puede dialogar; por este motivo procede con “muchacha malicia literaria”.<sup>37</sup> Así, sobre la base de esta propuesta, Monterroso busca ser recordado por los lectores

como alguien que nunca ha dejado de tenerlos en cuenta en todo lo que hace, pues nunca he escrito ni publicado nada sin pensar en ellos; no siempre para darles gusto, ni mucho menos para halagarlos, sino para tenerlos como interlocutores inteligentes. Parto del principio de que el lector sabe sobre cualquier cosa más que yo, y de que es más inteligente que yo, para que valga la pena - dialogar con él, luchar con él y, si es posible, ganarle la pelea.<sup>38</sup>

Por último, la prosa de Monterroso merece comentario aparte debido a los rasgos que la distinguen. Pensamos en la precisión, la brevedad y el uso de artificios propios de la poesía como el ritmo. De hecho, varios géneros explorados por

---

<sup>37</sup> Vid. Mateos, A., “A la caza de lectores. Entrevista con Augusto Monterroso”. *Textual*, núm. 26, junio de 1991, p. 22.

<sup>38</sup> Vid. Fischer, D., *La reconfiguración de la fábula: Augusto Monterroso*. Tesis de licenciatura no publicada. Universidad Iberoamericana. México, 1998, p. VI.

Monterroso comparten ciertas características con su *ars poética*. En el caso de la fábula y el ensayo, la brevedad es el rasgo compartido.

En síntesis, detectamos en la narrativa del guatemalteco la exploración constante de géneros menores dentro de la literatura y la transgresión del canon en estos géneros; la presencia de artificios como la sátira, la ironía y la intertextualidad, que adquiere un sentido paródico; el uso del humor para interpelar al lector; la producción de una prosa bajo la máxima de lo bueno, si breve, es dos veces bueno.<sup>39</sup> Estas características muestran la aportación de Monterroso a las letras latinoamericanas.

---

<sup>39</sup> Este aforismo --el cual nos pide ser breves en todo lo que hagamos-- es una de las expresiones más populares de nuestro tiempo. En el ámbito literario se ha convertido en un paradigma para escritores que hoy día cultivan la minificción como Luis Felipe Hernández. *Vid.* Hernández, L. F. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*. México: Ficticia, 2002, 120 pp. Ahora bien, Gracián escribe este aforismo como parte de una serie de consejos para salir adelante en sociedad: “No cansar. Suele ser pessado el hombre de un negocio, y el de un verbo. La brevedad es lisongera y más negociante; gana por lo cortés lo que pierde por lo corto. *Lo bueno, si breve, es dos veces bueno*; y aún lo malo, si poco, no tan malo”. *Cfr.* Gracián, B. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Turner, 1991, párr. 105. Las cursivas son nuestras.

#### 1.4 Marco estético de *La Oveja negra y demás fábulas*

He ahí un libro de fábulas.  
Corre a comprarlo.  
No; mejor te lo regalo.  
**Monterroso**

La exploración crítica de las obras completas de Monterroso hará posible el estudio de un conjunto de textos presentes en *La Oveja negra y demás fábulas*. La integración del conjunto estará supeditada al análisis del libro de marras. O sea, hasta el momento sólo hemos hecho observaciones de carácter global sobre esta obra; por tal motivo, en este apartado redondearemos nuestro acercamiento para determinar el criterio de selección y para tener el contexto en el que aparecen las fábulas de nuestro interés.

Indagaremos también por qué Monterroso tardó diez años en publicar su segundo libro. Por el momento, hemos visto que *Obras completas (y otros cuentos)* reúne materiales publicados a lo largo de veinte años. Sin embargo, el libro parece abrir y cerrar una etapa. Es decir, en adelante, sin renunciar a su ideología, el escritor se dedicará de manera sostenida a las letras, dejando de lado su activismo partidista. *Obras completas...* puede ser así el antecedente directo de la parte total de su producción narrativa: la intertextualidad de sentido paródico. En este apartado, revisaremos el trabajo cultural de Augusto Monterroso para dar respuesta a las inquietudes anteriores.

Como ya señalamos, luego de *Obras completas...*, Monterroso tarda diez años en publicar su segunda obra. Esta situación propicia que se piense en un final abrupto para su proyecto. Pero Monterroso no pensaba abandonar el oficio de escritor;

pensaba más bien redondear su idea de literatura. Por lo mismo, durante esa década, realiza distintas actividades: asiste a la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) --donde Ernesto Mejía Sánchez es uno de sus compañeros de aula--, labora en el Instituto de Investigaciones Filológicas (IIF) -- donde trabaja con Rubén Bonifaz Nuño-- y se inscribe en el Colegio de México para integrarse a los cursos de Alfonso Reyes.<sup>40</sup>

Así, en esa etapa, Monterroso configura su *ars poética* y desarrolla un sentido de responsabilidad “frente a su obra, de tal manera que el crecimiento de ésta obedezca a un convencimiento personal (...) y no a las leyes del mercado”.<sup>41</sup> Dicha postura es expresada sin ambages:

Los libros que he publicado han sido después de mucho trabajo y reflexión. Son pocos, pero eso se debe a que desde el principio me propuse no añadir mucha más basura literaria a la que ya existe en el mundo y va en aumento inexorable.<sup>42</sup>

La cita precedente tiene como base los años de formación y constituye, de hecho, una ética literaria. Desde esa perspectiva, el escritor no puede improvisar. Ahora bien, *La Oveja negra y demás fábulas* es el resultado de este proceso. En otras palabras, en páginas anteriores hemos indicado que el primer libro de Monterroso

---

<sup>40</sup> En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el trabajo de Monterroso es amplio: participa como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL), dirige --de manera conjunta con Rubén Bonifaz Nuño-- la serie Nuestros Clásicos; asimismo, colabora en la *Revista de la Universidad*, en la Coordinación de Humanidades y en los talleres literarios de Difusión Cultural e imparte durante varios años el curso “Cervantes y el Quijote”. Cfr. Ocampo, Aurora. “Monterroso”, en *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días* (vol. 7). México: CEL-IIF-UNAM, 2004, pp. 441-448.

<sup>41</sup> Vid. Ogno, L., “La Oveja negra de la literatura hispanoamericana”, en *Refracción...*, ed. cit., p. 148.

<sup>42</sup> Vid. Fischer, D., *La reconfiguración de la fábula*, tesis de licenciatura no publicada, Universidad Iberoamericana. México, 1998, p. VII.

presenta textos donde manifiesta una posición ideológica ante la historia de América Latina: “Mr. Taylor”, “Primera Dama”, “El eclipse” y “El concierto”, ya que durante los años cincuenta su trabajo, además de cultural y literario, es político. Por tal motivo, las temáticas de esos textos se relacionan con su actividad partidista.

La publicación de *Obras completas...*, por otra parte, cancela la posibilidad de escribir más cuentos, debido a la moral adquirida durante los años de estudio. La convicción de no repetir moldes aparece como uno de los ejes de esta producción narrativa. ¿Cómo darle continuidad entonces al proyecto literario? ¿Dónde encontrar una fórmula nueva?

Monterroso halló la respuesta que inspira su obra en la cultura clásica, la cual aparece también como una de las fuentes principales para este autor. Así, contra todos los pronósticos --según un sector de la crítica--, el género elegido ahora es la fábula.

Pero ¿cómo hacer fábulas, en América Latina, durante la segunda mitad del siglo XX? Por un lado, la elección de dicho género implicaba insertarse en la tradición de Fedro, Iriarte y Thurber; por el otro, había publicaciones recientes sobre el mismo tema, lo que implicaba --según Monterroso-- el riesgo de imitar o, peor aún, de copiar. La producción de una fábula con rasgos propios quedaría así cancelada:

(...) de puro miedo, (señala el autor) comencé a adquirir las fábulas completas de Esopo y La Fontaine, con el ánimo de leerlas todas y aprender a hacerlas. Pero me di cuenta de que eso era una tontería, de que no debía leerlas y sí hacer lo mío como Dios me diera a entender.<sup>43</sup>

El resultado es una obra compuesta por cuarenta textos, los cuales muestran una estrecha relación con el mundo de los libros: hay héroes de la *Odisea* como Ulises,

---

<sup>43</sup> Vid. Ruffinelli, J., “La audacia cautelosa”, en *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 28.

de la *Biblia* como Sansón y personajes de novelas como Gregorio Samsa. Las fábulas, por tanto, muestran la superación de la crítica política inmanente en ciertos textos de *Obras completas...*

La propuesta consiste ahora en *hacer literatura sobre la misma literatura*, ya que “cualquier arte se nutre en primer lugar de sí mismo.”<sup>44</sup> Esa tesis es resultado de la formación adquirida en México, formación que en adelante orientará el proyecto literario de Monterroso: “En este enclave de (su) producción (...), el lector percibe un mundo particularmente libresco y poco de una realidad histórica, referencial.”<sup>45</sup>

El libro presenta así una serie de lecturas relacionadas con obras emblemáticas de la cultura occidental; también se observa la presencia de Esopo e incluso se perciben alusiones a Juan Rulfo, Jorge Ibargüengoitia y Jorge Luis Borges. Acerca de esto, González-Zenteno dice:

Los textos visitan la tradición clásica para revertirla, no necesariamente de manera burlona, sino más bien con una paradójica ambivalencia que satisface la definición de parodia creativa o respetuosa propuesta por Hutcheon.<sup>46</sup>

Este fenómeno estético tiene sentido si consideramos de nueva cuenta que, debido a su formación, Monterroso se vincula al grupo de escritores conscientes de la tradición literaria que los precede; por lo mismo, se asume básicamente como lector, ya

---

<sup>44</sup> Vid. Carminatti, G., “La experiencia literaria no existe”, en *Viaje al Centro de la fábula*, ed. cit., pp. 75-76.

<sup>45</sup> Vid. Corral, *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Jalapa. Universidad Veracruzana: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1985, p. 361.

<sup>46</sup> Vid. González, G. E., “Augusto Monterroso: el animal y la recreación paródica de una tradición literaria”, *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, vol. 28, núm. 1, 1999, p. 25.

que “escribir es un acto redundante, puesto que todo está dicho ya”.<sup>47</sup> *La oveja negra...* consume así la parte sustancial de su *ars poética*: *hacer literatura sobre la misma literatura*.

Con base en ese enfoque, presentamos la siguiente propuesta de análisis: en la fábula-Monterroso, la intertextualidad de orientación paródica apunta en dos direcciones. La primera está enlazada desde un punto de vista temático. Los recursos formales constituyen el eje dominante de la segunda.

En el primer bloque intuimos la parodia de la fábula clásica. “La parte del León”, por ejemplo, dialoga con una fábula de Fedro cuyo título es “La vaca, la cabra y la paciente oveja”. En este caso, las marcas textuales indican que el tema es motivo de parodia. En este bloque también apreciamos la renovación de tópicos filosóficos como la segunda aporía de Zenón de Elea.

El segundo grupo, además de ocuparse de los elementos paratextuales, parece actualizar recursos propios de la fábula como la intención moralizante, el carácter didáctico y la tipificación tradicional de los animales. Encontramos asimismo la aparente afirmación de recursos como la brevedad, la crítica social y, por supuesto, la intertextualidad paródica. La presente iniciativa se edifica así con base en estas dos direcciones y, como ya señalamos, consiste en analizar cómo se realiza la parodia de los recursos formales y temáticos de la fábula esópica en la fábula-Monterroso.

---

<sup>47</sup> Vid. Campos, M. A., “Ni juzgar ni enseñar”, en *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 63.

### 1.5 Corolario final

En conclusión, Augusto Monterroso --como la mayoría de los escritores latinoamericanos-- es un escritor cuya vida está íntimamente ligada a la política, la cultura y las letras de su país. En el primer tramo de su vida participa en sucesos que marcan la historia de Guatemala a mediados del siglo XX. Hablamos del derrocamiento de las dictaduras de Ubico Castañeda y Ponce Valdez; luego colabora con el gobierno de Arbenz Guzmán, hasta que un golpe de Estado interrumpe de manera abrupta dicha gestión en 1954. Estos acontecimientos son resultado de la política del “Gran Garrote” que Estados Unidos puso en práctica en América Latina a principios del siglo anterior.

El quehacer político de Monterroso, por otra parte, posterga el inicio de su producción narrativa principal; sin embargo, durante esta etapa publica algunos cuentos en periódicos y revistas de México y Chile, países a donde lo lleva el exilio. Finalmente, el guatemalteco decide residir en nuestro país en calidad de asilado. En 1959 inicia su proyecto literario con la edición de *Obras completas*.... El libro, aunque presenta material de carácter político, contiene la simiente del proyecto: la intertextualidad de sentido paródico, recurso presente en “Míster Taylor”, cuento que dialoga con Jonathan Swift, al recrear de manera lúdica “A modest proposal”.

Actividades académicas y literarias marcan el segundo tramo de su vida. En esta etapa es becario del Colegio de México y profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). De igual forma, conoce a personajes como Alfonso Reyes y Rubén Bonifaz Nuño y, luego de diez años de estudio, publica *La Oveja negra*..., obra que expresa la parte central de su producción narrativa: la parodia de la

tradición literaria.

Pero ¿qué pretende Monterroso con la intertextualidad paródica? ¿Cuál es el sentido profundo de esta apuesta? ¿Será la producción de una fábula plenamente latinoamericana? He aquí el problema que someteremos a estudio.

Es decir, en esta investigación analizaremos el fenómeno del dialogismo en *La Oveja negra*.... Para conseguir este propósito acudiremos a *Viaje al centro de la fábula*, ya que --según hemos indicado-- las entrevistas de este libro contienen las ideas estéticas del fabulista, y de ser necesario consultaremos cualquier otro documento de índole monterrosiana, pero sabiendo siempre que nuestra atención será sólo para el problema planteado.

## CAPÍTULO II. Intertextualidad de sentido paródico

*Todos los escritores son ladrones, unos más finos que otros.  
Naturalmente, los que no lo son son los escritores pobres.*

**Monterroso**

### 2.1 Observaciones previas

Hasta el momento nos hemos aproximado a la literatura monterrosiana en los términos que consideramos pertinentes para el presente ensayo. De esta manera, con base en la teoría de la enunciación, hemos establecido el marco estético de este proyecto narrativo, tarea harto difícil cuando se trata de un autor como éste, pues como hemos visto Monterroso concibe la literatura como un acto de creación en el que está cancelada la posibilidad de repetir más de una vez la misma estrategia.

El trabajo que hemos realizado nos permitirá trazar ahora el marco teórico de nuestro estudio. Por tal motivo, nos avocaremos a explorar la noción de parodia, recurso base de las fábulas que adquiere más importancia si reflexionamos sobre el sentido que tiene para un escritor latinoamericano la recreación de textos propios de la literatura occidental, porque no enfrentamos un caso de imitación, enfrentamos, más bien, la parodia de relatos tradicionalmente atribuidos a Homero, Esopo y Ovidio.

Asimismo, presenciamos la asimilación paródica de pasajes bíblicos donde intervienen personajes como Sansón y David. ¿Qué pretende Monterroso con la parodia de estos pasajes? ¿Actualizar y renovar aspectos emblemáticos de la cultura occidental? ¿Producir una fábula propia de Latinoamérica? ¿Qué resultados arrojará su propuesta? Antes de contestar estas preguntas, iniciaremos la aproximación a tal recurso para determinar la estructura que presenta en los estudios de narrativa.

## 2.2 Apuntes sobre la parodia

En 1994, la Corte Suprema de Estados Unidos aprobó la recreación de *Pretty Woman*, ya que, según los magistrados, la parodia trabaja necesariamente con un discurso ajeno. Desde este enfoque, dicho fenómeno estético no estaría sujeto a los derechos de autor.<sup>48</sup> Pero ¿dónde surge el artificio? En la *Poética*, Aristóteles dice que Hegemón de Taso es el primer autor de parodias.<sup>49</sup> De igual forma, Beate Müller indica que de Taso es “the founding father of parody as genre”.<sup>50</sup>

Joseph Shipley, en cambio, considera que Hipponax de Efeso y el anónimo autor de la *Batracomiomaquia* son los primeros en usar tal recurso. De una o de otra forma, la parodia es uno de los elementos básicos de la cultura occidental, ya que surge “en el momento mismo de la fundación de algo que va a ser una literatura”.<sup>51</sup> La *Ilíada* y la *Odisea*, por lo mismo, son motivo de parodia desde su aparición.

Este recurso participa entonces en la conformación del sistema literario occidental y, con el tiempo, se ha convertido en un artificio tan importante que prácticamente no se registra --desde la Grecia clásica hasta nuestros días-- un solo periodo en el cual no se haya parodiado el estilo, el tema o los personajes de una

---

<sup>48</sup> Herrero-Olaizola usa este ejemplo para indicar el objetivo base de la parodia: la apropiación de un discurso dominante para bajarlo de nivel y así poder iniciar un diálogo serio, lúdico o irreverente. Cfr. *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. España: Verbum, 2000, p. 25.

<sup>49</sup> Vid. Aristóteles. *Poética*, trad., introd. y nn. Salvador Mas. España: Colofón, p. 68.

<sup>50</sup> Vid. Müller, B. *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi, 1997, p. 3.

<sup>51</sup> Vid. Jitrik, N., “Rehabilitación de la parodia”, en Ferro, R. (comp.), *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, 1993, p. 13.

obra.<sup>52</sup> Así, de Aristófanes a Virgilio, de la Edad Media a Cervantes, hasta llegar a las colecciones preparadas por Max Beerbohm, la parodia representa una de las tradiciones más importantes de nuestra cultura. Linda Hutcheon incluso la considera una de las principales estrategias de la literatura del siglo XX.

En nuestra época, la parodia sigue mostrando el arraigo de siempre. Los medios de comunicación masiva sólo han detonado su carácter popular. Por lo mismo, encontramos parodias de actores y políticos en el cine, la televisión e Internet. En esos espacios, el recurso se emplea básicamente para desacralizar la imagen de personajes públicos. Tal es el caso de *Los Simpson* y la antigua serie *El privilegio de mandar*. En el terreno de la literatura, la situación es la misma, es decir, el artificio es una de las estrategias más utilizadas por escritores modernos de Europa y América Latina como Ítalo Calvino y Jorge Luis Borges.

Dicha situación ha propiciado la necesidad de saber lo qué es una parodia. Sin embargo, cuando buscamos determinar sus características, comúnmente nos percatamos de que ésta no es una empresa fácil, ya que la amplia difusión del término ha dado pie a definiciones imprecisas, ambiguas e, incluso, contradictorias. El diccionario, por ejemplo, contiene la siguiente definición: “es una imitación burlesca”.<sup>53</sup> Concepto demasiado vasto que no permite tener una idea exacta.

En diccionarios más especializados el recurso presenta “un texto parodiante y un

---

<sup>52</sup> El trabajo de Cuddon es de suma importancia porque muestra --de manera detallada-- la presencia del artificio a lo largo de la historia literaria. Cfr. Cuddon, J., *A dictionary of literary terms and literary theory*. Oxford: Blackwell, 1998, p. 321-323.

<sup>53</sup> Vid. DRAE, 21<sup>a</sup>, ed., 1992. s. v.

texto parodiado, separados por una distancia crítica impregnada de ironía”.<sup>54</sup> Debido a la presencia simultánea de dos textos, Helena Beristáin observa una “construcción híbrida que ofrece dos acentos y dos estilos”.<sup>55</sup> Esta construcción exige un conocimiento exacto del primer enunciado para poder apreciar el trabajo del segundo. Angelo Marchese, por su parte, percibe la relación de la parodia con “lo cómico carnavalesco, donde cada uno de los valores jerárquicos tradicionales se desacraliza, se escarnece y se derrumba”.<sup>56</sup>

Hasta el momento tenemos, además de la ironía, la presencia de dos voces en una parodia literaria, pero seguimos sin tener una idea exacta. Por tal motivo, trataremos de rescatar la esencia de la parodia, o sea, la consideración del recurso como una estrategia que hace posible la creación de la forma compositiva de un texto. Por tanto, nuestra aproximación será a partir de la teoría literaria, campo del conocimiento donde Gonzalo Pontón menciona: “Más allá del formalismo ruso, la teoría literaria del siglo XX ha prestado una atención sostenida a la parodia, en cuyos mecanismos ha advertido aspectos de particular significación”.<sup>57</sup>

Desde distintas perspectivas, Yuri Tinianov, Mijaíl Bajtín, Roland Barthes, Gerard Genette, Margaret Rose y Linda Hutcheon han estudiado esa estrategia discursiva. En lengua española existen pocos ensayos al respecto. Solo hemos encontrado trabajos

---

<sup>54</sup>Vid. Pavis, P. *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, p. 234.

<sup>55</sup> Vid. Beristáin, H. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1998, p. 391.

<sup>56</sup>Vid. Marchese, A. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991, p.321

<sup>57</sup> Cfr. Pontón, G., *art. cit.*, p. 23.

de Roberto Ferro, Haroldo de Campos, Severo Sarduy y un artículo --más bien periodístico-- de Gonzalo Pontón, además de un libro que reúne una serie de artículos compilados por José Domínguez Caparrós.<sup>58</sup>

En este plano, la crítica establece diversas consideraciones. El autor de *Mitologías*, por ejemplo, menciona que la parodia es la ironía en acción.<sup>59</sup> Mientras que Wayne Booth piensa el artificio como una especie de sátira “en la que se imita y desfigura el estilo de la víctima”.<sup>60</sup> Genette, en cambio, apunta:

Entiendo por esto toda relación que une un texto B (que se llamaría hipertexto), con un texto anterior A (que se llamaría hipotexto) sobre el cual se injerta de manera distinta a la del comentario. [...] Llamo hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por la transformación simple o indirecta.<sup>61</sup>

La situación anterior es explicable y, al mismo tiempo, muestra que la semántica del término ha cambiado dependiendo la época y el contexto y, por lo mismo, no hay un acuerdo sobre su significado. Tratando de resolver el problema, Martin Schubert escribió: “A german legal dissertation from 1993 gives a correspondingly strict definition: if a so-called parody does not display criticism of the original, it is a mere imitation and

---

<sup>58</sup> Dicho libro es el resultado de un congreso celebrado durante el verano de 1994. En ese congreso, la parodia fue el tema principal de varios ponentes, entre los cuales podemos mencionar a Domínguez Caparrós, quien habló de una función histórica, estética, constructiva y antropológica de la parodia. *Vid. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Tomo II: La parodia. El viaje imaginario*. España: Universidad de Zaragoza, 1994, 529 pp.

<sup>59</sup> *Vid.* Barthes, R., “La ironía, la parodia”, en *S/Z*, trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2001, p. 36.

<sup>60</sup> *Vid.* Booth, W. *La retórica de la ironía*, trads. Jesús Fernández y Aurelio Martínez. Madrid: Taurus, 1989, p. 168.

<sup>61</sup> *Vid.* Genette, G. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández, Madrid: Taurus, 1989, p. 14.

does not deserve exemption from copyright".<sup>62</sup> No obstante, dicho concepto también es insuficiente porque no incluye a la ironía, elemento esencial en la definición de parodia.

Ahora bien, como pensamos formular una perspectiva teórica factible, no revisaremos una cantidad considerable de material crítico. Sólo serán atendidos puntos específicos de la vasta bibliografía publicada hasta el momento. Fijaremos así la definición y la función del recurso como categoría de análisis en el ámbito de la narrativa.

¿Qué aspecto de la parodia será revisado? Debido a que la marca principal de la fábula de Monterroso es la relación con la voz ajena, revisaremos el discurso doblemente orientado, espacio donde queda enmarcada la parodia. De entrada, reconocemos la complejidad de dicho discurso, ya que además de intrincado es sumamente polifacético, pero necesario en cuanto a su estudio, pues constituye el rasgo principal de los textos seleccionados.

La base de la propuesta será entonces el pensamiento de Mijaíl Bajtín, pero también usaremos un artículo de Linda Hutcheon para redondear nuestra reflexión. Esto permitirá incorporar un trabajo pensado en otra área geográfica, porque Hutcheon ubica a la parodia en un espacio posmoderno. De igual forma, analizaremos un artículo de Emir Rodríguez Monegal y una monografía de Noé Jitrik, producto de una cátedra celebrada en la Universidad de Buenos Aires. Finalmente, acudiremos a un texto clásico para la cultura de América Latina: el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade.

---

<sup>62</sup>Vid. Müller, B. *Parody: Dimensions and Perspectives*, ed. cit., p. 238.

### 2.3 Una aproximación bajtiniana

... todo lo que se hará ha sido ya hecho. ¡No hay  
nada nuevo bajo el sol!  
**1EC. 9-12**

Bajtín estudia la parodia en libros dedicados a la obra de Francois Rabelais y Fedor Dostoievski, libros que a partir de los años sesenta han repercutido sobremanera en la crítica literaria. El humanista ruso, de acuerdo con Rodríguez Monegal, además de ubicar el origen de la novela no en la épica sino en la sátira menipea, demuestra la importancia de la parodia, artificio tradicionalmente considerado menor.

Igualmente, Bajtín discurre sobre el dialogismo, categoría que ofrece una lectura distinta de la narrativa. Desde esta perspectiva, lo que había sido considerado marginal, ahora ocupa el centro. La importancia de esta propuesta estriba en que fue pensada cuando la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) se mantenía al margen de Occidente.

Ahora bien, Bajtín reflexiona sobre la palabra bivocal en el autor de *Crimen y castigo*. Por tal motivo, recorreremos las páginas de *Problemas de la poética de Dostoievski* para acercarnos a tal discurso, y descubrir así la función de la parodia como estrategia creadora de textos. Específicamente hablamos del capítulo V, donde Bajtín clasifica el discurso en prosa, y de este apartado sólo nos interesa la reflexión sobre la palabra bivocal, debido a que la parodia se sitúa en este ámbito.

La sagaz reflexión de Bajtín ha motivado su aplicación en el análisis de la literatura latinoamericana. La crítica brasileña, siguiendo a Rodríguez Monegal, ha utilizado un concepto de parodia --similar al de Bajtín-- para explorar *Macunaíma* (1928), novela experimental de Mário de Andrade. Severo Sarduy, por su parte, ha

destacado la relevancia de los conceptos bajtinianos en las aproximaciones a nuestra creación literaria:

En el concepto del carnaval, América Latina ha encontrado un instrumento útil para alcanzar la integración cultural que está en el futuro y para verla no como una sumisión a los modelos occidentales, no como mera corrupción de algún original sagrado, sino como parodia de un texto cultural que en sí mismo ya contenía la semilla de sus propias metamorfosis.<sup>63</sup>

Empecemos. El humanista ruso menciona que la palabra sólo existe en la comunicación dialógica, rasgo que le confiere a tal elemento un carácter bivocal. La palabra presenta así un profundo dialogismo. Sobre la base de esa propuesta, el autor detecta un grupo de fenómenos artísticos que, debido a su naturaleza, no pueden ser estudiados por la lingüística. En este grupo ubica a la parodia, a la estilización y al relato oral, estructuras discursivas que manifiestan una doble orientación.

Los elementos anteriores establecen una relación con uno o más enunciados ajenos, relación que puede ser posible entre enunciados completos o entre partes significativas de éstos. Sin embargo, al hacer la tipología del discurso en prosa, Bajtín señala que, en la estilización y en el relato oral, el autor “utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones”.<sup>64</sup> La palabra bivocal, por tanto, tiene una sola orientación en esta variante, situación que no presenta la parodia.

La existencia de este artificio está supeditada a la interacción con otros discursos, característica que comparte con el relato oral, pero a diferencia de éste, la

---

<sup>63</sup> *Cit. en* Rodríguez Monegal, E. “Carnaval/Antropofagia/Parodia”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, núms. 108-109, Pittsburgh, 1979, p. 408.

<sup>64</sup> *Vid.* Bajtín, M., “Tipos de discurso en prosa. El discurso en Dostoievski”, en *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed. México: FCE, col. Breviarios, núm. 417, 2003, p. 281.

parodia obliga al enunciado ajeno a cumplir propósitos distintos, cambiando así su orientación. Dicho fenómeno estético constituye la marca principal de la parodia, pues si no percibimos el cambio de sentido, no podemos hablar de discurso paródico. Hablaríamos más bien de una imitación. En la parodia, las voces deben contraponerse, deben colocarse una frente a la otra para destruir la dirección univoca de la palabra, o sea, el contexto monológico:

Se puede parodiar un estilo ajeno en tanto que estilo, se puede parodiar la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar; luego, la parodia puede ser más o menos profunda; se pueden parodiar tan solo formas verbales superficiales así como los mismos principios profundos de la palabra ajena.<sup>65</sup>

La reflexión precedente ofrece un escenario donde la palabra ajena es pasiva. El dominio del narrador paródico cancela la posibilidad de un diálogo. En ese nivel, la intención de la parodia es la burla y la denigración. Sin embargo, Bajtín señala cómo se incrementa la actividad de la voz ajena, hecho presente cuando ésta, debido a su profundidad, se resiste a los objetivos de la voz paródica. En ese momento, dicha voz se apoya en la polémica oculta o implícita. El resultado es la bivocalidad, es decir, la palabra se *dialogiza internamente*, fenómeno que a nuestro juicio posibilita una actitud lúdica o deferente. Hasta aquí llega la presente revisión. En adelante el humanista revisa cuestiones como la palabra ajena reflejada, tema que excede los límites de nuestro marco teórico.

---

<sup>65</sup> Vid. *Ibid.*, p. 282.

## 2.4 Acercamiento pragmático

Sin la pretensión de restar importancia a los planteamientos bajtinianos, es necesario conocer otras visiones acerca de un tema tan complejo como la parodia. Sobre todo para determinar la relación de ésta con la sátira y la ironía, estrategias consideradas inherentes, ya no sólo en el plano del discurso sino también en el plano conceptual. Desde la pragmática, Hutcheon reflexiona sobre tal cuestión. Su análisis traza fronteras entre los recursos anteriores, conocimiento oportuno para nuestros fines. En seguida nos acercaremos a dicha propuesta.

En la pragmática se manifiestan dos corrientes. La primera, según la filosofía del lenguaje, está constituida por la teoría de los actos de habla, la cual queda fuera del análisis de Hutcheon. La comunicación literaria representa la segunda. Esta corriente estudia la relación entre la obra, el autor y el lector implícito. Hutcheon por eso habla de codificación y decodificación con el afán de clarificar los límites entre parodia, ironía y sátira.

El trabajo de Hutcheon inicia a nivel etimológico. En este plano, la parodia cuenta con dos raíces griegas: *para* y *odé*. Revisemos el caso de la segunda raíz. Dicho elemento ha sido traducido como *canto*, situación que alude al arte y no al factor social. Este rasgo es básico para el artificio: “Aunque los satiristas siempre pueden decidir el uso de la parodia como dispositivo estructural, es decir, como vehículo literario de sus ataques sociales (...), la parodia no puede tener como ‘blanco’ más que un texto o convenciones literarias”.<sup>66</sup>

La intertextualidad, como podemos apreciar, determina la naturaleza del recurso.

---

<sup>66</sup> Vid. Hutcheon, L. “Ironía, sátira, parodia”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, comp. Pilar Hernández. México: UAM, 1992, p. 179.

Por lo mismo, hablamos de intertextualidad de sentido paródico en la muestra de fábulas que hemos seleccionado, ya que no se trata de un caso de imitación o de alusión. La sátira, en cambio, presenta un horizonte extratextual, ya que su objetivo es la censura de las costumbres humanas. La frontera entre ambos recursos queda así aclarada.

La interpretación de la primera raíz, por otra parte, ofrece la definición tradicional e *in extenso* de parodia, debido a que, según la crítica, manifiesta dos significados contradictorios. En otras palabras, la traducción del prefijo *para* ha propiciado dos vertientes conceptuales que ofrecen distintas definiciones del artificio. Sin embargo, en ambos casos se percibe una distancia crítica entre el texto paródico y el texto parodiado.

La primera de estas vertientes presenta la definición tradicional. Dicha vertiente ha traducido el prefijo *para* como *en contra de*. Con base en este marco, la parodia se define como un contra-canto o como una oposición o contraste entre dos textos. Este concepto ha sido enriquecido con términos como burla, imitación y ridículo. Holman, por ejemplo, habla de “una composición en la cual las características de ‘manera’ y espíritu de un autor (...) son imitadas para ridiculizarlas”.<sup>67</sup> Beristáin, por su parte, observa la “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad.”<sup>68</sup>

Las definiciones anteriores, como podemos ver, no se contraponen de manera substancial y, por lo mismo, no son totalmente opuestas, más bien, convergen hacia un

---

<sup>67</sup> Vid. Holman, H., *A Handbook to literature*, New York: Mac. Millan, 1992, p, 212.

<sup>68</sup> Vid. Beristáin, *op. cit.*, p. 391.

mismo sentido, hacia una misma manera de entender el artificio. Por lo mismo, hacen hincapié en el sentido clásico del término, el cual busca consumir un efecto denigrante y contestatario, además de cómico. Hasta el momento lo más importante es que, debido a esta traducción del prefijo, se confirma la aparición de una distancia degradante. La relación entre ambos textos es ríspida, tensa. En este contexto no hay oportunidad para el diálogo.

La definición *in extenso* de parodia se edifica a partir de una interpretación distinta del prefijo. En esta vertiente, la partícula *para* ha sido traducida como *al lado de*. Hutcheon menciona lo siguiente: “En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado en un texto parodiante”.<sup>69</sup> Más adelante dice que ese ejercicio narrativo también sirve para establecer una marcada diferencia.

Hasta aquí la diferencia anterior se puede entender como una actitud peyorativa o, en otras palabras, como una actitud de burla. Seguimos, por tanto, en el concepto tradicional; sin embargo, como hay recreaciones literarias donde el artificio no ridiculiza al texto parodiado, Hutcheon propone repensar la categoría a partir de una interpretación distinta de la raíz *para*, lo cual abre la posibilidad de un *ethos* respetuoso.<sup>70</sup>

Esa interpretación ampliaría el campo de trabajo de la parodia, ya que dicho *ethos* no buscaría la burla, sino la consumación de un saludo, a manera de homenaje

---

<sup>69</sup> Vid. Hutcheon, L. art. cit., p. 178.

<sup>70</sup> Como la pragmática maneja la cuestión de emisor y receptor, Hutcheon habla de *ethos* tal y como lo define el Grupo Mu en su *Retórica general*: un estado afectivo suscitado por el texto. Cfr. Hutcheon, L., art. cit., p. 180.

serio. No obstante, esa orientación también mantendría la distancia que existe en la definición tradicional, aunque ésta ya no sería sarcástica, sino crítica e incluso manifestaría la intención de evaluar la tradición literaria.

La propuesta de Noé Jitrik forma parte de esta vertiente. En su trabajo, Jitrik menciona que si consideramos únicamente la primera definición del prefijo, el recurso sólo implica una actitud denigrante de la voz paródica ante la voz parodiada. Buscando la superación de esta etapa, Jitrik también pide entender el prefijo como *cerca de*.

Esta postura hace posible una mayor interacción entre ambas voces, pues deja de lado la intención agresiva para posibilitar la consideración de una parodia tanto seria como lúdica. Esta última modalidad permitiría mostrar una actitud polivalente ante la voz ajena, es decir, ahora se podría jugar con ella, además de saludarla o denigrarla.<sup>71</sup>

## 2.5 Cuestión irónica

Habiendo aclarado las tres direcciones que puede presentar una parodia literaria, centraremos ahora nuestra atención en la ironía debido a que ambos recursos establecen vasos comunicantes. La ironía, por ejemplo, desde la perspectiva de Hutcheon, transforma al texto parodiado. Así, la distancia presente entre los textos sería irónica y, por lo mismo, participaría de manera definitoria en la consecución de un *ethos* denigrante, deferente o lúdico.

Pero ¿qué debemos entender por ironía? Helena Beristáin señala que ironizar básicamente “consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras (...), declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender

---

<sup>71</sup> Vid. Hutcheon, L., *art. cit.*, p. 183.

otra”.<sup>72</sup> Esa perspectiva permite el uso de la ironía para fustigar un blanco específico con distintos grados de intensidad. Podemos ir así del aplauso a la ofensa cruel y despiadada. Pero la gama de posibilidades es más amplia. De acuerdo con Beristáin, las principales variantes son el asteísmo (burla fina), el sarcasmo (ironía cruel ya que se aplica a una persona indefensa) y el antimetátesis (consiste en usar con mofa las expresiones del interlocutor).

Las variantes anteriores muestran que la ironía cuenta con un significante y dos significados, característica que comparte con la parodia. Ése sería el punto de encuentro entre ambos recursos: “Esta semejanza estructural explica el uso privilegiado (...) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Allí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural”.<sup>73</sup>

El dispositivo tanto paródico como irónico funciona entonces de la misma manera; es decir, primero permite marcar una distancia; luego, determina la orientación de ésta. Sin embargo, los recursos operan sobre distintos planos: la parodia, siguiendo a Hutcheon, presenta un horizonte intertextual debido a la relación que mantiene con otros textos. La ironía, en cambio, es un fenómeno intratextual: “Está en el orden de la connotación, (...) sólo puede ser registrada en operaciones de lectura y carece de marcas externas y universales para su reconocimiento”.<sup>74</sup>

Ahora bien, sin el acento irónico, la intertextualidad paródica sería una especie de imitación que de consumarse entregaría la fusión de las voces y, por ende, no

---

<sup>72</sup> Vid. Beristáin, H., *op. cit.*, p. 277.

<sup>73</sup> Vid. Hutcheon, L., art. cit., p. 179.

<sup>74</sup> Vid. *Idem.*

existiría un contraste, una diferencia. La ironía por eso es imprescindible en una parodia literaria, donde debe desplegarse de acuerdo a los intereses del narrador. La importancia de ese tropo es mayor así a la de otros procedimientos paródicos y es inherente a todo ejercicio narrativo con pretensiones de revisar y, en su caso, de renovar o cuestionar la tradición literaria.

## **2.6 Naturaleza antropófaga**

Habiendo explorado --hasta donde consideramos necesario-- puntos esenciales en trabajos de Mijaíl Bajtín y Linda Hutcheon, echaremos ahora una rápida mirada a la propuesta de Oswald de Andrade. Somos conscientes de que el poeta no es un crítico sino un artista que responde a un contexto específico: el modernismo brasileño. Sin embargo, los postulados de su Manifiesto se relacionan sobremanera con nuestro ensayo. Debido a eso, acudiremos a ellos para redondear nuestra perspectiva teórica, sin el ánimo de extrapolar categorías de manera indiscriminada. Iniciamos así el cierre del presente capítulo. No sin antes ofrecer un recuento y señalar la estructura de la parodia literaria.

Oswald de Andrade publica el Manifiesto Antropófago en 1928. En dicho Manifiesto el poeta usa, de manera irreverente, la desprestigiada figura del caníbal para elaborar una propuesta de gran trascendencia en el ámbito de la cultura no sólo brasileña sino latinoamericana. Decimos trascendencia porque la propuesta aclara nuestra relación artística con Europa y Estados Unidos, abriendo el cauce necesario para sortear la relación centro / periferia expresada en la ecuación modelo / copia que, desde la Época de la Colonia, apremiaba tanto a los creadores tanto brasileños como

latinoamericanos:

Se trataba de una comilona crítica. De una forma de reducción estético-sicológica, a través de la cual la experiencia europea importada sería deglutida y transformada, y puesta desde luego al servicio de una cultura - brasileña de invención (productiva), así como los primeros salvajes devoraban al colonizador portugués.<sup>75</sup>

Así, desde la mirada de Haroldo de Campos, la importancia de la proclama se debe a que resuelve un dilema axial en el terreno del arte. ¿Qué señala el Manifiesto? Los puntos básicos se hallan al principio y al final, expresados con un tono irónico, sarcástico y, por momentos, agresivo. En el quinto punto, por ejemplo, Oswald de Andrade considera que la asimilación es la base de toda cultura: “Sólo me interesa lo que no es mío” (67). Más adelante señala: “Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrena finalidad”. (72) No obstante, la aprehensión de la experiencia extranjera debe ser reflexiva; de lo contrario no se cumpliría el proceso. Hasta el momento, lo más importante es que los puntos anteriores se relacionan *plenamente* con el accionar paródico.

Los demás postulados del Manifiesto convergen hacia el mismo punto: señalar que la antropofagia cultural debe regir la actitud del artista latinoamericano, pero sin renunciar a lo que somos: “Tupí, or not tupí that is the question”. (67) En varios momentos, el poeta también pregunta: “¿pero qué tenemos que ver con todo eso?” (71) De ese modo pone en tela de juicio eventos históricos alejados de nuestra realidad. Oswald de Andrade termina así su propuesta, pues desde su perspectiva las bases para una producción original han sido establecidas.

---

<sup>75</sup> Vid. De Andrade, O. “Manifiesto antropófago”, en *Obra escogida*, sel. y pról. Haroldo de Campos, cron. David Jackson. Venezuela, Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1984, p. X. En adelante, las citas relativas a este manifiesto irán entre paréntesis.

En resumen, la intertextualidad paródica y la antropofagia cultural manifiestan estrechos vínculos. Señalaremos rápidamente los cruces más importantes. En primer lugar, la propuesta del artista brasileño consiste en la asimilación crítica de modelos occidentales. En la esfera de la narrativa, la intención del parodista es la misma. La existencia del artificio incluso está supeditada a la relación con otros textos.

En segundo lugar, la asimilación crítica presente en la antropofagia cultural se relaciona con la transformación sufrida por la voz parodiada. Si esta faceta no se cumple, observaríamos --según hemos visto-- una imitación. Los rasgos anteriores le dan así a la parodia un carácter antropófago que permitiría la producción de una fábula propia de América Latina.

## **2.7 Despliegue paródico**

En este capítulo nos hemos aproximado a la parodia a partir de distintas perspectivas. Tenemos, como resultado, su precisión conceptual. Sobre esta base, indagaremos ahora su estructura. ¿Cómo será su desdoblamiento? En adelante, daremos respuesta a esta pregunta, ya que es necesario conocer su despliegue, es decir, el accionar paródico propiamente.

El dispositivo de la parodia presenta cierto número de elementos. El narrador, que en este caso manifiesta una postura intertextual, es el primero. Al principio, dicho elemento dirige su mirada hacia la obra, el estilo o el género con el cual edificará una forma compositiva; luego, asimila su sentido profundo; después, marca una distancia.

La distancia, que expresa un sentido crítico, genera el espacio donde operan procedimientos de escritura para invertir o interferir, para imitar o acentuar, aunque

también se puede ironizar, aclarar o especular.

¿Qué procedimiento se activa primero? Al inicio, el narrador paródico recurre a la imitación. Ese recurso es parte de los procedimientos que acentúan la similitud entre las voces. Bajtín las ubica en el primer tipo de discurso. La alusión, por ejemplo, hace referencia de manera tácita, mientras que la cita reproduce el texto anterior en una muestra de respeto. Ahora bien, la voz paródica recurre a la imitación, pero sólo para adquirir cierto parecido con la voz ajena porque después se aleja de ella.

Luego aparecen otros procedimientos con distintos blancos. El tema, por ejemplo, se parodia mediante la inversión. Los personajes, en cambio, experimentan la recreación de sus rasgos. Cuando los procedimientos dejan de operar, se percibe un efecto lúdico, respetuoso o contestatario. En ese momento, es más profundo el diálogo entre ambos enunciados y, por lo mismo, la relación se tensa. “La palabra”, dice Bajtín, “llega a ser arena de lucha entre dos voces”.<sup>76</sup>

La situación anterior propicia otro fenómeno estético: la modificación de la lectura, ya que la voz paródica altera la lectura corriente de la voz parodiada, al tiempo que ésta última también hace lo mismo con aquélla. La modificación, por tanto, es doble: la primera clausura la lectura del enunciado ajeno; la segunda propicia la reapertura de dicho enunciado.

## **2.8 Algunas precisiones sobre parodia narrativa**

Este capítulo concluye así con el trazo de los puntos esenciales del marco teórico. Buscando contextualizar el análisis, nos hemos aproximado a distintas corrientes de pensamiento. Hemos ido de la crítica a la parte histórica, de la pragmática a la cuestión

---

<sup>76</sup> *Vid. Bajtín, M., op. cit., p. 282.*

dialógica, sin soslayar el carácter antropófago. Buscando evitar las traslaciones mecánicas, ya que las observaciones de la crítica han sido sólo punto de partida. Sin embargo, como la noción de parodia debe ser puntual, resumiremos sus rasgos básicos:

1. Entendemos la parodia en términos bajtinianos. Desde esa mirada, dicho recurso determina el horizonte del enunciado ajeno. Por tal motivo, la parodia es parte del discurso de orientación múltiple. Ahora bien, cuando el enunciado ajeno queda a merced del narrador paródico, se aprecia una intención denigrante.

En ese contexto, la palabra parodiada se muestra pasiva. Sin embargo, la profundidad de dicha palabra incrementa su actividad, al extremo de negarse a cumplir propósitos extraños. El narrador paródico se apoya entonces en la polémica oculta. El resultado es la bivocalidad de la palabra, mientras que la intención es deferente.

2. El trabajo de Hutcheon presenta un carácter etimológico. Desde esa perspectiva, la parodia muestra una raíz griega: *para* y *odé*. El tono artístico del sufijo determina el horizonte del recurso. O sea, la intertextualidad es paródica si reconocemos en un texto la presencia de uno o más textos transformados mediante la ironía. La voz ajena, por otra parte, es motivo de burla si el prefijo se interpreta como *en contra de*, pero el trato para dicha voz es serio o lúdico si se entiende como *cerca*.

3. Hacemos nuestra la tesis de Oswald de Andrade: el canibalismo es una forma legítima de cultura.<sup>77</sup> En otras palabras, el artista latinoamericano no debe imitar modelos hegemónicos; debe, más bien, asimilar de modo crítico la cultura occidental. Sólo así produciremos un arte con rasgos propios. Esta propuesta devela el carácter

---

<sup>77</sup> Rodríguez Monegal, E., "Las metamorfosis de Calibán", *Vuelta*, vol. 3, núm. 25. México, 1978, p. 25.

antropófago de nuestro recurso, pues el despliegue paródico coincide con la tesis del artista brasileño.

4. El texto paródico, siguiendo a Jitrik, modifica la lectura del texto parodiado. Éste, a su vez, altera la lectura de aquél. La modificación es así recíproca y presenta dos direcciones: la primera cierra la lectura de la voz ajena; la segunda, propicia su reapertura.

Con esto termina nuestra exposición. Entendemos el concepto de parodia narrativa de esta manera. No obstante, reconocemos los límites de nuestro trabajo, límites impuestos a cualquier aproximación al texto literario, pero su utilidad quedará demostrada durante el análisis de las fábulas de *La Oveja negra...*

### Capítulo III. La fábula esópica en la fábula-Monterroso

*Tradición: ruptura*  
**Octavio Paz**

Habiendo establecido las líneas generales del marco teórico, arribamos al último capítulo de nuestro ensayo. En este capítulo, indicaremos primero las características tanto formales como temáticas de la fábula, género que a juicio de la crítica es el más literario de todos.<sup>78</sup> Con esto agilizaremos el reconocimiento de los puntos que son motivo de parodia en *La Oveja negra y demás fabulas*.

Luego, revisaremos a detalle la parodia de textos clásicos como “La gallina de los huevos de oro”, así como la recreación de dos pasajes homéricos: el relativo a las sirenas y a la tela de Penélope, ya que la *Odisea* es el punto de partida de la literatura occidental y al mismo tiempo constituye una expresión señera de esa tradición. De esta forma, entregamos al lector la parte central de nuestra tesis.

La fábula es uno de los géneros literarios más antiguos. Surge en la India alrededor del siglo XXV a. de C. De allí arriba a Grecia, donde florece entre los siglos VIII y IV a. de C. Sin embargo, también hay vestigios suyos en las culturas árabe, oriental y judeo-cristiana. La tradición fabulística que hemos heredado es atribuida en su mayoría a Esopo, pero también existen las colecciones preparadas por Fedro y Babrio durante la

---

<sup>78</sup> En nuestra época, la fábula esópica sigue siendo valorada a partir de su carácter moral y didáctico. Por tal motivo, es vasta la cantidad de libros que se publican sobre dicho género año tras año, dirigidos comúnmente a un público infantil. Nosotros consultaremos un texto clásico sobre este tema. Hablamos del texto preparado por Francisco Martín García. La referencia completa es la siguiente: *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 201 pp.

época imperial romana.<sup>79</sup>

El carácter didáctico de la fábula adquiere mayor relevancia durante la Edad Media, hecho que propicia su uso en los colegios. A partir del siglo XVII, dicho género es retomado por escritores como La Fontaine. En esa época, la fábula experimenta dos cambios. En el primero, los objetos y las abstracciones empezarán a desaparecer como personajes. Los protagonistas serán ahora mayoritariamente animales.

El segundo cambio acentúa el carácter moral, ya que la expresión “Ho logos deloi” se traduce cómo la fábula enseña. Dichos cambios animan a los frailes de la Nueva España a usar este recurso en la conversión de los indígenas de América Latina.

Pues si bien la Real Cédula del 4 de abril de 1531 censuraba el comercio de novelas de caballerías en las Indias, no señalaba nada acerca de la fábula, ya que -- debido a sus recientes cambios-- este género literario fue considerado adecuado para el proceso de evangelización.<sup>80</sup>

Esta política cultural se mantiene durante la época de la Colonia. De hecho, el arribo del Neoclasicismo a la Nueva España afianza el cultivo de la fábula en estas tierras. Así, en el *Diario de México* se publican fábulas de Mariano Barazábal, Martínez de Navarrete y, por supuesto, de Fernández de Lizardi.

---

<sup>79</sup> Esopo es un personaje mítico cuya existencia misma ha sido puesta en duda. Según Heródoto, es un esclavo nacido en Samos a mediados del siglo VI, a. de. C. No obstante, en ciudades como Frigia y Tracia también se reclama su nacionalidad. Plutarco, por otra parte, cuenta la siguiente leyenda. Según el historiador, el fabulista es enviado por el Rey Creso a la ciudad de Delfos para rendir un sacrificio al Dios Apolo. Sin embargo, Esopo pelea con los sacerdotes, pues éstos lo acusan de haber robado el templo. Por tal motivo, una epidemia de peste azota a la ciudad. La epidemia termina solo cuando los habitantes le erigen una estatua a Esopo. Cfr. García, F. *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*, ed. cit. p. 45.

<sup>80</sup> Vid. Camurati, M. *La fábula en Hispanoamérica*. Tesis de licenciatura. UNAM. México, 1978, p. 25.

Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego completan la generación de fabulistas que surge durante el siglo XIX en Hispanoamérica. Según Monterroso, esos autores “sólo tenían que pensar que la hormiga era buena porque trabajaba mucho y la cigarra mala porque haraganeaba y se dedicaba a hacer versos”.<sup>81</sup> Es decir, hasta ese momento la tradición esópica se había edificado con base en la imitación de modelos anteriores.

El Romanticismo anticipa la nula producción de fábulas durante el Realismo. Así, durante el periodo romántico, el cultivo de la fábula decae. Solo Andrés Bello y José María Roa Bárcena traducen algunos textos. El primero trabaja con Florián; el segundo, con Fedro. Sin embargo, el gran fabulista de este periodo es José Rosas Moreno, quien incorpora a la fábula elementos propios de América Latina como el Centzontle.<sup>82</sup>

Ambrose Bierce abre nuevos cauces para la fábula con la publicación de *Fábulas de fantasía* en 1899, donde el uso de la sátira y la parodia renuevan una tradición que se había mantenido prácticamente inamovible.<sup>83</sup> En 1940, James Thurber da a conocer *Fábulas para nuestro tiempo* y en 1956 una ampliación titulada *Más fábulas para nuestro tiempo*, obras donde se percibe el influjo de Bierce.<sup>84</sup>

En los años sesenta, en Alemania se publican fabularios como *Der Spatz in der Har* de Wolfdietrich Schnurre, quien participa en la edificación de la forma compositiva

---

<sup>81</sup> Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 44.

<sup>82</sup> Mireya Camurati señala también la mención de lugares geográficos, la introducción de rasgos costumbristas y el enfrentamiento de lo extranjero con lo nativo. Cfr. Camurati, M. *La fábula en Hispanoamérica*. Tesis de licenciatura. UNAM. México, 1978, p. 35-43.

<sup>83</sup> Vid. Bierce, A. *Fábulas de fantasía. Esopo enmendado. Viejas historias remozadas*. Introd., bibliogr. y trad. de Maite Lores. Madrid: Bosch, 1980, 425 pp.

<sup>84</sup> No existe una edición en español de este libro. La edición que consultamos es la siguiente: Vid. Thurber, J. *Further Fables for Our Time*. New York: Hardcover, 174 pp.

de la nueva fábula.<sup>85</sup> En América Latina, Francisco Monterde edita *Fábulas sin moraleja y finales de cuentos* en 1942, libro que libera a la fábula de la normativa neoclásica “para hacer de ella una forma estética valiosa”.<sup>86</sup> Augusto Monterroso, por su parte, da a conocer *La Oveja negra y demás fábulas* en 1969; mientras que en los años setenta, Juan Gelman publica *Fabulario* (1973); un año después, Julio César Silvain pone a circular *La gran asamblea (fabulario)*.

En el ámbito conceptual, la fábula tradicionalmente se define como un relato breve, de carácter ficticio, escrito en verso o prosa, con una marcada intención didáctica, translucida en una moraleja. Los protagonistas suelen ser animales; sin embargo, también tenemos historias donde los personajes son dioses, hombres, objetos y abstracciones.

La definición anterior no concuerda en su totalidad con la idea que tenían los griegos. Fedro, por ejemplo, destaca el aspecto crítico, cómico y, sobre todo, satírico de la fábula. Martín García corrobora esa orientación, pues observa que tal autor fustiga vicios de la sociedad de su tiempo como la hipocresía, la codicia y la injusticia. Babrio, en cambio, consideraba a la fábula como un agradable pasatiempo literario.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Anne Karine Kleveland --a quien hemos estado siguiendo en este recorrido-- indica que en esa época se publican en Alemania otros libros de fábulas como *Kurzer-Prozess. Aphorismen und Fabeln* (1966) de Helmut Arntzen y *Der Blick vom Turf* (1968) de Günter Anders. Cfr. “Vino viejo en odres nuevos. *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula”, *Literatura mexicana*, CEL-UNAM-IIFL, XIV (1), 2003, p. 187. También hemos seguido los puntos principales del estudio de Almudena Zapata: Cfr. Fedro. *Fábulas*. Introd. y trad. Almudena Zapata Ferrer. México: Alianza, pp. 3-25.

<sup>86</sup> Vid. Camurati, M. *La fábula en Hispanoamérica*. Tesis de licenciatura. UNAM. México, 1978, p. 146.

<sup>87</sup> Cfr. García, F. *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*, ed. cit. p. 40.

Desde una perspectiva académica, Gotthold E. Lessing piensa que los rasgos esenciales de la fábula son la brevedad y la moraleja. Walter Wienert propone un marco similar, pues observa “la historia de una acción concreta de la cual debe extraerse una moraleja o sabiduría de la vida universal a través de la reflexión activa del oyente”.<sup>88</sup>

La crítica también señala que el promitio y el epimitio conforman la estructura de la fábula clásica. El primero se utilizaba para expresar un punto de vista que era comprobado por el relato, mientras que el segundo ofrecía la lección moral. Ahora bien, la estructura de la fábula presenta variaciones en cuanto al uso de estos elementos. En otras palabras, como la estructura estaba condicionada por la finalidad de la historia, había ocasiones en que el autor no consideraba oportuno el uso del promitio y del epimitio, ya que la moraleja era patente.

Hasta el momento, la moraleja es el rasgo principal de la fábula, al punto de que ese género ha sido tradicionalmente valorado solo a partir de tal rasgo. Por eso, la función del fabulista había quedado reducida a la enseñanza de una vida recta. María de Pina, por ejemplo, dice que Fernández de Lizardi destaca “por su tendencia rigurosamente moral y porque constituye el primer esfuerzo por cultivar un género literario útil y humanitario en México”.<sup>89</sup> La misma autora valora a Iriarte por el profundo sentido ético de sus fábulas; mientras que a Samaniego le agradece nutrir el espíritu de los niños.

---

<sup>88</sup> *Cit. en* Kleveland, A., “Vino viejo en odres nuevos. *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula”, *art. cit.*, p. 167.

<sup>89</sup> *Vid. Fábulas*, sel. y nn. María de Pina, 22ª ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos, núm. 16, 2002, 293 p. 15.

Sin embargo, la intertextualidad de orientación imitativa también aparece como rasgo central de la fábula. Ese rasgo de hecho marca de manera única a dicha tradición en el ámbito literario. Por lo mismo, la crítica considera que los fabulistas posteriores a Esopo no son más que imitadores suyos.

Esa cadena intertextual iniciaría así con Esopo, quien es imitado luego por Fedro. La Fontaine después hace lo mismo con los fabulistas anteriores: “si bien su fama literaria está cimentada en sus fábulas, gran parte de ellas carece de originalidad, siendo realmente traducciones más o menos libres de otras de Esopo y Fedro”.<sup>90</sup>

Esta característica de la fábula esópica da como resultado recursos temáticos que han sido imitados por casi todos los escritores que han incursionado en la fábula. “La cigarra y la hormiga” ilustra de manera ejemplar ese hecho. La intertextualidad de sentido imitativo, por tanto, es el otro rasgo señero de la fábula, rasgo que en *La oveja negra...* adquiere una orientación paródica. En este caso, dicho fenómeno probaría que hay una evolución de la estética literaria a partir de una *transformación* del canon.

Desde un punto de vista taxonómico, podemos hablar de tres tipos de fábulas: etiológicas si percibimos la aclaración de alguna faceta de nuestro entorno (“Los perros enviaron embajadores a Júpiter”); agonales si apreciamos una pelea entre dos o más personajes con un desenlace irónico o explicativo (“La zorra y las uvas”); y de situación si observamos a un personaje respondiendo a un evento específico (“El lobo y el cordero”).<sup>91</sup>

Por último, Anne Karine Kleveland señala que la fábula ya no se escribe en

---

<sup>90</sup> Cfr. Camurati, M., *op. cit.*, p. 146.

<sup>91</sup> Fedro. *Fábulas*. Introd. y trad. Almudena Zapata Ferrer. México: Alianza, p. 13.

verso, sino en prosa; así mismo, muestra cómo los fabulistas actuales transgreden la tipificación clásica de los animales; de igual forma, señala cómo se cuestiona el uso tanto de frases hechas como de lugares comunes. A continuación mencionamos otros puntos relevantes:

1. La fábula actual requiere una lectura activa, pues promueve la reflexión.
2. No pretende enseñar, ofrece, más bien, anti-moralejas o moralejas tergiversadas.
3. Desacraliza instituciones y héroes tanto bíblicos como griegos.
4. Los animales son atípicos y se han intelectualizado.
5. Niega verdades absolutas; muestra escepticismo, ambigüedad y alienta la duda.
6. Los personajes son anti-héroes y hombres comunes.
7. Presenta bagaje cultural y recupera --recreando de distintos modos-- la tradición literaria anterior mediante la parodia.

Ahora bien, el análisis de la muestra --que hemos detectado en *La Oveja negra* y *demás fábulas*-- permitirá ver los resultados que arroja la parodia de la fábula esópica. De este modo, podremos observar hasta dónde se relacionan dichos resultados con las conclusiones que presenta Kleveland. Por el momento podemos señalar a manera de hipótesis que --tal y como lo indica la especialista-- en textos como “La Sirena inconforme” y “La honda de David” se inspira la duda y se busca la colaboración expresa de los lectores.

Con esto termina nuestra aproximación a la fábula. El acercamiento ha sido desde un punto de vista histórico y conceptual. Así, hemos aclarado la situación de ese género literario hasta donde consideramos necesario. Es decir, hasta un punto en el cual se pueda reconocer con soltura la parodia de los recursos formales y temáticos de la fábula esópica en la fábula-Monterroso.

### 3.1 Paratexto: desautomatizar lo automatizado

*...lo mejor es acercarse a las fábulas  
buscando de qué reír.*  
**Monterroso**

Iniciamos nuestro análisis revisando la parodia de los recursos formales de la fábula clásica. En este apartado nos aproximaremos así a los siguientes elementos: Título, Agradecimientos, Epígrafe e Índice onomástico y geográfico. Damos paso a nuestro acercamiento reconociendo el acierto de Francisca Nogueroles y Jorge Olvera al revisar --en sus respectivos trabajos-- el paratexto monterrosiano.<sup>92</sup>

#### a. Título

El título es el primer elemento que estudiaremos. El enunciado --*La Oveja negra y demás fábulas*-- repite la estructura de *Obras completas....*; sin embargo, ahora excluye el uso de paréntesis. Tenemos así una oración unimembre que se refiere a una de las fábulas, mientras que la conjunción copulativa alude a los demás elementos de la colección.

Ahora bien, la frase paratextual del título manifiesta dos intenciones. Por una parte, habla de alguien diferente debido a su rebeldía.<sup>93</sup> Por la otra, alude a un género

---

<sup>92</sup> Cfr. Nogueroles, Francisca, *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. España: Universidad de Sevilla, 1995, pp. 167-169. Cfr. Olvera, Jorge. *Como un velo a la espera: una aproximación fenomenológico-hermenéutica a la ironía en tres cuentos de Augusto Monterroso*. Tesis de maestría. UNAM, 2004, pp. 140-142.

<sup>93</sup> Desde la lingüística, la frase “la oveja negra de la familia” es un acto de habla indirecto. Dicho acto es considerado una manifestación metafórica del lenguaje popular que expresa una característica de la cultura de Occidente. Así, desde esta mirada, “la oveja negra” implica la maldad, la diferencia, ser peor que el resto, no seguir las directrices. La frase --como se puede ver-- presenta una fuerza expresiva considerable. De hecho, cuando la usa, el hablante busca abiertamente que el interlocutor perciba este sentido. El origen de la frase se encuentra en el

literario tradicionalmente considerado marginal en comparación con la novela o la poesía. Desde esta perspectiva, el título expresa tanto transgresión como marginación social y literaria.

## **b. Agradecimientos**

En los Agradecimientos, Monterroso parodia esta práctica universitaria. La burla inicia en la presentación, donde el autor se presenta a la manera de Iriarte, es decir, como un fabulista tradicional. Monterroso se conduce así de manera inocente, dando a entender que el autor de fábulas debe ser un experto en animales; por eso reconoce a las personas que --según él-- lo apoyaron: un domador, un entomólogo y un experto en aves nocturnas.

Más adelante, prosigue con su conducta aviesa; por lo mismo, agradece a las autoridades del Bosque de Chapultepec las facilidades para “observar *in situ* determinados aspectos de la vida animal que le interesaban”.<sup>94</sup> Con base en esta información, el lector piensa que además de la fábula clásica --al estilo de Samaniego-- ahora tendrá el enfoque de un especialista en el reino animal, algo así como un zoólogo.

No obstante, la lectura global de *La Oveja negra...* demuestra que los

---

*Nuevo Testamento (El evangelio según San Lucas. Op. cit. Cap. xv. vs. 1-10)*, donde Jesús es el pastor que va en busca de las ovejas descarriadas; sin embargo debemos señalar que en dicho pasaje no se menciona de manera explícita el término “oveja negra”. Cfr. Velásquez, Arturo. (2011) “Los Tzadikim Ocultos”. Recuperado el 21 de abril de 2014, de <http://oreinsof.blogspot.mx/2011/06/los-tzadikim-ocultos-tzadikim-nistarim.html>

<sup>94</sup> Vid. *La Oveja negra y demás fábulas*. México: Joaquín Mortiz, 1969, p. 7. Todas las referencias de páginas relativas a este libro irán entre paréntesis en el *corpus* de nuestro trabajo.

Agradecimientos son parte de un juego. Recapitulemos: en esta sección, Monterroso se conduce de acuerdo con la tradición; por eso dice que quiere observar los defectos humanos en los animales. Sin embargo, el análisis de fábulas como “El Mono que quiso ser escritor satírico” demuestra la inversión de este rasgo, o sea, la propuesta monterrosiana consiste en hacer patente el lado animal del ser humano. Nuestro fabulista actualiza así este rasgo de la fábula esópica, al tiempo que ridiculiza la costumbre académica que consiste en reconocer el apoyo recibido durante la redacción de un trabajo universitario.

### **c. Epígrafe**

El Epígrafe, atribuido a K'nyo Mobutu, se parece de nueva cuenta al de cualquier fabulista tradicional. El mensaje que presenta es un lugar común que sugiere --otra vez-- observar los defectos humanos en los animales, ya que “se parecen tanto al hombre que a veces es imposible distinguirlos de éste” (9).

Pero ¿quién es K'nyo Mobutu? La respuesta la encontramos en el Índice onomástico y geográfico, donde Monterroso señala su condición antropófaga. Dicha condición le permite trazar su biografía en una entrevista celebrada después de la edición del fabulario:

Es un autor africano del siglo pasado que ejerció la antropofagia - hasta los veintiocho años. Posteriormente se volvió vegetariano y vivió dos años más radicado en Londres, en donde escribió su hoy clásica - *Nueva fisiología del gusto*, en la que siguiendo más o menos la onda de Brillant-Savarin expone, sin el tono dogmático de este último, sus experiencias y gustos culinarios. Puede pedirse a la Editorial *Endymion*, Saint Louis, Missouri, U. s. A. (Dlrs. 6.80).<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 34.

En esta entrevista, el guatemalteco se burla de la reportera, pues Mobutu es un personaje ficticio, mientras que la editorial no existe. El título --*Endymion*-- únicamente alude al poema donde Keats recrea ese mito griego. Este juego, de claros tintes borgianos, inicia en los años sesenta cuando Eduardo Torres, *alter ego* monterrosiano, empieza a publicar en la *Revista de la Universidad de México*.

La lectura en su conjunto --como podemos ver-- devela la naturaleza lúdica del epígrafe. Así, la simbiosis hombre animal no se relaciona con la fábula clásica, sino con el mundo de la gastronomía. Sobre esta base, la broma adquiere su forma definitiva, al tiempo que las expectativas del lector son rebasadas una vez más.

#### **d. Índice onomástico y geográfico**

Con el Índice onomástico y geográfico, el fabulista se mofa ahora del índice analítico que se usa en trabajos de corte académico para facilitar la ubicación de tópicos de interés. Pues bien, nuestro autor también juega con este dispositivo, ya que un libro de fábulas no requiere un índice de este tipo, ni se presenta a la manera de *La Oveja negra*.... Veamos.

El índice de *La Oveja negra*... presenta un carácter lúdico, ya que da cabida a escritores (Jonathan Swift), estadistas (Napoleón Bonaparte), ciudades (Roma), personajes imaginarios (Gregorio Samsa) y elementos de la naturaleza (Cielo); además, también presenta cacharros como el Espejo y animales como el Búho. La burla se consuma cuando hallamos una entrada para el Mono y una para la Mona. Ahora bien, las entradas sin número piden ir a la parte suplementaria para tener la cifra:

El juego monterrosiano también presenta la información relevante de ciertos personajes entre paréntesis. Así, basándose en este signo ortográfico, el autor le resta importancia a esa información. El título del Rey Midas, por ejemplo, se coloca entre paréntesis y se escribe con minúscula. Monterroso disminuye así la importancia de este personaje cuyas cualidades axiológicas siguen causando rechazo: “Midas (rey)” (51).

### **e. Conclusión**

En resumen, los elementos paratextuales de la fábula se petrificaron con el tiempo. El título, por ejemplo, era muy simple: *Fábulas*. Nadie tomaba en cuenta si la colección era esópica o fedriana. Los fabulistas del siglo XIX, por su parte, no le otorgaron mayor importancia a este componente.

En Latinoamérica, Francisco Monterde inicia la renovación del paratexto cuando publica *Fábulas sin moraleja y finales de cuento* en 1942. Dicha propuesta es retomada por Monterroso en 1969 con *La Oveja negra...* Sin embargo, debemos reconocer que hasta finales de los años sesenta no hay registro en nuestra tradición literaria de un autor que use con el ingenio de Monterroso dichos elementos.

Así, en *La Oveja negra...*, la parodia actualiza el paratexto de la fábula esópica. La renovación es lúdica, ya que oscila entre la inocencia y la malicia, entre la tradición y la ruptura. En otras palabras, los elementos paratextuales, que hacen la presentación del fabulario, --pensemos en el título y en los agradecimientos-- dan la impresión de seguir la inercia de autores como Samaniego.

Pero al unir dichos componentes --consideremos el epígrafe y el índice onomástico--, nos damos cuenta de que la propuesta presenta una intención lúdica

desde el inicio. Monterroso utiliza así el paratexto para burlarse de reporteros y de ciertas prácticas académicas; al mismo tiempo lanza un reto a sus lectores.

El juego --como hemos visto-- presenta tintes absurdos, pues conjuga de manera irreverente la realidad con la fantasía. Este ejercicio estético culminará en *Lo demás es silencio (La vida y la obra de Eduardo Torres)*, donde Monterroso lleva al límite la recreación del paratexto.

### 3.2 Vino nuevo en odres viejos

¿Quién lee hoy fábulas?  
¿Quién lee al malicioso La Fontaine?  
**Monterroso**

#### a. “El Conejo y el León”

En esta fábula, la voz narrativa dialoga con la fábula esópica titulada “La cierva y el cervato”.<sup>96</sup> Respetando título y contenido, Jerónimo de Alcalá recrea dicha fábula durante el Barroco. Samaniego hace lo mismo en el Neoclasicismo, mientras que Ambrose Bierce retoma el relato bajo el título de “El cervatillo y el gamo”, a finales del siglo XIX.

En cualquiera de las fábulas anteriores, un cervato pregunta a su progenitor por qué huye del perro si es más fuerte. Según el padre, su reacción se debe a que conoce su fuerza, por eso evita la presencia del depredador, antes de perder la paciencia y acabar con él. En realidad, la reacción del ciervo indica que en nuestra sociedad prevalece la injusticia.<sup>97</sup>

Ahora bien, la anécdota de la fábula monterrosiana es la siguiente: un Psicoanalista --así con mayúscula-- se ha perdido en la Selva; sin embargo, nunca lo abandona su afán de investigación. Por tal motivo, se sube a un “altísimo” árbol para observar el *modus vivendi* de los animales. Por la tarde, observa a un León y a un

---

<sup>96</sup> Vid. García, Fco. Martín. *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 78. Igualmente las citas relacionadas con fábulas de este libro irán entre paréntesis en esta sección de nuestro ensayo.

<sup>97</sup> Es común encontrar en la fábula esópica la confrontación entre el animal fuerte y el débil. En esa confrontación generalmente triunfa el débil mediante el engaño y la astucia, tal y como se aprecia en “La zorra y la cigüeña”. Sin embargo, también encontramos ejemplos donde el débil está totalmente indefenso ante el poderoso. Dicha situación se puede apreciar en “El águila y la corneja”. Cfr. Fedro. *Fábulas*. Introd. y trad. Almudena Zapata Ferrer. México: Alianza, p. 27.

Conejo. Lleno de curiosidad, analiza la reacción de éstos: el primero ruge furiosamente; mientras que el segundo sólo acelera el ritmo de su respiración, mira a su enemigo y se aleja a toda velocidad.

De regreso a la ciudad, el Psicoanalista publica los resultados de su trabajo: el León es un animal infantil y cobarde. Sus rugidos en realidad son producto de su miedo. En cambio, el Conejo es un animal maduro y más fuerte; por lo mismo, se retira “antes de perder la paciencia y acabar con (ese) ser extravagante” (12).

En “El Conejo y el León”, la voz narrativa recurre a dos procedimientos paródicos. La conmutación es el primero de ellos.<sup>98</sup> Ese procedimiento permite cambiar al perro por el León, y a la cierva por el Conejo. De esa manera se prepara el escenario para ratificar el contenido del relato.

La acentuación --segundo procedimiento-- reafirma la idea de que la única ley que rige a nuestra sociedad es la ley de la fuerza.<sup>99</sup> Por eso la voz narrativa recurre a la figura del León.

El León --como sabemos-- es una de las figuras más emblemáticas de la fábula clásica. Siempre representa la fuerza que se impone sobre lo que se considera más justo. Con base en este personaje, la voz narrativa saluda a los fabulistas que también se han ocupado de él; al mismo tiempo, el saludo acentúa la orientación del enunciado ajeno, pero abre un signo de interrogación sobre la inferencia del Psicólogo.

Dicha inferencia se construye sobre la base del absurdo, ya que no es posible que el León sea un animal cobarde. El Conejo tampoco puede actuar valientemente

---

<sup>98</sup> En páginas anteriores hemos indicado en qué consiste el accionar de la parodia. *Vid. Supra.*, p. 56.

<sup>99</sup> *Vid. Idem.*

ante un León. La voz narrativa pone así en tela de juicio a la ciencia. ¿Qué tan fiables son los instrumentos que nos permiten aprehender la realidad? ¿No habrá error en las premisas que sostienen nuestra interpretación del mundo?

La locución que aparece en el texto abona en este sentido, pues la expresión *cum laude* se utiliza en el ámbito académico para reconocer el valor de una tesis doctoral y con esto la racionalidad del ser humano. En la fábula, dicha frase se usa para burlarse de esa pretensión. Así, en la ciudad, el Psicólogo presenta con toda pompa su tratado, a pesar de la incongruencia de los resultados. Con esto la parodia adquiere un sentido satírico.

#### **b. Falta de identidad**

En *La oveja negra...*, observamos dos fábulas que presentan el mismo tema: la falta de identidad. Este hecho es novedoso, pues, como hemos visto, Monterroso no acostumbra usar más de una vez la misma fórmula. La primera lectura con esta marca se titula “La Mosca que soñaba que era un Águila”, mientras que la segunda se presenta como “La Rana que quería ser una Rana auténtica”.

Estos animales se suman al Conejo y al León que hasta el momento hemos visto. Ahora bien, comencemos señalando una disparidad, pues si la Mosca puebla una parte toral de este proyecto literario, la Rana no aparece más que en esta fábula. Sobre esta base revisemos ahora la función que desempeñan estos personajes en *La Oveja negra...*, no sin antes señalar el contenido de las voces ajenas que son motivo de parodia.

La falta de identidad es uno de los temas capitales de la literatura de todos los tiempos. Desde la fábula, Esopo se ocupa de ese tópico. En “El milano que quiso relinchar” dice que hubo un tiempo en que a esa ave le agradó tanto el relincho del caballo que quiso imitarlo. No obstante, a pesar de sus múltiples intentos, lo único que consiguió fue perder la voz. En este caso, la moraleja recomienda cultivar nuestras cualidades sin envidiar las ajenas.<sup>100</sup>

Ahora bien, en “La Mosca que soñaba que era un Águila” y en “La Rana que quería ser una Rana auténtica”, la voz paródica acentúa la orientación del enunciado ajeno; de este modo, saluda a Esopo con respeto; al mismo tiempo, el tema de la falta de identidad confirma su importancia tanto en la fábula clásica como en la contemporánea.

En la primera fábula, el blanco de la crítica lo constituyen las personas que pretenden consumir planes que están fuera de su alcance, debido a que no están conformes con su condición. La Mosca, por ejemplo, todas las noches sueña que es un Águila que se encuentra “volando por los Alpes y por los Andes” (16).

---

<sup>100</sup> “La rana que quiso ser como el buey” es otra fábula que desarrolla el mismo tema. Aquí, Esopo narra la historia de una rana que quiere ser como un buey, ya que siente envidia de su corpulencia. Por tal motivo, se empieza a hinchar, mientras le pregunta a una de sus compañeras si ya es igual de grande que su modelo. Como la respuesta es negativa, la rana, con enfado, se infla hasta un punto en el que finalmente revienta. En este caso, la moraleja aconseja quedarse siempre en el lugar que a uno le corresponde. *Cfr.* García, Francisco Martín. *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p.18. Ahora bien, en la tradición fabulística, la rana es el animal que cuenta con el mayor número de caracterizaciones; así, por ejemplo, además de representar la falta de identidad, simboliza la debilidad cuando padece las consecuencias de un enfrentamiento (“Las ranas que temían los combates de los toros”); la previsión cuando no quiere que se case el sol (“Las ranas al sol”); y la estulticia cuando renuncia a su libertad (“Las ranas pidieron un Rey”). *Cfr.* Fedro. *Fábulas*. Introd. y trad. Almudena Zapata Ferrer. México: Alianza, p. 24.

En este caso, la ambición de ser otro se cumple durante el sueño. Sin embargo, la inconformidad se lleva al extremo, ya que a pesar de que alcanza una meta muy complicada, ni así se siente a gusto: "...pasado un tiempo (...) hallaba las alas demasiado grandes, el cuerpo demasiado pesado, el pico demasiado duro y las garras demasiado fuertes..." (15).

Desde la perspectiva de Monterroso, la frustración humana es el efecto de no saber qué somos. En la fábula, esa situación incluso degenera en neurosis: "...cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Águila (...) y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas..." (15). Esta parodia expone así uno de los grandes defectos de los seres humanos.

En "La Rana que quería ser una Rana auténtica", el personaje principal también muestra falta de identidad: "Unas veces parecía encontrarla y otras no, según el humor de ese día o de la hora..." (35). La Rana, como podemos ver, tampoco está conforme con su situación. Desesperada, piensa que sólo sabrá quién es a partir del juicio ajeno: "...comenzó a peinarse y a vestirse (...) para saber si los demás la aprobaban..." (35).

La Rana entonces se percata de que lo que más admira la gente son sus piernas; así, se pone a hacer ejercicio para mejorar dichas extremidades; luego, deja que se las desprendan para observar si ya es considerada una Rana auténtica. El sacrificio resulta inútil, pues antes de morir alcanza a escuchar con amargura cuando dicen "...que buena rana, que parece pollo" (35). En este caso, la moraleja aconseja descubrir lo que somos sin apoyarnos en la opinión de los demás. Monterroso presentan así la parodia de un tema esópico clásico: la naturaleza fija e inamovible.

### 3.3 “Gallus aureorum ovorum”: La historia es según el color del cristal con que se mira

*... siempre había otra verdad detrás de la verdad.*  
**El otoño del patriarca**

En “Gallus aureorum ovorum”, tenemos la impresión de que el diálogo de la experiencia paródica será con “La gallina de los huevos de oro”. En la tradición fabulística, ese texto es tan popular como “La Cigarra y la Hormiga”; por lo mismo, ha sido recreado por escritores como Fedro, La Fontaine y Samaniego.

En esa tradición, observamos que el intertexto de la fábula que nos ocupa presenta un carácter imitativo hasta Samaniego, porque Monterroso como Thurber parece consumir un ejercicio estético distinto. Antes de aproximarnos a ese ejercicio es necesario traer a colación la anécdota de “La gallina de los huevos de oro”.

La fábula esópica habla de un hombre que encuentra una gallina que pone un huevo de oro todas las mañanas. Al poco tiempo, la codicia le hace pensar que dicha ave guarda un tesoro cuantioso en su interior. Animado por esa idea, el hombre mata a la gallina: con desconsuelo comprueba que es igual a las otras. En la moraleja, el autor dice que la pobreza absoluta es el castigo que reciben quienes codician una riqueza ilimitada.

El título --“Gallus aureorum ovorum”-- invita a diversos cuestionamientos: ¿Por qué no está en español? ¿Será otra broma o será un homenaje? En uno o en otro caso, ¿cuál será ahora el blanco? Según Monterroso, dicho enunciado aminora el tono vulgar de la

expresión.<sup>101</sup> Desde nuestra perspectiva, la estrategia es adecuada; sin embargo, la frase paratextual también reduce la manifiesta alusión a la tradicional historia.

Es decir, si en un libro de fábulas hallamos un relato titulado “El Gallo de los huevos de oro”, la alusión a Esopo no sólo es burda, sino que también trastoca el interés por el texto, ya que la referencia a la ancestral gallina empobrece las expectativas del lector. La expresión latina, en cambio, permite superar la apatía que suscita una historia hartamente conocida y, al mismo tiempo, parece establecer las bases del diálogo.

El título aparece entonces como la primera unidad de sentido. Su nominalidad apunta a un personaje que seguramente será determinante en el relato. Dicho enunciado señala también una cualidad axiológica del objeto representado. La designación no es neutral en este sentido. Sin embargo, como sabemos, uno puede ser el sentido del título antes de la lectura y otro después. Revisemos ahora el primer párrafo.

El narrador cuenta la historia de un Gallo que vivía en un gallinero contiguo a Roma. Con el tiempo, ese personaje llegó a ser sumamente famoso debido a su capacidad sexual, motivo por el que una legión de Gallinas lo mantenía “ocupado de día y de noche” (55).

En este párrafo, el sujeto de enunciación muestra un grado considerable de conocimientos; por lo mismo, opera en estilo directo, como una voz heterodiegética, narrando en tercera persona una historia de tintes biográficos; debido a esto, demuestra

---

<sup>101</sup> Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 21.

condiciones de omnisapiencia al fijar las coordenadas espacio-temporales y confirmar el aspecto representado del personaje.<sup>102</sup>

La suavidad melódica, por otra parte, marca el discurso narrativo. El estrato semántico muestra así una sonora estructura rítmica gracias al uso de adjetivos de evidente pertinencia lingüística como “en extremo fuerte”, “noblemente dotado” y “ejercicio amoroso”. Dichos adjetivos apuntalan la melodía de las oraciones largas en un párrafo corto. Las unidades de sentido del estrato fónico y semántico entran así en consonancia en este segmento inicial.

En el segundo y tercer párrafo, el narrador introduce nuevas objetividades que plasman una miscelánea *sui generis* de realidad y ficción. Esta marca rige de hecho el *ars poética* de *La Oveja negra...*, pues si recordamos el Índice onomástico y geográfico presenta la misma propuesta, al conjugar seres imaginarios con personajes históricos. El sujeto de enunciación, por lo mismo, dice en esta fábula que Tácito comparó al Gallo con el Ave Fénix, debido a su capacidad para reponerse,

y añade que (...) llegó a ser sumamente famoso y objeto de curiosidad entre sus conciudadanos, es decir los otros Gallos, quienes procedentes de todos los rumbos de la República acudían a verlo en acción, ya fuera por el interés del espectáculo mismo como por el afán de apropiarse de algunas de sus técnicas (51).

Sin embargo, la desmedida práctica sexual lo llevó a la tumba. Según Estacio, durante su agonía, reunió a dos mil Gallinas para decirles que habían matado al Gallo

---

<sup>102</sup> En *La Oveja negra...*, la biografía no constituye ninguna novedad, ya que hemos detectado otros dos textos con ese carácter. El primero se titula “El Cerdo de la piara de Epicuro”, donde se traza con un tono irónico y satírico la vida de Horacio --uno de los modelos literarios de Monterroso--. El segundo lleva por título “El Zorro es más sabio”. En esta fábula, la voz narrativa elogia a los escritores que no sucumben ante “la demanda editorial”. No es tan descabellado pensar que en este caso la biografía corresponde a Juan Rulfo --uno de los amigos más entrañables de Monterroso--.

de los Huevos de Oro, iniciando así una serie de tergiversaciones y calumnias, principalmente la que atribuye esa cualidad al rey Midas, según unos, o, según otros, a una Gallina inventada más bien por la leyenda.

La fábula acaba con el estrato fónico y semántico cumpliendo las funciones observadas al inicio. El sujeto de enunciación, por su parte, termina mostrándose como alguien lo suficientemente informado como para dar cuenta de la plenitud y decadencia del Gallo. Con esto se confirma el carácter biográfico de la fábula.

El narrador también devela el sentido paródico del diálogo, el cual opera con base en dos procedimientos de escritura: por una parte, la inversión de los personajes, ya que la gallina esópica es suplida por el Gallo monterrosiano; por la otra, la conmutación temática, pues la sensualidad suple a la avaricia.<sup>103</sup>

Hasta aquí da la impresión de que únicamente la intemperancia sustituye a la codicia, ejercicio paródico que altera el sentido de la voz ajena. No obstante, las objetividades representadas suscitan nuevas preguntas: ¿Por qué se habla de Midas y Estacio? ¿A qué se debe la mención de Tácito?

Además, el narrador termina señalando las alteraciones que sufrirá su relato en épocas futuras, pues debido a la naturaleza subjetiva de cualquier acontecimiento no se sabrá con exactitud si “los Huevos de Oro” presentan un aspecto erótico o monetario, o si se relacionan con un Gallo, con una Gallina o con el Rey Midas. Veamos cada uno de estos puntos.

---

<sup>103</sup> La renovación anterior trastoca el rasgo central de la ancestral Gallina, pues, además de ser suplantada, ya no encarna la avidez, sino el erotismo. De hecho, la Gallina representa la concupiscencia en *La Oveja negra*... El narrador de “El Mono que quiso ser escritor satírico”, por ejemplo, dice que estas aves son adúlteras, ya que andan “todo el día inquietas en busca de Gallitos” (14).

El primero se refiere a Midas. En la mitología clásica, ese personaje simboliza la ambición (pues a Dionisio le pide transformar todo lo que toque en oro) y la estupidez (ya que su necedad le impide contestar una pregunta de sentido común ante Apolo). Las cualidades axiológicas de este personaje permiten así acentuar el sentido del enunciado ajeno; o sea, Monterroso --como Esopo-- critica tanto la avaricia como la estupidez.

El segundo punto se ocupa de Estacio. A diferencia de Midas, ese autor es una referencia ópticamente fundamentada. En Roma, Estacio destaca como poeta debido a su trabajo en la corte del emperador Domiciano. En la *Aquileida* narra la vida del hijo de Tetis, mientras que en *Silvae* presenta poemas de diversa índole como el sueño, la fiesta y el elogio al emperador, a quien incluso le dedica la *Tebaida*, un poema épico que pretende cerrar el ciclo iniciado en *Edipo Rey*.

En nuestra época, la crítica no le concede mayor valor literario a Estacio; sin embargo, dicho escritor fue ampliamente reconocido durante la Edad Media debido a que Dante lo presenta como estandarte del cristianismo. Ese episodio se relata en el Purgatorio.<sup>104</sup>

En ese lugar, Estacio se presenta ante Dante y Virgilio de la misma forma que se aparece Jesús --después de la resurrección-- a un grupo de fieles en Galilea. Estacio inicia la charla diciendo que se alejó del pecado gracias a la lectura de la *Eneida*. Aquí

---

<sup>104</sup> En la *Divina Comedia*, el Purgatorio tiene siete círculos donde se expía el mismo número de pecados. En la parte baja se ubica el Ante-purgatorio; en la cima, el Paraíso terrestre. Ahora bien, en el quinto círculo se purga la avaricia y el derroche. Las almas yacen boca abajo, sin posibilidad de moverse, mientras repiten: "Mi alma está adherida al polvo, vivifícame con Tu Palabra". Vid. Alighieri, D. *La Divina Comedia*, trad. Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2004, p. 301-376.

surge una confusión, pues Virgilio piensa que el pecado de Estacio es la avaricia, pero éste corrige a aquél indicando que su pecado es el derroche.

Estacio posteriormente señala que la cuarta égloga y el sacrificio de los cristianos propiciaron su conversión religiosa, pero dice que el miedo lo mantuvo en el silencio pagano. Acto seguido, Virgilio se despide, ya que sólo puede llegar hasta el Purgatorio. Estacio --quien acaba de purgar su pena-- conducirá a Dante ahora hasta el jardín celeste.

Ahora bien, el sentido que Estacio le adjudica a la cuarta égloga suscita una confusión de mayor envergadura.<sup>105</sup> En ese poema, Virgilio celebra el advenimiento de un niño, ya que esto propiciaría el retorno de una Edad de Oro, donde imperaría la justicia, al tiempo que el hombre recogería sin esfuerzo los frutos de la tierra. Sin embargo, la identidad del niño ha propiciado diversas conjeturas.

En la época romana se piensa en Polión, ya que dicho cónsul logra la paz durante la guerra civil. Por tal motivo, Virgilio le dedica el poema, pues aprecia en este hecho el inicio de un futuro más próspero para la República; pero desde la Edad Media la Iglesia considera que el niño es Jesús de Nazaret. Estacio sigue esta interpretación.

Ahora bien, el narrador de “Gallus aureorum ovorum” usa la figura de Estacio en el mismo sentido que la de Midas; es decir, para acentuar el sentido de la voz ajena, pero en este caso también expone el hecho de que la historia siempre responde a

---

<sup>105</sup> La poesía pastoril --como sabemos-- da pie a las *Églogas*, primera obra de Virgilio. Esa obra manifiesta el influjo de las doctrinas epicureas, las cuales buscaban librar a los seres humanos de la ambición; de igual forma, contrastaban la vida sencilla del campo con el ambiente ciudadano. El pensamiento de Epicuro se adecuaba al momento histórico, ya que entonces la península itálica vivía guerras fratricidas. Virgilio fue seguidor de ese pensamiento. *Cfr.* Horacio. *Odas y épicos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Est. prel. de Francisco Montes de Oca. 4ta. ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 240, 1981, pp. IX- LXV.

intereses específicos. Dicha exposición adquiere su forma definitiva sobre la base de la tercera --y última-- entidad fundamentada: Tácito, quien además es considerado uno de los maestros de la historia.

Tácito es el cronista latino más ilustre gracias al bello estilo poético de sus trabajos; en su primer libro --*Agrícola*-- describe elogiosamente las campañas militares de su suegro, quien muere a manos de Domiciano, el emperador que persiguió a cristianos y expulsó a filósofos y matemáticos de Roma.<sup>106</sup>

Según la crítica, el carácter apologético le resta valor a esta obra inicial. En *Historias*, Tácito relata el quehacer político en Roma desde el año 69 hasta el 96 d. de C. Este libro lo publica después de la muerte de Domiciano, pues en uno de los capítulos lo criticaba acerbamente por motivos familiares.

Monterroso, por su parte, dice que trató de escribir la fábula en el estilo de Tácito, ya que la anécdota “es tan vulgar que necesitaba estar revestida de un tono absolutamente severo”.<sup>107</sup> Como podemos ver, esta declaración presenta el tono lúdico de *La Oveja negra...*, pues mueve a risa acudir a una disciplina como la historia para relatar la vida de un personaje como *Gallus*.

Sin embargo, el sujeto de enunciación de la fábula monterrosiana no usa la figura de Tácito para reafirmar la crítica a la avaricia --como en el caso de Midas y Estacio--, sino que ahora usa dicha figura para señalar el carácter relativo de la historia, pues sabe que su biografía padecerá múltiples “calumnias” y “tergiversaciones”.

---

<sup>106</sup> Vid. Tácito. *Vida de Agrícola*. Introd., trad. y nn. José María Requejo. Madrid: Gredos, pp. 17-45.

<sup>107</sup> Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 29.

Monterroso también expone esa problemática en "La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo", donde la parodia de la novela histórica apunta en el mismo sentido, ya que el resultado de la batalla depende de la perspectiva. Así, Napoleón era un héroe para los franceses, mientras que Wellington lo era para los ingleses. Los soldados, por su parte, disparaban hasta caer muertos con un gesto estúpido que, según ellos, la historia

iba a recoger como heroico, pues morían por defender su bandera; y efectivamente, la Historia recogía esos gestos como heroicos, tanto la Historia que recogía los gestos del uno, como la que recogía los gestos del otro, ya que cada lado escribía su propia historia (29).

Por otra parte, si relacionamos a Tácito con las demás objetividades representadas, podemos apreciar además un homenaje a la cultura latina. Dicho homenaje adquiere forma en el título ("Gallus aureorum ovorum"). Las coordenadas espacio-temporales apuntan en la misma dirección (República Romana), al igual que la mención de escritores (Estacio) e historiadores (Tácito).

De igual forma, es posible observar en esta fábula la parodia de la moraleja. Ese recurso históricamente ha promovido las buenas costumbres, dando consejos acerca de cómo obrar correctamente. Por lo mismo, la moraleja de "La gallina de los huevos de oro" aconseja conformarse con lo que uno tiene. Monterroso, por su parte, considera que ese recurso es inviable en una época como la nuestra; además, piensa que una creación artística no cambia nada:

Moralizar es inútil. Nadie ha cambiado su modo de ser por haber leído los consejos de Esopo, La Fontaine o Iriarte. Que estos fabulistas perduren se debe a sus valores literarios, no a lo que aconse-

jaban que la gente hiciera”.<sup>108</sup>

Ahora bien, en “Gallus aureorum ovorum”, la moraleja es implícita y exige una mayor reflexión debido a su carácter intelectual; además, promueve la duda, pues deja en claro que la interpretación de un hecho siempre responde a intereses particulares. Desde esta perspectiva, no hay verdades absolutas. Sobre la base de estas premisas, el narrador paródico consuma la renovación de la moraleja.

En conclusión, el efecto de la parodia --en “Gallus aureorum ovorum”-- es decididamente lúdico. Dicha situación se manifiesta cuando aparecen en un mismo plano personajes reales e imaginarios como el poeta Estacio y el rey Midas. Ahora bien, el efecto apunta hacia dos blancos. Por una parte, el narrador acentúa el sentido del enunciado ajeno, saludando así a Esopo, pues también censura la codicia. Dicha censura se consuma a partir de la referencia a dos personajes relacionados con ese pecado.

En el plano de la mitología se alude al rey Midas, cuyo título incluso se escribe con minúscula para señalar lo poco ejemplar de este personaje. En el ámbito de la literatura, se menciona a Estacio, pues este poeta dice que se curó de prodigalidad gracias a la lectura de la *Eneida*; en concreto, se habla de los siguientes versos: “¿Por qué gobiernas tú, sacra hambre de oro, el apetito de los mortales?”<sup>109</sup>

Por otra parte, el sujeto de enunciación plantea un juego para hacer evidente las distintas interpretaciones que experimenta cualquier hecho histórico. Debido a esto, el

---

<sup>108</sup> Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 57.

<sup>109</sup> Cfr. Virgilio. *Eneida*. Versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006, p. 75.

final de la fábula es abierto. En otras palabras, dado su carácter histórico, la biografía de *Gallus* en el futuro será tergiversada, ya que la perspectiva determinará el carácter sexual o monetario de “los Huevos de Oro”; así mismo, indicará si dicha facultad se relaciona con un Gallo, con una Gallina o con un monarca codicioso y estúpido. De esta manera, el narrador muestra que la historia es una disciplina determinada por el color del cristal con que se mira.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> Esta última frase funciona como epíteto de otra fábula monterrosiana: “El Camaleón que finalmente no sabía de que color ponerse”, donde dicho recurso no muestra la relatividad del juicio que se presenta como una verdad absoluta, sino que muestra la actitud convenenciera del político que modifica su postura de acuerdo al ambiente que priva en cada momento. Ahora bien, este epíteto --el cual tiene valor de refrán en nuestra época-- pertenece a la pluma de Campoamor, quien escribe: “En este mundo traidor / nada es verdad ni mentira / todo es según del color del cristal con que se mira”. *Vid.* Campoamor, Ramón de. “Las dos linternas”, en *Poesía*. Sel., est. y nn. Vicente Gaos. Zaragoza, España: Ebro, 1969, p. 75. Sin embargo, el poema de Campoamor alude, a su vez, a Jorge Manrique (*Coplas por la muerte de su padre*), Calderón de la Barca (*La vida es sueño*) y Shakespeare (*Hamlet*), reafirmando así el hecho de que la literatura se hace con literatura.

### 3.4 Miscelánea paródica: animales, refranes, alusiones

Darwin debió proponer que el hombre  
descendería algún día del mono,  
y no que ya había descendido.  
**Monterroso**

#### a. Animales

Nuestra aproximación a la narrativa monterrosiana ya nos había enseñado que los animales pueblan este proyecto literario, pues cuando abrimos cualquiera de esos libros quedó al descubierto algo parecido a una fauna literaria: si *Obras completas (y otros cuentos)* presenta un perro, un dinosaurio, una vaca, etcétera; *Pájaros de Hispanoamérica* ofrece --a manera de metáfora-- distintas aves.

También vimos que aquella fauna desempeña diferentes funciones: la mosca comúnmente representa el mal, mientras que la vaca simboliza la rebeldía. El mono, por su parte, es una alegoría del escritor, aunque el poeta Horacio aparece bajo la figura de un cerdo, en tanto que Juan Rulfo es el zorro que se negó a publicar más de lo que había publicado.

Los animales ocupan así un lugar señero en este proyecto que a causa de su profundo carácter intertextual bien merece el calificativo de selva literaria para saludar de lejos a esa otra selva, la selva oscura en que se perdió Dante Alighieri.

Ahora bien, *La Oveja negra y demás fábulas* constituye por definición el punto culminante de esta vertiente monterrosiana. Pero en este caso ¿en qué consiste la parodia de los animales?

La fábula esópica trabaja con animales tradicionales como el lobo, los cuales simbolizan un solo defecto. La oveja, por ejemplo, representa la candidez. Ahora bien,

aunque el búho simboliza la sabiduría, los animales esopianos no presentan un carácter intelectual tan acentuado. En cuanto a la identidad, los nombres de estos personajes no se escriben con mayúscula, pues en este caso una especie es representativa de un vicio o de una virtud.

En cambio, la fábula-Monterroso presenta --además de los animales clásicos-- animales atípicos como la Jirafa, la Cucaracha y la Pulga, los cuales simbolizan más de un defecto. La Hormiga, por ejemplo, representa tanto el trabajo como el egoísmo. Con esto se transgrede y al mismo tiempo se renueva la tipificación clásica. Los animales, por otra parte, tienen un carácter intelectual, pues traducen, escriben, piensan... Por lo que se refiere a la personalidad, el nombre de cada uno de ellos se escribe con mayúscula. Así, el León no es cualquier León, sino un León en particular.<sup>111</sup> Básicamente en esto reside la parodia de estos personajes.

Pero más específicamente ¿cuál es la función de los animales de este libro? Los animales --ora monos, ranas o búhos-- permiten fustigar blancos que son una constante en el proyecto Monterroso. Nos referimos al desempeño del ser humano en el plano social, espiritual e intelectual.

El plano social es censurado en fábulas como “El Búho que quería salvar a los demás”, donde se expone el hecho de que la humanidad nunca cambiará. Pero en este

---

<sup>111</sup> Debemos señalar que el sustantivo *hombre* se escribe con minúscula en las fábulas. Por ejemplo, en “El paraíso imperfecto” se dice: “Es cierto --dijo mecánicamente el hombre, sin quitar la vista de las llamas (...)” (48). La fábula intitulada “El sabio que tomó el poder” ofrece un ejemplo similar: “Un día (...) el Mono advirtió que entre todos los animales era él quien contaba con la descendencia más inteligente, o sea el hombre” (19). Ahora bien, si relacionamos estas frases con el epígrafe que abre este apartado --*vid. Supra.*, p. 85-- aparece el sentido de la estrategia: la valoración del hombre como un ser tonto. En la obra de Monterroso, esa valoración por momentos se torna violenta: “El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la Creación, encima se permite el lujo de ser el único ridículo”. *Cfr. Movimiento perpetuo, ed. cit.*, p. 113. De esta forma se expresa un profundo pesimismo sobre la suerte de la humanidad.

caso la censura de nuestros actos no muestra al ser humano en el animal --como la fábula clásica--, sino que muestra al animal que hay en cada uno de nosotros. De esta forma se muestran los defectos de nuestra especie.

En “El Mono que quiso ser escritor satírico”, dicho personaje estudia con ahínco la naturaleza humana, ya que quiere escribir sátiras. Cuando da por concluidos sus estudios, dirige su crítica hacia los “laboriosos compulsivos”, defecto humano que observa en la Abeja. Luego quiere escribir sobre los ladrones, por eso se fija en la Urraca: “... y (el Mono) se encarama de placer a los árboles por las cosas que se le ocurren acerca de la Urraca” (13).

Los animales --así como los objetos-- también se comportan como seres humanos. Si bien este rasgo se aprecia tenuemente en la fábula clásica, Monterroso lo acentúa. Así, el espejo de mano, cuando se queda solo y nadie se ve en él, siente que no existe. Dicha situación lo angustia al extremo de caer en la neurosis. La Pulga, por su parte, medita acerca de su trabajo como escritor cuando el insomnio no la deja dormir por las noches.

En conclusión, los animales de Monterroso tienen actitudes y preocupaciones propias de nuestra especie. Por lo mismo, la parodia del Búho o del Mono acerca a dichos animales al ser humano. Esta vertiente de *La Oveja negra*... nos recuerda así nuestra condición animal, al tiempo que la intención crítica presente en Esopo adquiere en la fábula monterrosiana un evidente cariz satírico.

## **b. Refranes**

En la fábula-Monterroso, la parodia no se limita solo a la escritura, sino que apunta además a la recreación de refranes, frases hechas y tópicos filosóficos. El narrador de “Los cuervos bien criados” dice que luego de varias generaciones y mucha perseverancia los Cuervos ya no intentaron sacarle los ojos a su criador porque se especializaron en sacárselos a los mirones, que repiten la vulgaridad de que “no hay que criar cuervos porque le sacan a uno los ojos” (55).

En “Monólogo del Mal”, la voz paródica dice que es complicado romper con los moldes mentales de la gente, los cuales consisten en pensar que lo hecho por el Mal está mal, mientras que lo hecho por el Bien está bien (32). En este caso, el pleonasma hace énfasis en la reflexión mecánica del común de la gente. En “La Tortuga y Aquiles”, encontramos la recreación de la segunda aporía de Zenón de Elea y en “El Perro que deseaba ser un ser humano” la alusión a Diógenes Laercio.

La parodia de estos motivos hace que la fábula monterrosiana oscile entre lo culto y lo popular, en tanto que el efecto es contestatario --en el caso de los refranes--, así como de homenaje --por lo que se refiere a los tópicos filosóficos--. En este último caso señalamos como ejemplo la fábula titulada “Las dos colas, o el filósofo ecléctico”, donde se parodia el mito del eterno retorno.

## **c. Alusiones**

En “El Búho que quería salvar a la humanidad”, la parodia se manifiesta de dos maneras. Por una parte, presenta un nivel alto en cuanto a competencias lectoras, pues las voces ajenas con las cuales dialoga ostentan un tono erudito; sin embargo

también exhibe un nivel medio al dirigirse al lector común a partir de la reproducción de chistes y enunciados propios de fábulas tradicionales:

...sobre la risa de la Hiena, que nunca venía al caso; sobre la Paloma, que se queja del aire que la sostiene en su vuelo; sobre la Araña, que atrapa a la Mosca y sobre la Mosca que con toda su inteligencia se deja atrapar por la Araña... (22).

En este párrafo, el sujeto de la enunciación alude primero a la broma que cuestiona la gratuidad de la risa mediante la siguiente pregunta: ¿de qué se ríe la hiena si come carroña y hace el amor una vez al año? Durante la crisis económica de los años setenta y ochenta, el escritor Jorge Ibarguengoitia usaba dicha pregunta para cuestionar la risa inoportuna del mexicano, pues de qué se ríe si le va tan mal.<sup>112</sup> Ahora bien, en la fábula monterrosiana, el narrador acentúa la orientación de esta broma al enfatizar el sentido de la voz parodiada.

Después el narrador alude a la siguiente tesis kantiana: “La ligera paloma, que en vuelo libre corta el aire, cuya resistencia siente, podría imaginarse que lo lograría mucho mejor en un espacio vacío de aire”.<sup>113</sup> Con esta tesis, el filósofo señala que abandonar el mundo de los sentidos anula el avance del conocimiento, ya que la razón humana carecería de cimientos firmes. En este caso, el narrador reafirma de nueva cuenta el sentido de la voz ajena. El párrafo termina aludiendo lúdicamente a “La

---

<sup>112</sup> Cfr. Carrera, M. (2007) “La risa de la hiena”. Recuperado el 22 de abril de 2014, de <http://diasiete.com/xml/pdf/438/11CUARTODEESTUDIO.pdf>

<sup>113</sup> Vid. Pesado, Roberto (2009) “Kant: La paloma (Crítica de la razón pura)”. Recuperado el 23 de abril de 2014, de <http://filosofiaweb20.blogspot.mx/2009/06/kant-la-paloma-critica-de-la-razon-pura.html>

mosca medio inteligente”, texto de James Thurber.<sup>114</sup>

Posteriormente, el sujeto de la enunciación saluda con seriedad y respeto a fábulas clásicas como “La zorra y el cuervo”, “El perro de las dos tortas” y “El ratón del campo y el de la ciudad”:

(el Búho) sabía a ciencia cierta lo que iba a hacer el Ratón del campo cuando visitara al de la ciudad, y lo que haría el Perro que traía una torta en la boca cuando viera reflejado en el agua el rostro de un Perro que traía una torta en la boca, y el Cuervo cuando le decían qué bonito cantaba (22).

La parodia de estas voces muestra tanto un sentido lúdico como un carácter alusivo. De este modo se enriquece el *corpus* de la fábula monterrosiana, pues recursos como la alusión paródica le dan una mayor profundidad. Ahora bien, en otras fábulas de *La Oveja negra...*, este recurso interpela a mitos grecolatinos como el de Céfiro --en “La Buena conciencia”-- y el del Ave Fénix --en “Gallus aureorum ovorum”--.

El intertexto entonces también cuenta con una orientación alusiva en la fábula de Monterroso. Si recordamos, dicho recurso “expresa una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado”.<sup>115</sup> Sobre este asunto, Monterroso considera que para un buen lector siempre es un goce estético saber quién dijo tal cosa

---

<sup>114</sup> En esta fábula, Thurber cuenta que una araña devoraba rápidamente a sus víctimas, pues no quería que éstas descubrieran su trampa. Sin embargo, una vez apareció una mosca que no se atrevía a pararse en la tela. La araña trató de convencerla, pero la mosca señaló que nunca se paraba donde no había nadie, y se fue. Más adelante encontró un lugar donde había muchas moscas. De inmediato trató de estar junto a ellas, pero una abeja le advirtió que era papel atrapamoscas. La araña respondió que eso era una tontería, que en realidad estaban bailando, por lo que terminó atrapada como sus compañeras. *Vid.* Thurber, James. *Further Fables for Our Time*. New York: Hardcover, p. 75.

<sup>115</sup> *Vid.* Beristáin, H. *Diccionario de retórica y poética*, *op. cit.*, p. 28.

sin que se lo indiquen.<sup>116</sup>

Así, la alusión podemos observarla en “Pígalión”, donde la voz narrativa dice que luego de aprender a hablar las estatuas discurren que ahora solo les falta volar, por eso empiezan “a hacer ensayos con toda clase de alas, inclusive las de cera, desprestigiadas hacia poco en una aventura infortunada” (36). Según podemos ver, en este caso se apela al mito de Dédalo e Ícaro.

En “La parte del León”, el narrador alude a Calderón de la Barca cuando dice que a la Vaca, a la Cabra y a la Oveja les repugnaba la carne del Ciervo que habían cazado en compañía del León, pues estaban acostumbradas a alimentarse “con las hierbas que cogían” (47). Dicho verso es parte de la historia que Rosaura cuenta a Segismundo.<sup>117</sup>

La alusión --repetimos-- le confiere así a la palabra monterrosiana un mayor peso; sin embargo, el uso de este recurso es gradual, ya que el fabulista piensa que es un medio y no un fin.<sup>118</sup> Y aunque la alusión aparece en otros libros como *Movimiento perpetuo*, es en *Lo demás es silencio*, donde alcanza un punto culminante.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Cfr. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 77.

<sup>117</sup> La historia es la siguiente: “Cuentan de un sabio que un día / tan pobre y mísero estaba, / que sólo se sustentaba / de unas hierbas que cogía. / ¿Habría otro, entre sí decía, / más pobre y triste que yo?; / y cuando el rostro volvió / halló la respuesta, viendo / que otro sabio iba cogiendo / las hierbas que él arrojó”. Cfr. Calderón, Pedro de la. *La vida es sueño*. Pról. Guillermo Díaz Plaja. 20ª ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 41, 2005, págs. 10-11.

<sup>118</sup> Vid. Monterroso, A. *Viaje al centro de la fábula*, ed. cit., p. 21.

<sup>119</sup> Cfr. Noguero, F. *La trampa en la sonrisa*, op. cit., pp 170-177.

### 3.5 “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”: natural empoderamiento femenino

...el que afirma que su esposa es una nueva  
 Penélope se engaña agradablemente...  
**Erasmus de Rotterdam**

Iniciemos comentando el título. “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” es una alusión directa a la *Odisea*. Si volvemos a preguntar el porqué de dicha frase, la respuesta es que tendremos una historia relacionada con el mito de la tela de Penélope. Así, la frase paratextual del título apunta a uno de los objetos representados en la historia; además, expresa cualidades axiológicas, pues el personaje está relacionado con la fidelidad. La designación no es neutral, ya que es una frase determinada.

Sin embargo, la conjunción disyuntiva abre una interrogante: ¿quién engaña a quién? En la *Odisea*, Penélope engaña a los pretendientes, pero aquí se juega con las posibilidades de esta acción. Si consideramos el marco establecido en la epopeya, podemos preguntarnos si Ulises es quien engaña a Penélope o si los pretendientes son engañados por Ulises. La frase --como podemos ver-- no nos deja ver más allá; resulta indeterminada, pues no sabemos hacia dónde apunta.

Hasta aquí hemos señalado las condiciones del paratexto previas al proceso de interpretación. Como sabemos, otros elementos y unidades de sentido pueden alterar lo establecido aquí o confirmarlo.

Antes de iniciar el análisis es oportuno traer a cuento el mito homérico. Según la *Odisea*, la ausencia de Ulises propicia un vacío de poder en Ítaca, pues no gobierna nadie, ya que ni Laertes ni Telémaco tiene la fuerza necesaria para detentar el cetro. Esta situación despierta la codicia de los príncipes, quienes exigen a Penélope elegir otro esposo. La reina recurre entonces al ardid que la erige en símbolo de la fidelidad.

En el primer párrafo de la fábula de Monterroso, el sujeto de la enunciación inicia la historia de manera convencional, con un tono propio de un cuento de hadas. Así, la primera impresión es que se trata de una historia harta tradicional. La conjetura que surge aquí es o bien el narrador no es muy competente o se trata de alguien con plena conciencia de las potencias del discurso:

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas. (55)

El narrador --como podemos ver-- traza las coordenadas espacio-temporales de la historia e introduce los primeros aspectos de los personajes representados. De la misma forma, presenciamos el cambio de sentido en la voz ajena con base en la inversión paródica de los personajes: si en la *Odisea*, Ulises es el personaje principal; en la fábula, Penélope desempeñará ahora ese papel.<sup>120</sup>

Empecemos por el comentario de los aspectos representados. En cuanto a Ulises, el narrador pone en duda su astucia e incluso su sabiduría mediante el uso de

---

<sup>120</sup> El significado del nombre es el siguiente: “la que pela o deshila la trama del tejido, alusión al ardid para ir demorando su respuesta a los pretendientes, de ella tomó el nombre una raza de patos, conocida por la fidelidad de las parejas”. *Vid.* Ruipérez, M. S., *et al.*, “Introducción”, en *Antología de la Ilíada y la Odisea*. España: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1990, p. 38.

paréntesis. Así, dicho personaje quizá no sea tan listo como generalmente se piensa ni tan sabio como se nos dice. Con base en esto, cabe la posibilidad de que Ulises sea una de las entidades engañadas. Esta valoración muestra además la competencia narrativa del sujeto de enunciación.

Con relación a Penélope, el narrador dice que su único defecto era su desmedida afición a tejer. La inversión propicia aquí otro cambio de sentido, ya que los griegos no consideraban la acción de tejer como un defecto sino como una virtud.

En el mundo griego tejer era una actividad típicamente femenina, ya que la mujer tenía a su cargo la administración del hogar. Pero en ocasiones la mujer ponía como pretexto esta actividad para tramar asuntos mayores. De esta manera rompía el cerco social impuesto. La acción de tejer expresa también un profundo significado. Así, en el poema homérico, la actividad de Penélope representa la sucesión de las estaciones, el accionar del universo y el dominio del tiempo.

El narrador también interfiere paródicamente la acción de tejer, pues en la *Odisea* no es una “desmedida afición”, ya que tiene un principio y un fin. Penélope -- como señalamos más arriba-- alarga la elección de pareja, dando esperanza a todos sus pretendientes. De esta forma los engaña tres años. Y cuando la paciencia de los príncipes se agota, diseña la célebre artimaña:

se puso a tejer en palacio una gran tela sutil e interminable, y a la hora nos habló de esta guisa: “¡Jóvenes pretendientes míos! Ya que ha muerto el divinal Odiseo, aguardad, para instar mis bodas, que acabe este lienzo --no sea que se me pierdan inútilmente los hilos--, a fin de que tenga sudario el héroe Laertes cuando le sorprenda la parca de la aterradora muerte.”<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Vid. Homero. *Odisea*, pról. Manuel Alcalá, trad. Luis Segalá y Estalella, 27a ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 4, 2004, pp.12-13. Igual que en los casos anteriores, las referencias de páginas relativas a esta obra irán entre paréntesis en el *corpus* de nuestro texto.

La propuesta convence a los príncipes. A partir de ese momento la reina labra una tela que desteje por la noche. De este modo los engaña un trienio más. Pero al llegar el cuarto año una de las criadas revela el secreto. Penélope se ve obligada así a terminar la tela; sin embargo, los vuelve a engañar mediante otro ardid: la prueba del arco.

Ahora bien, en la fábula monterrosiana el narrador termina de mostrarse como alguien lo suficientemente informado como para corregir la plana a Homero al decir que Penélope nunca dejaba de tejer; además, se da el lujo de señalar el motivo: la mujer de Ulises deseaba quedarse sola durante largas temporadas, situación que reafirma en el siguiente párrafo:

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo. (p. 17)

Este párrafo consuma el cambio de sentido en el discurso ajeno con base en una conmutación paródica. La acción de tejer desplaza así a la acción de viajar. Desde esta perspectiva, la actividad de Penélope desencadena los viajes de Ulises. La consecuencia principal de este hecho es que el ciclo troyano queda anulado.

No es tan desatinado decir que dicho cambio reduce la pasividad de la voz ajena y, al mismo tiempo, incrementa su actividad a un punto en el que empieza a dialogar con el sujeto de la enunciación. El pasaje homérico defiende así su lugar en la tradición al sostener que Ulises viaja de regreso mientras Penélope teje. Por su parte, el narrador paródico lo refuta y aduce que en realidad ella teje para que él viaje.

En el último párrafo de la fábula, el narrador termina el diálogo alterando de manera profunda la tradicional historia al poner al descubierto la treta de Penélope: ella desea estar sola para coquetear a gusto con sus pretendientes, a quienes engaña una vez más al hacerles creer que teje porque Ulises viaja, y no como quizá imaginó Homero, “que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada”. (17)

La palabra parodiada --como podemos ver-- ha quedado totalmente a merced del narrador paródico, pues éste ha invertido el principal aspecto del personaje. El efecto, por tanto, es contestatario; sin embargo, la desfachatez con la cual cita una sentencia de Horacio, también nos hace pensar en un efecto lúdico. Por tal motivo, consideramos necesario hablar ahora de esta sentencia, pues tenemos la impresión de que el narrador recurre a ella para redondear su irreverente diálogo con la *Odisea*.

El *quandoque bonus dormitat Homerus* es parte de un capítulo del *Arte poética*, donde Horacio discurre sobre “los leves deslices del artista”, diciendo que puede entender, pero no justificar los errores inherentes a toda obra humana: “... yo me indigno siempre que el buen Homero dormita; mas lícito es que en una obra larga deslícese el sueño”.<sup>122</sup> Con este sentido, la sentencia se ha integrado a la tradición literaria.

Sobre esta base podemos afirmar que el sujeto de la enunciación interfiere el verso de Horacio para llevarlo del plano de la connotación al plano de la denotación, y viceversa. El Homero de la fábula por eso, literal y figuradamente, a veces se duerme. Esta burla confirma el efecto lúdico, el cual se incrementa con el tono insolente de la

---

<sup>122</sup> Vid. Horacio, *Arte poética*. Trad., introd. y nn. T. H. Zapién, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM-CEC-IIF, 1984, p. 8.

cita. El narrador se regodea así con el enunciado ajeno en un juego irreverente con el cual rompe la inercia en la que éste se encontraba.

Ahora bien, desde esta perspectiva, todos nos equivocamos. La historia de Homero, por tanto, no es confiable, ya que --desde la mirada del narrador paródico-- erró al no percatarse de que míticamente la mujer es quien lleva los hilos de la vida; o incluso cabe la posibilidad de que ni siquiera haya existido y este equívoco corresponda a quien(es) haya(n) recopilado el relato. El narrador juega así con la versión homérica.

Hasta el momento hemos visto que en la *Odisea* y en la fábula Penélope engaña a sus pretendientes cuantas veces quiere. No obstante, el doble sentido de la sentencia horaciana también alerta sobre el hecho de que el lector puede ser engañado en cualquier momento por cualquier entidad. La moraleja consistiría entonces en alertar sobre los riesgos de quedarse dormido desde un punto de vista figurado, ya que --como ha demostrado el narrador-- la historia de Penélope y Ulises no es como nos la han contado.

En conclusión, “La tela de Penélope, o quien engaña a quién” confirma la intención monterrosiana de recrear aspectos específicos de la cultura occidental que con el tiempo se han vuelto lugares comunes. En este caso hablamos de una sentencia de Horacio y de un pasaje de la *Odisea*.

La inversión es el principal procedimiento paródico. Este procedimiento hace posible la parodia de los rasgos más sobresalientes de los personajes homéricos. Ulises, por ejemplo, ya no es un héroe, sino un hombre común que tiene problemas

maritales debido a la perfidia de su esposa, hecho que ni siquiera percibe porque o bien ya no es tan astuto o quizá nunca lo fue. De una o de otra forma se confirma el hecho de que es engañado por Penélope.

### 3.6 “La Sirena inconforme”: Saludando a Homerorges

Sirena que entre las olas  
se esconde para no verme  
¿con quién habla a solas,  
con quién duerme?  
**Alfonso Reyes**

La historia narrada aquí es la siguiente: cuando Ulises pasa por la isla de las sirenas, una de ellas --la inconforme para ser más precisos-- usa todos sus recursos de seducción para atraerlo. Las otras sirenas hacen lo mismo, pero desisten al darse cuenta del ingenio del héroe y con alivio lo dejan pasar. La Sirena inconforme, en cambio, no se da por vencida: lucha y sigue cantando a pesar de que Ulises desaparece por la mar.

La historia no termina aquí, ya que el narrador se apoya en una concepción cíclica del tiempo para justificar de nueva cuenta el paso del héroe por la isla. Así, cuando Ulises regresa, solo la misma Sirena intenta atraerlo. Las demás --aleccionadas por la experiencia anterior-- asumen su derrota y ni siquiera tratan de cantar. El héroe, por su parte, desciende para poseer a la Sirena. De esa unión nace Hygrós, quien después será proclamado patrono de vírgenes, prostitutas, pobres, ricos y otras causas perdidas.

Iniciemos comentando el título. “La Sirena inconforme” es otra evidente alusión a la *Odisea*. En cuanto el lector se pregunta el porqué de esta frase paratextual, la primera respuesta es que la fábula tratará algo relacionado con el mito griego de las sirenas; debido a esto, el título se relaciona de inmediato con uno de los pasajes de la

epopeya homérica. Y si bien debemos contar con cierto bagaje cultural para hacer la lectura de la alusión, tampoco enfrentamos una exigencia considerable. El objeto aludido en el paratexto, por tanto, no está tan oculto.

Una vez establecida la alusión consideramos oportuno traer a cuento el pasaje homérico. El pasaje que nos ocupa se relata en el canto XI de la *Odisea*. En este canto se narran las aventuras de Ulises, las cuales inician en Lestrigonia y terminan en la isla de Circe, ésta le pide viajar al Hades para enterarse de los sacrificios que deberá hacer al llegar a su patria; luego le indica que durante su regreso enfrentará a las sirenas, a Escila y Caribdis, y a las vacas del Sol.

Ahora bien, cuando la embarcación se acerca a la isla, el mar entra en bonanza. Las sirenas ocultan así el peligro. El héroe sigue las recomendaciones de Circe: reparte cera a sus soldados y pide que lo aten al mástil. El canto inicia entonces:

¡Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la suave voz que fluye de nuestra boca; sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más de lo que sabían antes; pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra (129-130).

Ulises se doblega. Desesperado, intenta ir al encuentro, pero sus hombres refuerzan las ataduras, mientras que los remeros alejan el bajel. Cuando ya no se escucha el canto, el personaje es liberado. La nave se dirige ahora al estrecho dominado por las monstruosas Escila y Caribdis.

Habiendo relatado el pasaje homérico, daremos paso a la aproximación que realiza Monterroso. El inicio de la fábula opera con la misma mecánica estructural

observada en “*Gallus aureorum ovorum*”: un narrador que presenta desde el inicio carácter extradiegético y condiciones de omnisciencia al referir en tercera persona la diégesis.

Respecto al estrato fonético, en estos párrafos, la coma y el punto y coma -- además de la combinación de oraciones largas y cortas-- hacen posible un *tempo* medianamente acelerado que expresa adecuadamente la ansiedad de un personaje que, con base en el título, suponemos debe ser la Sirena.

Mientras tanto, las unidades de sentido presentan distintas categorías gramaticales que apuntan en la misma dirección: manifestar angustia. Por una parte, dichas unidades dan pie a un campo semántico relacionado con la música: “voces”, “registros” y “afónica”. De esta manera, el sujeto de enunciación devela la capacidad musical del personaje representado. Ahora bien, cuando los elementos del campo se conjugan con otras categorías gramaticales (“todas”, “todos”, “extralimitó”), aparece de nueva cuenta la ansiedad del mismo personaje.

En el segundo párrafo, el narrador muestra abiertamente la naturaleza intertextual de su relato cuando menciona a Ulises, personaje para el que también construye otro campo semántico. Así, el sujeto de la enunciación muestra su competencia narrativa al adjetivar copiosamente a dicho personaje: “aburridor”, “astuto”, “amado” y “deseado”.

La caracterización del héroe muestra el sentido paródico de la fábula, pues interfiere su condición tradicional. Ulises --como sabemos-- contaba con múltiples recursos (*polítropos*) para hacer frente a cualquier adversidad: era valiente ante los lestrigones o astuto ante Polifemo. Sin embargo, la voz narrativa se toma la libertad de

añadir una cualidad desconocida hasta el momento: “aburridor”.

Esta cualidad entra en conflicto con la tradición, pues Ulises no era una persona aburrida, o sea, alguien que cansara o fastidiara. El adjetivo, por tanto, confronta a Homero, ya que las aventuras del héroe no son aburridas. Alcínoo, por ejemplo, le pide que no deje de contar sus aventuras y añade que si es necesario se quedará toda la noche para escucharlo; además, alaba su capacidad como narrador. No obstante, la consideración del héroe como alguien *aburrido* paradójicamente lo enriquece en vez de empobrecerlo, pues dicho personaje aparece ahora sí como un hombre completo.

En este segmento, el narrador también interfiere paródicamente el episodio homérico al separar a una Sirena del grupo.<sup>123</sup> Esto hace que el sentido del título empiece a aflorar, pues si consideramos el significado de “inconforme”, podemos hablar de una Sirena rebelde ante la tradición, ya que no está de acuerdo con el papel que ésta le ha asignado.

Sin embargo, los participios (“amado”, “deseado”) hacen pensar en el amor como origen de la inconformidad. En otras palabras, a la Sirena quizá le ha pasado lo mismo que a Circe, Calipso, Nausícaa y Penélope, pues da la impresión de que también se ha enamorado de Ulises.

En la segunda parte de la fábula, el narrador interfiere de nueva cuenta el pasaje homérico, ya que recurre a una idea circular del tiempo para justificar el regreso de Ulises. Pero dicha idea no considera la repetición de los hechos de la misma manera,

---

<sup>123</sup> En la *Odisea* no se indica si las sirenas tentaban a cada viajero de manera distinta, pero la trampa tendida a Ulises parece diseñada especialmente para él, pues anhelaba conocer la suerte de sus compañeros. Los rasgos ornitoformos de las sirenas --como sabemos-- se fueron atenuando con el tiempo hasta perderse. El *Liber monstrorum* registra dicho cambio desde el siglo VIII d. de C. Dicha transformación trastoca el significado del canto, el cual ya no estará ligado al conocimiento sino a la sensualidad. Vid. Izzi, M. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Barcelona: Alejandría, 2000, 345-346.

pues si bien la Sirena vuelve a cantar con la misma intensidad, las otras ni siquiera tratan de hacerlo.

Esta situación explica la rebeldía de nuestro personaje. La Sirena está inconforme con la tradición, ya que ella no desea matar a Ulises, desea más bien amarlo. Este nuevo sentido se consume sobre la base de una conmutación paródica, donde el amor desplaza a la muerte.

En cuanto a Ulises, el narrador acentúa --también paródicamente-- su carácter peregrino. Con esto interfiere otra vez a la voz ajena, pues en la *Odisea* Tiresias le augura a Ulises un largo sedentarismo luego de regresar a Ítaca.

Así, el héroe ahora desembarca, estrecha la mano de la Sirena, escucha su canto y cuando lo considera oportuno la posee ingeniosamente; después, huye. Estas acciones muestran nuevos aspectos representados del personaje. En primer lugar, tenemos a un hombre más seguro a causa de la experiencia acumulada en tantos viajes; debido a esto, ahora ha percibido amor en el canto de la Sirena, no muerte.

En segundo lugar, el sujeto de enunciación juega con el rasgo más característico del protagonista: el ingenio, pues en verdad hay que ser astuto para poseer a una Sirena, trátase de la representación clásica o medieval.

Finalmente, la acción de “huir” interfiere de nueva cuenta el canon tradicional, pues un héroe no puede darse el lujo de huir como un cobarde. La parodia del pasaje homérico entrega así --más que a un héroe clásico-- a un hombre de nuestro tiempo, el cual es algo irresponsable y susceptible de experimentar indiferencia e incluso miedo.

En “La Sirena inconforme”, la crítica también ha percibido la parodia de Borges. “El tono del último párrafo”, dice Lescano, “recuerda su erudición; las marcas más claras se perciben en la adjetivación (...)”.<sup>124</sup> Así, en *La Oveja negra...*, la referencia a escritores como Horacio sería parte de una filiación expresa, mientras que la presencia de ciertos procedimientos expresaría una deferencia tácita. Antes de revisar este punto, estudiaremos la relación Monterroso-Borges para tener el marco apropiado.

En 1949, Monterroso publica un texto sobre Borges en el legendario suplemento “México en la Cultura”. El reconocimiento es sin miramientos: primero considera que acercarse al argentino es equiparable a contraer una enfermedad; luego, señala que su obra es una de las aportaciones más válidas del pensamiento latinoamericano a la cultura universal; por último, dice que pocos escritores resisten la tentación de imitar sus procedimientos:

Véase cualquier número de la revista *Sur* de Buenos Aires. Búsquense las reseñas de libros. No tardara en aparecer en casi todas ellas el adjetivo sugerido por el recuerdo de Borges, el verbo dictado por la influencia de Borges, la conclusión más o menos debida a los modos de Borges.<sup>125</sup>

En cuanto al lenguaje, nuestro fabulista destaca la brillantez que le confiere al “cansado castellano”. Sobre el estilo, pondera la firmeza de la adjetivación, ya que los lectores aprecian un buen adjetivo en el lugar preciso. Además, menciona las traducciones borgeanas de Faulkner, Kafka, Melville y Wolf. En aquellos días,

---

<sup>124</sup> Vid. Lescano, A. G. *Viaje al centro de Monterroso: la estructura de la fábula y otros textos*. Tesis de licenciatura no publicada. México: UNAM, p. 56.

<sup>125</sup> Vid. Monterroso, A. “Jorge Luis Borges”. *México en la cultura, suplemento de Novedades*. Núm. 26, 31 de julio, 1949, p. 3.

Monterroso asistía a la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM), donde --según Mejía Sánchez-- era uno de los primeros lectores del argentino.

Treinta años después, Monterroso incorpora este ensayo a *La palabra mágica* bajo el título de “In illo tempore”, título más *ad hoc* para la época. En otras palabras, el primer título tiene significado en 1949, pues entonces Borges no era un escritor tan conocido; sin embargo, dicho título se vuelve irrelevante en los años ochenta, dado el reconocimiento alcanzado por tal escritor.

En 1961, Monterroso publica “Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges” ahora en “La cultura en México”. Los editores buscaban festejar así la entrega del Premio Formentor a Borges, quien a juicio del jurado era el prosista más destacado en lengua española en ese momento. Este artículo posteriormente es incluido en *Movimiento perpetuo*.

En ese artículo, Monterroso dice cómo supo de Borges; así mismo, considera que la prosa borgeana le confiere plena vitalidad a un idioma considerado *in illo tempore* muerto. Las principales cualidades que observa son la fluidez y la concisión: “(...) escépticos ante la utilidad de nuestra exprimida lengua, debemos a Borges el habernos devuelto, a través de sus viajes por el inglés y el alemán, la fe en las posibilidades del ineludible español”.<sup>126</sup>

En este caso, la filiación también es abierta y sin ambages. De hecho, el homenaje seguirá a lo largo de su obra. Por ejemplo, en *Viaje al centro de la fábula*, dice que le agrada pensar que su producción narrativa es un homenaje a Borges; luego, señala que le debe todo un mundo de fantasía.

---

<sup>126</sup> Vid. Monterroso, A. “Beneficio y maleficios de Jorge Luis Borges”. *México en la cultura. Suplemento de la revista Siempre*. Núm. 636, 21 de mayo de 1961, p. 3.

Sobre la base de este marco, revisaremos ahora la parodia de Borges. Según hemos señalado, las unidades de sentido que aparecen al final de “La Sirena inconforme” constituyen un ejercicio de estilo que no hemos observado en ningún otro texto revisado hasta el momento. Hablamos de expresiones como “vastos trasatlánticos” y “vanas insinuaciones”, donde la manera de adjetivar es característica de Borges.<sup>127</sup>

El sujeto de enunciación reafirma así su competencia narrativa al rendirle homenaje a uno de los rasgos de estilo más distintivos de este autor: la adjetivación, recurso que propicia la economía verbal y la claridad de la prosa.

El homenaje inicia cuando se relata el nacimiento de Hygrós: “o sea ‘el Húmedo’ en nuestro seco español” (53. El subrayado es nuestro). Como podemos ver, el adjetivo hace de nuestra lengua algo estéril, pero --aunque parezca contradictorio-- dicha consideración es parte del homenaje.

En otras palabras, la estrategia consiste en señalar que antes de Borges el español era un idioma cansado y exprimido, situación que cambia con la publicación de *Ficciones* y *El jardín de senderos que se bifurcan*, libros que --a juicio de Monterroso-- devuelven la fe en el “ineludible español”.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> El estudio de Jaime Alazraki corrobora la presencia de estos adjetivos en la obra borgiana. El adjetivo “vasto”, por ejemplo, expresa la naturaleza inescudriñable de las cosas. Por eso Borges habla de “...vastos continentes...” o de “...vastas y errantes representaciones teatrales...”. El término “vano”, por su parte, presenta un carácter metonímico: “...el edificio (...) abundaba en perplejos corredores y en vanas antecámaras”. En “Las ruinas circulares” encontramos un caso similar: “...miró la vana luz de la tarde...” Cfr. Alazraki, J. “Adjetivación”, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983, pp. 206-238.

<sup>128</sup> Acerca de este asunto, Octavio Paz señala: “(Los ensayos de Borges) son memorables, más que por su originalidad, por su diversidad y por su escritura. Humor, sobriedad, agudeza y, de pronto, un disparo insólito. Nadie había escrito así en español”. Vid. Paz, Octavio. “El arquero, la flecha y el blanco”, *Vuelta*, agosto de 1986, núm. 117, pp. 14-15. En este mismo sentido, García Márquez dice: “Borges es el escritor de más altos méritos artísticos en lengua

El narrador, por lo mismo, después de presentar al español como algo árido, adjetiva a la manera de Borges. Así, habla de “vírgenes solitarias” para destacar la pureza de estos seres; de “pálidas prostitutas” para crear el ambiente propio de los seres humanos que pasan por la vida de noche, viajando como “pasajeros tímidos” en “vastos trasatlánticos”. De este modo se consuma la asimilación de una técnica, así como el homenaje paródico a dicha técnica, mientras que la prosa presenta virtudes como la *necesariedad*.<sup>129</sup>

En resumen, “La Sirena inconforme” es la segunda --y última-- recreación homérica que presenta *La Oveja negra...* La recreación del mito de las sirenas tiene como base la conmutación y la interferencia, procedimientos que operan sobre las cualidades tradicionales de los personajes representados. El narrador contrapone la naturaleza femenina de la Sirena a la condición siniestra que le otorga Homero.

En la fábula también percibimos un homenaje a Borges. Dicho homenaje muestra la incorporación --en la prosa narrativa de Monterroso-- de los elementos modernizadores que definieron la operación artística borgiana.<sup>130</sup> Ahora bien, en “La Sirena inconforme”, el homenaje se lleva a cabo mediante la parodia de la adjetivación en frases como “...vanas insinuaciones...”.

---

castellana (...). Vid. García Márquez, G. *Notas de prensa. Obra periodística 5 (1961-1984)*. México: Diana, p. 29

<sup>129</sup> Jaime Alazraki usa esta categoría para destacar la exactitud, la concisión y la claridad en la prosa de Borges. Cfr. Alazraki, J. “Adjetivación”, en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983, pp. 206-238.

<sup>130</sup> Vid. Rama, A., “Un fabulista para nuestro tiempo”, en *Refracción, ed. cit.*, p. 29.

### 3.7 Pasajes bíblicos

*La Biblia más que una religión es una literatura.*  
**Borges**

En este apartado de nuestro trabajo analizaremos cuatro fábulas de *La Oveja negra...* en las que intuimos el diálogo con la Biblia. Sobra decir que dicho libro ha sido fuente de inspiración constante para músicos, pintores y escritores. Los fabulistas del siglo XX, por ejemplo, han recreado distintos pasajes bíblicos con una doble intención: por una parte, buscan desacralizar instituciones; por la otra, quieren mostrar que dicho libro no presenta verdades absolutas, sino literatura.<sup>131</sup>

Así, en *La Oveja negra...* la parodia de la Biblia parece desplegarse en fábulas como “La Fe y las montañas”, “El salvador recurrente”, “Sansón y los filisteos” y “La honda de David”. Si comprobamos esta hipótesis, tendríamos una sección que se ocuparía tanto de abstracciones como de personajes. Según Kleveland, en una fábula las abstracciones permiten reafirmar el mensaje, pues carecen de una fisonomía discursiva; mientras que los personajes destacan debido a su caracterización. Comprobemos esto.

#### a. “La Fe y las montañas”

Iniciamos con “La Fe y las montañas”. El título de esta fábula se refiere de manera directa a un dogma religioso presente en el Nuevo Testamento. Nos referimos al momento en que Marcos narra la incredulidad de los discípulos de Jesús, por lo que

---

<sup>131</sup> Como ya señalamos, James Thurber publica *Further Fables for Our Time* en 1956; mientras que el escritor argentino Eduardo Gudiño Kieffer da a conocer *Fabulario* en 1979.

éste responde: “Tengan fe en Dios. Yo les aseguro que el que diga a ese cerro: ¡Levántate de ahí y arrójate al mar!, si no duda en su corazón y cree que sucederá como dice, se le concederá”.<sup>132</sup>

La misma creencia se encuentra en la primera carta de Pablo de Tarso: “Aunque tuviera el don de profecía y descubriera todos los misterios, aunque tuviera tanta fe como para trasladar montes, si me falta el amor nada soy” (1.<sup>ra</sup> Carta a los Corintios, cap. 13, v. 2). Ahora bien, la Iglesia presenta esta creencia como un dogma. Así, entre los feligreses se difunde la idea de que, efectivamente, la fe mueve montañas, aludiendo así al hecho de que podemos conseguir nuestros propósitos a partir de la fuerza de la fe.

Pero ¿cómo se consuma la parodia de este credo? El narrador primero se acerca a la voz ajena; luego, toma distancia para adquirir una identidad propia. Esto lo consigue llevando al plano literal una creencia religiosa que, en realidad, presenta un carácter tropológico. Observemos los resultados que arroja este ejercicio.

La voz narrativa recurre a la analepsis para señalar que al principio la Fe “movía montañas sólo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios” (16). Luego mediante la prolepsis alude a una época donde la Fe se ha propagado. Es decir, los parroquianos han llevado a la realidad el dogma:

Pero cuando la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas, éstas no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior (16).

---

<sup>132</sup> Vid. “El evangelio según San Mateo”, en *La Biblia*. Texto íntegro traducido del hebreo y del griego. Madrid: Verbo Divino, 2005, cap. 11, v. 23-24. De nueva cuenta, las citas relativas a este texto irán entre paréntesis.

Como podemos apreciar, la difusión de dicha creencia paradójicamente resulta perniciosa, ya que crea más dificultades de las que resuelve. De esta forma se devela la estulticia de la gente, pues --como asume de manera banal el hecho de tener Fe-- le parece divertido mover montañas a cada rato. A causa de esto se pierde el sentido profundo del mensaje.

La gente, sin embargo, se da cuenta de la problemática y, por lo mismo, decide abandonar la Fe. Desde entonces, las montañas “permanecen por lo general en su sitio” (16). En el futuro, si alguien muere en un derrumbe se debe a que alguien tuvo un ligero atisbo de Fe.

El pasaje bíblico es un pretexto para criticar los principios de la Iglesia. La crítica tiene como base un principio de esa institución: “La fe mueve montañas”. La voz paródica busca demostrar la incongruencia de ese dogma; por tal motivo, le confiere un sentido denotativo. Ya hemos expuesto las consecuencias: la Fe se vuelve perjudicial porque propicia caos.

La inversión es el procedimiento paródico que cambia el sentido positivo de un dogma cristiano. Así, resulta peligroso asumir de manera literal un credo. De esta forma, la crítica se extiende al fundamentalismo religioso. Las abstracciones, por último, se presentan como los personajes ideales para acentuar la transmisión de este tipo de mensajes.

### **b. “El salvador recurrente”**

En “El salvador recurrente”, tenemos la parodia de Jesús de Nazaret, figura central de una de las tres grandes religiones de nuestra época: el cristianismo. Los apóstoles -- como sabemos-- cuentan la vida de dicho personaje en los Evangelios, libros que son parte del Nuevo Testamento y que para la Iglesia presentan un carácter sagrado.

En los Evangelios se dice que Jesús predicó la palabra de Judea a Galilea. Su mensaje se dirigía a los marginados, a los oprimidos y a los pecadores. Jesús, además, recomendaba amar a los enemigos y hablaba de la resurrección de los justos, evento que se consumaría al final de los tiempos; así mismo, demostraba poder sobre la vida cuando resucitaba a personas que habían muerto como Lázaro. Su sacrificio, por último, libró de pecado a la humanidad.

En *La Oveja negra...*, el narrador desacraliza el estatus del cristianismo en la cultura occidental mediante la interferencia paródica de la figura de Jesús de Nazaret. Así, afirma de manera categórica que la historia no registra uno sino múltiples redentores: “En la Selva se sabe, o debería saberse, que ha habido infinitos Cristos, antes y después de Cristo” (34). Con esto también cuestiona el calendario cristiano como punto de partida para la historia occidental.

El narrador posteriormente señala que en distintos momentos de la historia la sociedad ha recibido a dichos redentores con base en las ideas imperantes en ese momento, y no sobre la base de lo que predicán: “En todas las épocas son rechazados; en ocasiones, las más gloriosas, por la violencia, ya sea en forma de cruz, de hoguera, de horca o de bala” (34).

Como podemos apreciar, el propósito de los redentores resulta inútil, ya que sin

importar la época la gente no muestra ningún interés por ellos ni por su mensaje; más bien los desprecia y hasta parece odiarlos. La palabra “salvador” por eso se escribe con minúscula, pues denota lo irrelevante que son estos sujetos desde esta perspectiva.

Finalmente, la parodia del pasaje bíblico abre un signo de interrogación sobre la dinámica de la historia humana, la cual presenta un carácter incongruente, pues los avances en ciencia o en derechos humanos han sido con base en el sacrificio de redentores sacrificados en la hoguera --como Copérnico-- o mediante una bala --como Luther King--.

### **c. “Sansón y los filisteos”**

“Sansón y los filisteos” ofrece la recreación de uno de los héroes bíblicos de mayor relevancia dentro de la cultura occidental. La historia de dicho personaje ha sido materia de trabajo para artistas como Rembrandt. Incluso existe un refrán que aconseja no ponerse con “Sansón a las patadas”, ya que es casi imposible vencer a un rival más poderoso que uno.

Sansón nace en una época marcada por el dominio filisteo. La misión impuesta al héroe consiste en liberar a su pueblo de ese yugo. Por eso se casa con una filisteo, pero ésta lo traiciona. En represalia, el héroe destruye las cosechas de sus enemigos.

Tiempo después, los filisteos lo cercan mientras duerme con una prostituta en Gaza. Esta vez Sansón muestra su poder trasladando las puertas de la ciudad hasta una montaña cercana. Luego se une a Dalila, quien también lo traiciona, hecho que

consume su derrota.

El héroe, cegado, pasa los días arrastrando un molino, mientras los filisteos celebran la victoria. En una ocasión lo obligan a amenizar una de las fiestas, momento que aprovecha para consumir su venganza, derribando las columnas del templo principal. (*Libro de los Jueces*, cap. 13-16)

La parodia de este pasaje bíblico vuelve a demostrar que la ley de la fuerza prevalece en la sociedad. El narrador se apoya primero en el refrán que existe sobre dicho personaje para acentuar después su sentido. Si bien recordamos, el sentido señala que sólo a un animal, es decir, sólo a un ignorante se le puede ocurrir ponerse con Sansón a las patadas. El carácter connotativo de esa frase señala el predominio de la fuerza en nuestro mundo.

Ahora bien, con un tono coloquial, el narrador de la fábula nos confía la suerte de un animal que un día quiso discutir con Sansón: “No se imaginan cómo le fue” (41). Es implícito el hecho de que la lección dada por Sansón sirvió de ejemplo a los demás animales de la selva monterrosiana, por eso el narrador dice: “Hubo una vez...” (41). Es decir, después ya nadie quiso “discutir” con Sansón a las patadas.

La conclusión anterior también nos permite apreciar la conmutación paródica del verbo “ponerse”, el cual es sustituido en la fábula por el verbo “discutir”. Con esto el narrador señala abiertamente el sempiterno triunfo de la fuerza sobre la inteligencia. Pero ¿quién derrotará a ese factor? Desde esta perspectiva, sólo una fuerza mayor: “...ya ven cómo le fue después a Sansón con Dalila aliada a los filisteos” (41). La parodia acentúa así el destino final del héroe, quien fue engañado más de una vez por las mujeres filisteas.

El narrador, por último, parodia con descaro la moraleja de la fábula esópica al interpelar al lector para aconsejarle, cínica y reiteradamente, que se una a los filisteos para triunfar sobre Sansón y Dalila. De hecho, recomienda estar del lado de los filisteos, sabiendo de antemano --pues el tratamiento que le da al pasaje bíblico muestra su bagaje cultural-- que dichos personajes representan la hipocresía y el engaño dentro de la tradición cristiana.

#### **d. “La honda de David”**

“La honda de David” es la última parodia de la Biblia que revisaremos. Sobre la base del título, podemos afirmar que la historia aludida corresponde a “David y Goliat”. En esa historia se dice que un día David lleva comida a sus hermanos, ya que ellos pelean en contra de los filisteos. Cuando llega al campamento, Goliat reafirma el reto que viene haciendo a los israelitas desde hace cuarenta días. Inesperadamente, David lo acepta.

Sin embargo, el pueblo de Saúl desconfía del hijo de Jesé, pues éste es un niño enclenque. El héroe se justifica diciendo que ha matado osos y leones con su honda. Acto seguido recoge piedras; luego camina con mucha seguridad hacia el campo de batalla. El gigante piensa que será demasiado fácil acabar con el niño, pero sorpresivamente David lo ataca con la honda. El golpe es tan fuerte que Goliat cae muerto. Los israelitas ganan la guerra. (*Primer libro de Samuel*, cap. 17, vs. 1-15)

En la fábula monterrosiana, el narrador inicia el relato de la vida de un hombre llamado David en la infancia, ya que desea mostrar la evolución de la violencia en este personaje. Así, de niño, este David, maneja con maestría no la honda, pero si la

resortera. En esa época, ejerce su habilidad “contra latas vacías o pedazos de botellas” (49). Durante su adolescencia, lanza guijarros en contra de todo tipo de aves, a las que después entierra cristianamente.

En ese momento, sus padres le llaman la atención. Él reconoce su culpa con sinceridad. En adelante disparará exclusivamente sobre niños. Tiempo después participa en la segunda Guerra Mundial, donde es condecorado debido a que mata “a treinta y seis hombres” (50). No obstante, más tarde es “degradado y fusilado por dejar escapar con vida a una Paloma mensajera del enemigo” (50).

En “La honda de David”, el narrador acentúa el sentido del enunciado ajeno; de esta forma, reafirma la naturaleza violenta de los seres humanos. Los elementos del título, por ejemplo, subrayan el carácter hostil del pasaje bíblico: por una parte, la honda es un arma; por la otra, el personaje de la fábula --igual que el de la Biblia-- siempre triunfa mediante el uso de la fuerza.

Sin embargo, la presencia de la ironía posibilita un tono irreverente, el cual anula la orientación tradicional del pasaje bíblico. En otras palabras, el narrador cambia el sentido de la voz ajena al usar con mofa las expresiones de ésta: “...David descubrió un día que era mucho más divertido ejercer contra los pájaros la habilidad con que Dios lo había dotado...” (49).

Específicamente, la antimetátesis es la vertiente irónica que posibilita el ejercicio anterior.<sup>133</sup> Ahora bien, el resultado de este ejercicio es la crítica tanto de la guerra como de la imagen tradicional del héroe bíblico. El narrador devela además el hecho de que los seres humanos suelen recurrir a la figura de Dios para justificar actos violentos.

---

<sup>133</sup> *Vid. Supra.* Cap. II, p. 51.

La parodia demuestra que la guerra es connatural a la especie humana, ya que está presente desde los tiempos bíblicos hasta nuestra época, donde incluso se ha manifestado de manera más despiadada. El narrador, por eso, utiliza mayúsculas para referirse al último gran conflicto bélico.

De igual forma, la parodia deja en claro que durante una guerra muere gente modesta y humilde, como los treinta y seis justos a los que alude al final del relato. Según el *Talmud*, dicha gente posee también una alta espiritualidad.<sup>134</sup> “La honda de David” ofrece así el retrato de un anti-héroe producto de una época violenta y contradictoria como la nuestra.

Cerramos nuestra aproximación con un comentario sobre el papel asignado a la escuela. En la fábula, la palabra “escuela” se escribe con minúscula para expresar su irrelevancia dentro de la época contemporánea. El término “vecindad” incluso determina el estrato social del personaje. Un estrato donde la escuela resulta irrelevante debido a la necesidad de satisfacer cuestiones más básicas como la vivienda o la alimentación. Con esto la parodia monterrosiana adquiere un carácter satírico.

---

<sup>134</sup> Vid. Velásquez, A. (2011) “Los Tzadikim Ocultos”. Recuperado el 21 de abril de 2014, de <http://oreinsof.blogspot.mx/2011/06/los-tzadikim-ocultos-tzadikim-nistarim.html>

#### IV. Conclusiones

...es honroso que un libro actual derive de uno antiguo;  
ya que a nadie le gusta deber nada a sus contemporáneos.  
**Borges**

Al iniciar nuestra tesis en el campo de los estudios latinoamericanos con área de concentración en literatura y crítica literaria en América Latina y el Caribe, señalamos que nuestra mirada se orientaría a la parodia. En este trabajo, la primera dificultad que hallamos se debió a que --como era de esperarse-- la bibliografía especializada no resuelve los dilemas teóricos que presenta ese recurso. Así, fue necesario elegir una perspectiva para sortear esa vicisitud.

La perspectiva tanto de Bajtín como de Hutcheon nos permitió analizar la parodia de la fábula esópica en *La Oveja negra y demás fábulas*; así mismo, nos permitió entablar un diálogo cuyo sentido fue determinado por la obra misma. La base de este ejercicio fue la *intentio operis* que Umberto Eco ha planteado. Desde esta perspectiva, la intención de la obra debe ser respetada para que el trabajo de interpretación sea legítimo.

Pero ¿por qué dirigimos nuestra mirada a *La Oveja negra*... y no a cualquier otro libro monterrosiano? Básicamente porque quisimos averiguar la importancia del intertexto paródico en el *ars poética* de este autor a partir del análisis de su segunda obra. Sabíamos de antemano que esta aproximación también nos permitiría observar cuán determinada estaba el *ars poética* de Monterroso en ese momento.

Hemos confirmado así que luego de la publicación de textos donde se aprecian temáticas de corte socio-político --pensamos en "Primera Dama"--, Monterroso manifiesta en los siguientes trabajos la intención de hacer literatura sobre la misma

literatura. Dicha intención se observa en la muestra que nos ha servido de cala.

De igual forma, en esa muestra hemos visto que el intertexto de la fábula esópica es acentuado. Pero ¿en qué consiste dicha acentuación? En enriquecerlo mediante la parodia, y ya con este matiz, el autor no se limita solo al horizonte fabulístico, sino que amplía su campo de referencias al ocuparse también de obras clásicas como la *Biblia* y la *Odisea*.

Ese matiz rompe --tal y como había sucedido con Bierce, Thurber y Monterde-- con la tendencia imitativa que históricamente había presentado la fábula clásica. Este cambio se puede observar en fábulas monterrosianas como “La Sirena inconforme” y “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”.

El intertexto de sentido paródico aparece así como una marca de estilo propia de esas fábulas y, con base en ese recurso, Monterroso saluda, juega o crítica a distintas obras propias de la cultura occidental.

Sin embargo, la presente investigación nos ha permitido ver que *La Oveja negra...* únicamente da continuidad a una vertiente que aparece de manera tenue en *Obras completas (y otros cuentos)*, pues el análisis de este libro revela los siguientes ejemplos donde ya se percibe una intención metaliteraria:

1. El narrador de “Míster Taylor” habla de las obras completas de un autor ficticio llamado William G. Knight. Este ejercicio se lleva a cabo a la manera de Borges, uno de los autores más admirados por Monterroso.
2. En “El Centenario”, el narrador hace referencia a la revista Mundial Magazine, la cual fue dirigida por Rubén Darío durante su estancia parisina; así mismo, se

refiere al protagonista como “hombre jirafa”, saludando de esta forma al “hombre montaña” de *Los viajes de Gulliver*.

3. La voz narrativa de “Vaca” se lamenta de que ésta haya muerto sin haber publicado sus obras completas.

4. Finalmente, en “Primera Dama”, la esposa del mandatario recita “Los motivos de lobo”, aludiendo de nueva cuenta a Darío.

En *Obras completas...*, el arte de la palabra es entonces uno de los temas centrales y, al mismo tiempo, es posible observar que el intertexto de sentido paródico orienta el desarrollo de dicho tema.

Ahora bien, en *La Oveja negra...*, esa estrategia discursiva alcanza una potencia tan considerable que en cierta medida determina el camino de las obras posteriores de Monterroso, quien de esta forma le da continuidad a una de las tradiciones literarias más importantes de Occidente, confirmando así una de las tendencias literarias de esta época: el examen de nuestra herencia literaria.

No obstante, nuestra investigación demuestra que Monterroso no acude a la parodia para mostrar cierta cultura literaria, sino para hacer evidente una verdad profunda: el hecho de que la escritura se basa en la misma escritura. En efecto, tal como lo afirma Barthes:

El intertexto es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de “productividad” y no de simple “reproducción”.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> Cfr. Barthes, R. “Texte (théorie du)”, en *Encyclopedia Universalis*. París, 1968, vol. XV, p. 1015. (citado por Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 2005, p. 312).

El *ars poética* de Monterroso --como vemos-- manifiesta la comprensión del hecho literario a partir del hecho literario mismo, ya que la literatura ante todo es lectura. De este modo, la poética monterrosiana hace evidente una formación en la que se privilegia la lectura. El resultado de esta formación es el conocimiento de la herencia literaria, lo que propicia un respeto irrestricto hacia ésta por parte del autor.

También debemos señalar que Monterroso consolida su *ars poética* con base en recursos de la fábula esópica como la brevedad. Este recurso --como hemos indicado-- es inherente a dicho género y, de hecho, marca la tradición fabulística desde la época clásica: lo mismo aparece con Fedro que con el Arcipreste de Hita, de igual modo es retomado por La Fontaine que por Samaniego. Como parte de este proceso, la brevedad llega al siglo XX en fabulistas como Bierce y Thurber.

Ahora bien, Monterroso reafirma ese recurso en *La Oveja negra...* Cualquier fábula de la muestra que seleccionamos confirma lo anterior. La parodia de “La gallina de los huevos de oro”, por ejemplo, acentúa el carácter breve. Este ejercicio se consume en el estrato semántico mediante la sustitución del lenguaje gastado por frases más elaboradas que apuntan hacia la búsqueda de lo conciso. Con esto se confirma una de las observaciones de Anne Karine Kleveland.

De esta forma, la brevedad se fortalece como un rasgo tanto de la fábula clásica como de la contemporánea y, al mismo tiempo, se afianza como una de las marcas de estilo propias de Monterroso. En obras posteriores --pensemos en *Movimiento perpetuo* o *La palabra mágica*-- este autor buscará ante todo, la palabra exacta, la economía de la frase.

De igual forma, demostramos la parodia de la moraleja esópica en textos como “Sansón y los filisteos”. El resultado de este ejercicio es la renovación de un género que había permanecido inmutable hasta el siglo XIX. Así mismo, comprobamos que dicha renovación presenta un marcado carácter lúdico.

Las fábulas revisadas en este trabajo establecen, además, un diálogo polémico con la vertiente de la literatura mexicana producida durante los años cincuenta que presenta un tono serio.<sup>136</sup> Monterroso aparece así como un autor que apuesta de manera decidida por la ironía y la sátira, por la economía de recursos y por el intertexto paródico de sentido lúdico.<sup>137</sup> Al menos estas dos últimas estrategias discursivas se apreciarán en la literatura mexicana de los años ochenta.

Finalmente, nos interesa señalar que los momentos paródicos estudiados en *La Oveja negra...*, nos han permitido disfrutar la relectura de obras como la *Odisea*, pero también nos han confirmado la estrecha relación de la tontería humana con hechos desagradables como la guerra.

Las fábulas de Augusto Monterroso, por último, nos han enseñado la actualidad de una propuesta artística que irrumpió hace medio siglo, cumpliéndose así aquella sentencia de Eduardo Torres en la que sugiere que los odres viejos entregan el mejor de los vinos.

---

<sup>136</sup> Esta tendencia se manifiesta en autores como Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Josefina Vicens. El primero publica el conjunto de su obra en esta década. Hablamos de *El llano en llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955). El segundo da a conocer *Los días enmascarados* en 1954 y *La región más transparente* en 1958; mientras que Josefina Vicens presenta *El libro vacío* en 1958.

<sup>137</sup> En este sentido, la deuda de Monterroso con Juan José Arreola es evidente, pues si bien ambos escritores fueron parte del mismo grupo literario, Arreola es quien publica primero obras como *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952), obras que, debido a su contenido lúdico y a su carga imaginativa, abren un nuevo cauce para las letras mexicanas. Monterroso, en cambio, empieza a publicar hasta finales de los años cincuenta. *Vid. Supra*. Cap. I, págs. 7-8.

## V. Obras citadas

Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. *Tomo II: La parodia. El viaje imaginario*. España: Universidad de Zaragoza, 1994, 529 pp.

Alazraki, Jaime. "El tiempo", en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. Madrid: Gredos, 1983, pp. 101-112.

Aristóteles, *Poética*. Trad., introd. y nn. Salvador Mas. México: Biblioteca Nueva, 2001, 134 pp.

Bajtín, Mijaíl. "Tipos de discurso en prosa. El discurso en Dostoievski", en *Problemas de la poética de Dostoievsky*, trad. Tatiana Bubnova, 2ª ed. México: FCE, col. Breviarios, núm. 417, 2003, pp. 264-198.

Barrera, Alberto. "Como acercarse a Augusto Monterroso", en *Sinfonía concluida y otros cuentos*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1994, pp. 7-11.

Barthes, Roland. "Texte (théorie du)", en *Encyclopedia Universalis*. París, 1968, vol. XV, p. 1015. (citado por Claudio Guillén. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 2005, p. 312).

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed. México: Porrúa, 1998, 520 pp.

Bierce, Ambrose. *Fábulas de fantasía. Esopo enmendado. Viejas historias remozadas*. Introd., bibliogr. y trad. de Maite Lores. Madrid: Bosch, 1980, 425 pp.

*Biblia*. Texto íntegro traducido del hebreo y del griego. Madrid: Verbo Divino. 2005, 650 pp.

Calderón, Pedro de la. *La vida es sueño*. Pról. Guillermo Díaz Plaja. 20ª ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 41, 2005, 165 pp.

Campos, Marco Antonio. "Acercamientos a Augusto Monterroso", en M. A. Campos (comp.) *La literatura de Augusto Monterroso*. México: UAM, col. Cultura Universitaria. Serie Literatura, núm. 48, 1988, pp. 9-14.

-----, "A cincuenta años de su arribo: el mexicano Augusto Monterroso". *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!* 14 de septiembre de 1994, núm. 217, p. 16.

-----, "Ni juzgar ni enseñar", en *Viaje al Centro de la fábula*. México: Era, 1989, pp. 56-65.

Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. Tesis de licenciatura. México. UNAM,

1978, 369 pp.

Campoamor, Ramón de. "Las dos linternas", en *Poesía*. Sel., est. y nn. Vicente Gaos. Zaragoza, España: Ebro, 1969, 124 pp.

Carminatti, Graciela. "La experiencia literaria no existe", en *Viaje al Centro de la fábula*. México: Era, 1989, pp. 66-87.

Carrera, Mauricio. (2007) "La risa de la hiena". Recuperado el 22 de abril de 2014, de <http://diasiete.com/xml/pdf/438/11CUARTODEESTUDIO.pdf>

Castellanos, Rolando. "Augusto Monterroso en Revista de Guatemala: 1945-1954". *Revista de la Universidad de San Carlos*. Guatemala, 1987, núm. I, pp. 45-48.

Celorio, Gonzalo. "Lo demás es literatura", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido H. Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 123-127.

Corral, Wilfrido. *Lector, sociedad y género en Monterroso*. Jalapa. Universidad Veracruzana: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1985, 361 pp.

-----, "Postfacio: Monterroso y la nueva crítica", *El dinosaurio sigue allí (arte y política en Monterroso)*. México: Taurus-UNAM, 2004, pp. 203-209.

Couste, Alberto. "Vida y obra de Monterroso", *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 19-23.

De Andrade, Oswald. "Manifiesto antropófago", en *Obra escogida*, sel. y pról. Haroldo de Campos, cron. David Jackson. Caracas, Venezuela: Biblioteca de Ayacucho, 1984, p. 367-370.

*Diccionario de aforismos, proverbios y refranes: con la interpretación para su empleo correcto y la equivalencia en siete idiomas*. Barcelona: Sintés, 1982, 894, pp.

Durán, Diony. "La Oveja negra y demás bombas de tiempo", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 207-221.

Earle, Peter y Robert Mead. *Historia del ensayo hispanoamericano*. México: Ediciones de Andrea, 1973, 173 pp.

*Fábulas*, sel. y nn. María de Pina, 22ª ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos, núm. 16, 2002, 293 pp.

Fedro. *Fábulas*. Introd. y trad. Almudena Zapata Ferrer. México: Alianza, 95 pp.

Fischer, Déborah. *La reconfiguración de la fábula: Augusto Monterroso*. Tesis de

licenciatura no publicada. México. Universidad Iberoamericana, 1998, 129 pp.

García, Margarita. "Fábulas inmoralistas", en *Viaje al centro de la fábula*. México: Era, 1989, pp. 32-36.

García, Francisco Martín. *Antología de fábulas esópicas en los autores castellanos*. Cuenca, España: Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 201 pp.

García Márquez, G. *Notas de prensa. Obra periodística 5 (1961-1984)*. México: Diana, 635 pp.

Genette, Gerard. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, 519 pp.

González, Gloria Estela. "Augusto Monterroso: el animal y la recreación paródica de una tradición literaria". *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 28 (1), 1999, pp. 16-31.

------. *El dinosaurio sigue allí. Arte y política en Monterroso*. México: Taurus, 2006, 275 pp.

Gracián, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Turner, 1991, 107 pp.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Tusquets, 2005, 504 oo.

Hernández, Luis Felipe. *Circo de tres pistas y otros mundos mínimos*. México: Ficticia, 2002, 120 pp.

Herrero-Olaizola, Alejandro. *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. España: Verbum, 2000, 234 pp.

Homero. *La Odisea*, pról. Manuel Alcalá, trad. Luis Segalá y Estalella, 27<sup>a</sup> ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 4, 2004, 366 pp.

------. *La Ilíada*, pról. A. Reyes, trad. Luis Segalá y Estalella, 33<sup>a</sup> ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 2, 2004, 384 pp.

Horacio. *Arte poética*, trad., introd. y nn. T. H. Zapién, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM-CEC-IIF, 1984, 22 pp.

------. *Sátiras*. Introd., vers. y nn. Francisco Montes de Oca. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. México: UNAM-CEC-IIF, 1961, 93, pp.

------. *Odas y épodos. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Est. prel. de Francisco Montes de Oca. 4ta. ed. México: Porrúa, col. Sepan Cuantos # 240, 1981, pp. IX- LXV.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, comp. Pilar Hernández. México: UAM, 1992, pp. 173-193.

Izzi, Maximo. *Diccionario ilustrado de los monstruos*. Barcelona: Alejandría, 2000, 546 pp.

Jaeger, Werner. "Cultura y educación de la nobleza homérica", en *Paidea: los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau. México: FCE, 1980, pp. 33-52.

Jitrik, Noé. "Buscar el vértigo existencial en Augusto Monterroso", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 180-186

-----, "Rehabilitación de la parodia", en *La parodia en la literatura latinoamericana*, comp. Roberto Ferro. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, 1993, pp. 13-29.

Kleveland, Anne Karine. "Vino viejo en odres nuevos. *La Oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso en el contexto de la nueva fábula". *Literatura mexicana*, CEL-UNAM-IIFL, XIV (1). México, 2003, pp. 161-207.

Labastida, Jaime. "Informe sobre Monterroso", en *La literatura de Augusto Monterroso*, comp. Marco Antonio Campos. México: UAM, col. Cultura Universitaria. Serie Literatura, núm. 48, 1988, pp. 83-89.

Lescano, Luis Guillermo. *Viaje al centro de Monterroso: la estructura de la fábula y otros textos*. Tesis de licenciatura no publicada. México. UNAM, 125 pp.

Liano, Dante. "Itinerario de Augusto Monterroso", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 139-147.

Liverani, Estela. "La letra e: Augusto Monterroso y su diario en busca de un género", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 161-179.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel, 1991, 446 pp.

Masoliver, Juan. "Augusto Monterroso o la tradición subversiva", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 95-105.

Méndez, Francisco. "Monterroso: Guatemala nunca ha dejado de ser parte de mi vida". Recuperado el 23 de febrero de 2008, de

<http://www.literaturaguatemalteca.org/famendez9.htm>

Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. 2 tomos. Madrid. Gredos, 2000.

Monterroso, Augusto. *La vaca*. México: Alfaguara, 1998, pp. 133.

-----, *La Oveja negra y demás fábulas*. México: Joaquín Mortiz, 1969, 63 pp.

-----, *La palabra mágica*. México: Era, 1999, pp. 119.

-----, *Movimiento perpetuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972, pp. 156.

-----, *Literatura y vida*. México: Alfaguara, 2004, pp. 125.

-----, "Presente amistoso", en *La Oveja negra y demás fábulas*, edición conmemorativa. México: FCE, p. 5.

-----, "Retorno del proscrito", *La Jornada semanal*, suplemento de *La Jornada*, núm. 72, 21 de julio de 1996. México, pp. 4-5.

-----, "Tempos fugit", en *La letra e*. México: Era, 1989, p. 151.

-----, "Tercera parte: Aforismos, dichos, etc.", en *Lo demás es silencio. (La vida y la obra de Eduardo Torres)*. México: Era, 1991, pp. 131-156.

-----, *Los buscadores de oro*. México: Alfaguara, 1993, pp. 123.

Müller, Beate. "Introduction: Parody, Dimensions and Perspectives", en *Parody: Dimensions and Perspectives*, comp. Beate Müller. Amsterdam: Rodopi, 1997, pp. 1-10.

Noguerol, Francisca. *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. España: Universidad de Sevilla, 1995, 252 pp.

Ocampo, Aurora. "Monterroso", en *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la revolución hasta nuestros días* (vol. 7). México: CEL-IIF-UNAM, 2004, pp. 441-448.

Ogno, Lia. "La oveja negra de la literatura hispanoamericana", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 148-159.

Olvera, Jorge. *Como un velo a la espera: una aproximación fenomenológico-hermenéutica a la ironía en tres cuentos de Augusto Monterroso*. Tesis de maestría. México. UNAM, 2004, 165 pp.

Oviedo, José Miguel. "La colección privada de Monterroso", en *La literatura de Augusto Monterroso*, comp. Marco Antonio Campos. México: UAM, col. Cultura Universitaria. Serie Literatura, núm. 48, 1988, pp. 115-122.

-----, "El arte y la moral de la prosa: Monterroso y Ribeyro", en *Historia de la literatura hispanoamericana* (tomo 4). España: Alianza, 1998, pp. 252-257.

Parsons, Robert. "Parodia y autoparodia en *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 109-122.

Paz, Octavio. "El arquero, la flecha y el blanco". *Vuelta*, agosto de 1986, núm. 117, pp. 14-16.

Pesado, Roberto (2009) "Kant: La paloma (Crítica de la razón pura)". Recuperado el 23 de abril de 2014, de <http://filosofiaweb20.blogspot.mx/2009/06/kant-la-paloma-critica-de-la-razon-pura.html>

Pérez de Medina, Elena. "Augusto Monterroso, entre homenajes y burlas", en *La parodia en la literatura latinoamericana*, comp. Roberto Ferro. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, 1993, pp. 33-53.

Pontón, Gonzálo. "Los equívocos de la parodia". *Revista Quimera*, núm. 232, España, 2003, pp. 19-24.

Rama, Ángel. "Un fabulista para nuestro tiempo", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido H. Corral. México: Era-UNAM. 1995, pp. 24-29.

Ramos, Óscar. "Odisea de esta Odisea", en *La Odisea: un itinerario humano*. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1970, pp. 5-20.

*Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. Sel. y pról. Lauro Zavala. México: Alfaguara, 2000, 175 pp.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. (21<sup>a</sup>. ed.). (2 vols). España: Espasa- Calpe, 1992.

Rodríguez Monegal, Emir. "Carnaval/Antropofagia/Parodia". *Revista Iberoamericana*, vol. XLV, núms. 108-109, Pittsburgh, 1979, pp. 401-412.

-----, "Las metamorfosis de Calibán". *Vuelta*, vol. 3, núm. 25, México, 1978, pp. 23-26.

Rufinelli, Jorge. "Augusto Monterroso: todo es literatura". *Revista Quimera*, núm. 230, España, 2003, pp. 60-66.

-----, "La audacia cautelosa", en *Viaje al centro de la fábula*. México: Era, 1989, pp. 17-31.

-----, *Monterroso*. Jalapa: Centro de investigaciones lingüístico literarias de la Universidad Veracruzana, 1976, 95 pp.

Ruipérez, Martín, *et al.* "Introducción", en *Antología de la Ilíada y la Odisea*. España: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1990, p. 35-45.

Schneider, Luis Mario. "Monterroso: humor y brevedad", *Revista de la Universidad de México*, mayo de 1960, vol. 15, núm. 5, pp. 29-30.

Schubert, Martin. "Parody in Thirteenth-Century German Poetry", en *Parody: Dimensions and Perspectives*, comp. Beate Müller. Amsterdam: Rodopi, 1997, pp. 238-247.

Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Argentina: El Ateneo, 1996, 269 pp.

Tácito. *Vida de Agrícola*. Introd., trad. y nn. José María Requejo. Madrid: Gredos, 121 pp.

Thurber, James. *Further Fables for Our Time*. New York: Hardcover, 1974, 174 pp.

Velásquez, Arturo. (2011) "Los Tzadikim Ocultos". Recuperado el 21 de abril de 2014, de <http://oreinsof.blogspot.mx/2011/06/los-tzadikim-ocultos-tzadikim-nistarim.html>

Yurkievich, Saúl. "Ese arte risueño de Monterroso". *Revista Quimera*, núm. 180, España, 1999, pp. 13-16.

Ziegler, Jorge von. "La literatura para Monterroso", en *Refracción: Augusto Monterroso ante la crítica*, comp. Wilfrido Corral. México: Era-UNAM, 1995, pp. 45-54.