



45
2 EJ

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

Sistema de Universidad Abierta



*Lo Cómico en la Obra
de Augusto Monterroso*

T E S I S
Que para obtener el Título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS
P r e s e n t a
Pablo André Rodríguez Cabello

México, D. F.

1995

FALLA DE ORIGEN



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.

A Catalina y Teodoro

A Leonardo y Laura

A Carmen

A Luisa y Eleno

A Marco

A la doctora Maria Andueza por su generoso entusiasmo en la dirección de esta tesis.

INDICE

INTRODUCCION	1
CAPITULO I. HACIA UNA DEFINICION DE LO COMICO	
1.1 Aproximaciones tangenciales	5
1.2 Teorias de lo cómico.	
1.2.1. Bergson	8
1.2.2. Freud	11
1.2.3. Marcos Victoria	18
1.3 Las formas más complejas de lo cómico	
1.3.1. La ironía	21
1.3.2. El Humor	23
CAPITULO II. LO COMICO EN <u>LO DEMAS ES SILENCIO</u>	
2.1 La ironía en el retrato espiritual de Eduardo Torres	29
2.1.1 El personaje cómico como generalidad	32
2.1.2 La sátira de los sentimientos y de la retórica amorosa	40
2.2 Un espíritu acartonado o la sátira del escritor de mediocridades	46
2.3 La ironía como juego de espejos que se iluminan mutuamente: narrador, autor y lector	53
CAPITULO III. LAS POSIBILIDADES COGNOSCITIVAS DEL HUMOR	
3.1 ¿ Por qué un género desgastado?	60
3.2 El Humor escéptico de <u>La oveja negra y demás fábulas</u>	62
3.2.1 Lo cómico de nuestras aspiraciones	65
3.2.2 La falta de seriedad al tratar los grandes temas	78
3.3 Fábulas con técnica de chiste	83
3.4 El campo intertextual como parodia	87

CAPITULO IV. LA SATIRA: EQUILIBRIO ENTRE LA INDIGNACION Y LA LITERATURA

4.1 La sátira como espejo de los pueblos sometidos	82
4.2 Radiografía de la clase dirigente	88
4.3 El escritor caricaturizado	105
CONCLUSIONES	113
BIBLIOGRAFIA	

SIGLAS USADAS EN ESTA TESIS

LDS	Lo demás es silencio
ON	La oveja negra y demás fábulas
OC	Obras completas (y otros cuentos)
MP	Movimiento perpetuo
VCF	Viaje al centro de la fábula

INTRODUCCION

La obra de Augusto Monterroso ha sido recibida por la crítica como una grata y extravagante sorpresa en el ámbito de la literatura mexicana e hispanoamericana. La causa de esta recepción es la hegemonía del tono serio y grandilocuente que se enseñorea sobre nuestra tradición. De ahí que una obra capaz de degradar los objetos más eminentes y de revelarnos la comicidad en cualquier zona de lo cotidiano no podía aparecer sin provocar asombro.

La crítica ha insistido en señalar el humor como rasgo común en los libros de ficción publicados por el autor hasta la fecha: Obras completas (y otros cuentos) (1958), La oveja negra y demás fábulas (1969), Movimiento perpetuo (1972) y Lo demás es silencio (1978). Sin embargo, la mayoría de las críticas que hemos revisado pasan por alto los diversos matices presentes en lo que vagamente denominan humorismo monterrosiano.

Para poder explicar estas diferencias nos vimos en la necesidad de situar esta investigación en la problemática de lo

cómico. Escogimos esta categoría y no el humor porque encontramos que la mayoría de los autores que han reflexionado sobre este problema consideran a lo cómico como la categoría amplia a la que pertenece el humor como una de sus manifestaciones más complejas al lado de la ironía y de la sátira.

En el primer capítulo tratamos de responder a las siguientes cuestiones: ¿Qué es lo cómico? y ¿Cuál es el núcleo común a todas las manifestaciones que engloba? Para ello presentamos un bosquejo de distintas tentativas de resolver este problema. Veremos las definiciones dadas por Aristóteles, Hobbes, Kant y Baudelaire que constituyen valiosas aproximaciones a nuestro objeto, pero no permiten entender el variado mosaico de manifestaciones del que hablamos. Revisaremos también las principales teorías acerca de lo mismo hechas por Freud, Bergson y sobre todo la del filósofo argentino Marcos Victoria, cuyo análisis constituye el modelo más eficaz para resolver las cuestiones de este capítulo, por ello serán el principal apoyo teórico de este trabajo, sin desdeñar las aportaciones de sus precursores.

Una vez establecida la concepción de lo cómico que vamos a manejar, en los capítulos siguientes demostraremos que un mismo principio cómico rige el discurso de Monterroso, sin embargo, éste asume distintas formas en cada obra en la medida en que cada una explora las posibilidades de un método distinto para revelar lo cómico. Nuestro análisis se centra básicamente en los libros: Lo demás es silencio, La oveja negra y demás fábulas y en algunos

textos de Obras completas (y otros cuentos) y de Movimiento perpetuo.

En el segundo capítulo examinaremos el uso exhaustivo de la ironía como recurso literario y como método para denunciar la comicidad de un espíritu acartonado en Lo demás es silencio. El empeño del autor en mantener un tono ambiguo con varias posibilidades de lectura, mediante la ironía, funciona bien en los primeros capítulos, pero después se hace evidente el sentido unívoco para poner de relieve el carácter cómico del personaje y la obra termina en un agotamiento por lo cual el autor hace al final una autoparodia y un reconocimiento de los límites de este recurso.

En el tercer capítulo mostraremos el estilo tolerante y comprensivo del humor que permea las fábulas de La oveja negra. Notaremos la visión pesimista del hombre y de la historia presentada con la concisión característica del género. Lo cómico de todas nuestras pretensiones es denunciado en un sondeo acucioso de la existencia. Repararemos en la enorme distancia que separa esta obra del espíritu didáctico y edificante de la fábula tradicional.

El material del cuarto capítulo es el estilo de la sátira manejada por nuestro autor en algunos cuentos de Obras completas (y otros cuentos) y de Movimiento perpetuo. Advertiremos como el autor ridiculiza a personajes por los que siente una especial antipatía o denuncia hechos lamentables (la colonización de Guatemala en "Mr Taylor") sin perder el garbo que lo caracteriza.

textos de Obras completas (y otros cuentos) y de Movimiento perpetuo.

En el segundo capítulo examinaremos el uso exhaustivo de la ironía como recurso literario y como método para denunciar la comicidad de un espíritu acartonado en Lo demás es silencio. El empeño del autor en mantener un tono ambiguo con varias posibilidades de lectura, mediante la ironía, funciona bien en los primeros capítulos, pero después se hace evidente el sentido unívoco para poner de relieve el carácter cómico del personaje y la obra termina en un agotamiento por lo cual el autor hace al final una autoparodia y un reconocimiento de los límites de este recurso.

En el tercer capítulo mostraremos el estilo tolerante y comprensivo del humor que permea las fábulas de La oveja negra. Notaremos la visión pesimista del hombre y de la historia presentada con la concisión característica del género. Lo cómico de todas nuestras pretensiones es denunciado en un sondeo acucioso de la existencia. Repararemos en la enorme distancia que separa esta obra del espíritu didáctico y edificante de la fábula tradicional.

El material del cuarto capítulo es el estilo de la sátira manejada por nuestro autor en algunos cuentos de Obras completas (y otros cuentos) y de Movimiento perpetuo. Advertiremos como el autor ridiculiza a personajes por los que siente una especial antipatía o denuncia hechos lamentables (la colonización de Guatemala en "Mr Taylor") sin perder el garbo que lo caracteriza.

En cada capítulo veremos la actitud ambivalente del autor hacia las convenciones del género al que pertenece la obra analizada además de sus principales rasgos estilísticos.

Al insistir en una interpretación partiendo de la noción de lo cómico no pretendemos que sea la única lectura válida de estas obras, pero sí demostrar la vigencia del mismo principio rector en todas ellas: la revelación de lo cómico en la condición humana.

Lo cómico en la literatura es un tema al que no se le ha prestado la atención que merece. Piénsese en la importancia que tiene en la obra de autores de gran envergadura como Cervantes, Quevedo y Borges, por poner algunos ejemplos, en la abundante bibliografía sobre sus obras este aspecto es el menos estudiado. Creemos que este trabajo nos puede servir como punto de partida para una investigación más amplia sobre lo mismo, pero en varios autores. Lo anterior aunado a la escasez de estudios completos de la obra del autor guatemalteco son las razones que nos animaron a realizar el presente trabajo.

CAPITULO I

HACIA UNA DEFINICION DE LO COMICO

1.1 Aproximaciones tangenciales

Los intentos de esclarecer lo cómico y sus diversas manifestaciones han seguido distintos caminos para aproximarse a su tornadizo objeto, pero invariablemente han tratado de encontrar el núcleo común de todas las expresiones que engloba dicha categoría: desde los chistes más simples hasta las grandes creaciones humorísticas del arte.

Las primeras definiciones apenas reflejan ese afán de ser la fórmula general de lo cómico, más bien parecen descripciones de ciertos tipos de expresión cómica, demasiado vagas para poder ceñir nuestro objeto.

Tal es el caso de la definición que Aristóteles formula cuando habla de los personajes de la comedia: lo cómico es, para el filósofo, el resultado de una presentación ficticia o real de cualquier fealdad o deformidad con la condición de que no induzca dolor en el espectador: "*En efecto, lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño; así, por ejemplo, la mascara cómica es fea y deforme, pero sin expresión de dolor*"¹. Como vemos,

Aristóteles relega el problema de la definición a la percepción subjetiva del espectador pero no lo resuelve ya que un mismo ejemplo de fealdad puede provocar reacciones opuestas en dos espectadores. Sin embargo, la importancia de esta idea queda demostrada por el hecho de tener resonancias posteriores en autores que reconocen que lo cómico requiere de una insensibilidad o de una distancia hacia aquello que nos lo parece (Bergson).

Otra aproximación al mismo problema fue hecha por Hobbes quien llegó a la conclusión de que en la base de la experiencia cómica se encuentra un sentimiento de superioridad hacia alguna persona que en un momento determinado nos parece inferior en cualquier aspecto². La superioridad que resulta de la comparación con otro sujeto puede ser real o supuesta pero siempre provocará una satisfacción que se expresará mediante la risa. De acuerdo con estas ideas lo cómico viene a ser un sentimiento de amor ególatra que nace al descubrir en otro algún defecto del que nosotros carecemos.

Para esta idea se podrían encontrar tantos ejemplos que la confirman como ejemplos que la contradicen lo cual, no obstante, sus evidentes limitaciones, muestra que encierra no poca verdad. El mismo Monterroso nos dice que la eficacia de sus sátiras se frustra si el lector se ve reflejado en ellas.

Encontramos ecos de estas ideas en Baudelaire quien afirma, en su ensayo sobre lo cómico³, que la risa es satánica porque nace del orgullo y del sentimiento de superioridad que tiene el

que ríe respecto a quien provoca su hilaridad. Que la risa encierra un orgullo diabólico lo demuestra el hecho de que los seres virginales (pone como ejemplo a Virginia de Bernardino de Saint Pierre) no pueden entender la risa de otros. Incluso la risa de los niños contiene cierta dosis de malicia y agresividad.

Otra idea interesante de Baudelaire es que la risa (manifestación exclusiva del hombre) confirma la superioridad del hombre entre todas las especies de la naturaleza y al mismo tiempo da cuenta de su infinita inferioridad ante el ser supremo, en esta contradicción radica lo cómico de la condición humana. La risa y el llanto son los signos que nos recuerdan la desgracia de la caída original, puesto que en el paraíso no había ni sombra de maldad, la alegría no se expresaba en risa. El hombre expulsado del paraíso tiene dos consuelos: la risa y el llanto.

Otra aportación notoria al esclarecimiento de lo cómico es la tesis que maneja Kant en su obra La crítica de la facultad de juzgar *, para el filósofo alemán lo cómico se explica por la súbita destrucción de una expectativa que se transforma en nada. Por ejemplo, cuando alguien se prepara para saltar un pozo, tantea el terreno, mide la distancia (todos estos preámbulos crean una expectativa) se arroja y cae dentro del pozo; la expectación generada y el fracaso rotundo provocan el sentimiento cómico en un espectador del hecho. En otras palabras lo cómico surge del contraste entre lo grandioso esperado y un minúsculo resultado.

Para mostrar la insuficiencia de esta definición pensemos en un ejemplo: organizamos una broma con el fin de divertirnos a

costa de alguien, le tendemos un cordón a ras del suelo con el fin de que se tropieze, este es un caso en el que sabemos de antemano cuál será el resultado de nuestra broma y no por ello deja de resultarnos cómico.

Y es que las limitaciones de las anteriores definiciones saltan a la vista en cuanto tratamos de explicarnos, con su ayuda, lo cómico en algunas de sus manifestaciones. Sin embargo, son descripciones exactas de ciertos mecanismos que producen lo cómico, en efecto, una expectativa defraudada nos puede divertir, pero cómo explicar con el mismo esquema la comicidad ácida de una sátira.

1.2. Teorías acerca de lo cómico

1.2.1 Bergson

Una de las tentativas más firmes de conformar una teoría de lo cómico son las reflexiones que hizo Bergson en torno a esta categoría⁵. Veamos cuáles son las ideas que sustenta. En primer lugar afirma que lo cómico requiere de una "momentánea anestesia del corazón", si sentimos alguna simpatía por alguien no lo podemos encontrar cómico en ningún aspecto. Además la risa es un gesto colectivo que no puede existir en soledad. Sin estas dos premisas no puede surgir lo cómico. ¿Pero cuál es la esencia de lo cómico? se pregunta el autor, responde: lo cómico es cualquier mecanización de lo viviente, no se relaciona con la fealdad sino con la rigidez que se puede manifestar en cualquier faceta de la vida.

Dicha rigidez o automatismo es lo opuesto a la gracia y a la

espontaneidad de la vida, en este sentido es más cómico un gesto petrificado (un tic) que una deformidad.

Dice Bergson que la ley de la vida es no repetirse jamás debido a que la sociedad y la vida exigen, para su normal desenvolvimiento, que los individuos estén atentos y tengan una elasticidad espiritual, física y de carácter que les permita adaptarse a la cambiante realidad, por eso la sociedad vigila que ninguno de sus miembros se distraiga y aisle, la risa es el medio de que se vale la sociedad para censurar y corregir toda clase de excentricidades. Lo anterior explica la comicidad del Quijote. Según Bergson, la locura de este personaje es algo estático y a pesar de que se estrella contra la realidad no puede adaptarse puesto que su conducta sigue una pauta que no corresponde a la lógica cambiante del mundo real. Lo mismo sucede con todos aquellos vicios que le imponen su rigidez y su simplificación al alma, por ello los personajes de la comedia pueden ser definidos como simples marionetas de un vicio y en el título de una comedia se incluye por regla general el nombre del vicio: el avaro, el impostor, etc. En otras palabras el personaje cómico es un tipo, una generalidad y la comedia concentra nuestra atención en los gestos que delatan esa rigidez parasitaria de su alma.

El filósofo francés nos dice que podemos aplicar la misma ecuación $\text{rigidez}=\text{cómico}$ en todos los casos en que se manifieste un automatismo. Por ejemplo, si se quiere ver lo cómico de la moda basta percatarse de que la indumentaria es de alguna manera una imitación rígida del movimiento del cuerpo, vista como

disfraz no es más que una superposición de lo mecánico a lo viviente, ya que envuelve al cuerpo y al mismo tiempo quiere imitarlo . Según Bergson no nos es fácil darnos cuenta de que la ropa es un disfraz puesto que estamos acostumbrados a ella, pero basta con que advirtamos esa característica para ver la comicidad que encierra. Siguiendo esta comparación se puede imaginar al cuerpo como una suerte de envoltura o disfraz del alma y se le puede atribuir la misma pesadez que al vestuario, en contraste con la gracia y la ligereza del alma. En esto se cifraria lo cómico del cuerpo. De esta idea Bergson deriva una regla: "Es cómico todo incidente que llama la atención sobre algo físico de una persona cuando lo moral es lo importante"⁶, es el caso del orador que estornuda en el paroxismo de su discurso. Otro tipo de comicidad muy explotada por los comediantes cuando tratan de ridiculizar una profesión es el automatismo propiciado por un apego a los formalismos y fórmulas de cada oficio, muy típico de abogados y jueces que olvidan el fin de su labor (la justicia) por la obsesión de las formas exteriores.

Un señor camina sobre la acera se tropieza con una piedra y cae estrepitosamente, nos provoca un sentimiento cómico que se explica acudiendo a la fórmula bergsoniana, por una mecanización del paso que aunada a la distracción del señor le impiden librar el obstáculo. Así podrían entenderse todos los casos en que florece lo cómico: las situaciones, el carácter, la palabra, los gestos, desde el señor que tropieza en la acera hasta la sublime comicidad del Quijote. Y estaríamos muy satisfechos de saber ,

con Bergson, la ley definitiva, el núcleo general de lo cómico, pero resulta imposible pasar por alto la vulnerabilidad de sus premisas. Sólo por poner un ejemplo: se nos dice que es ley de la vida el no repetirse, hoy sabemos que al nivel más elemental la vida es una serie de reacciones químicas cuya repetición regular garantiza la continuidad. Por otra parte vemos que en muchos de los ejemplos que analiza resulta forzado aplicar la misma fórmula para exhibir la razón de lo cómico. Veamos un ejemplo del autor: un orador repite incansablemente un gesto para enfatizar algún punto de su discurso, según Bergson la mecanización del gesto nos resulta cómica, estamos de acuerdo, pero puede haber otras causas por las que el mismo orador nos provoque lo mismo, a saber: el maullido de un gato, el bostezo de un oyente, un error de pronunciación, en estos casos no podemos optar por la misma explicación. Entonces no es la presencia de una rigidez la única posibilidad de generar lo cómico, sin embargo, en algunos casos la explicación es adecuada, por ejemplo, la famosa secuencia de la película "Tiempos Modernos" en la que Charlot continúa ejecutando mecánicamente los movimientos que acaba de realizar en su monótono trabajo.

1.2.2. Freud

La contribución de Freud al esclarecimiento de lo cómico, desde el punto de vista psicoanalítico, significó un parteaguas: después de la publicación de El chiste y su relación con lo inconsciente, los estudios posteriores dedicados al mismo problema han tenido a dicha obra como referencia obligada ya sea

para rebatirla o para apoyar sus tesis.

Freud comienza su estudio revisando las principales ideas que sobre el tema han postulado quienes se han preocupado por racionalizar la vivencia cómica. Encuentra que dichas ideas son sólo aproximaciones que no pueden conformar una teoría englobadora de todas las manifestaciones conocidas como cómicas. Son más bien descripciones de cierto tipo de expresión cómica que no sirven para explicar otros tipos.

A la inversa de sus antecesores Freud deslinda el análisis del chiste y el de lo cómico (la categoría más amplia) convencido de que el conocimiento de todos los aspectos del chiste necesariamente arrojará luz sobre todo el espectro de manifestaciones cómicas. Pero antes de dar alguna definición hace el análisis de diversos tipos de chiste para establecer una clasificación de los mismos apoyándose, en algunos casos, en investigaciones precedentes sobre todo las de Lipps y Bergson.

Atendiendo a la técnica del chiste establece dos grandes grupos, con sus respectivas subdivisiones:

- a) Los que dependen de la expresión verbal y su elaboración es igual a la de los sueños: condensación de palabras e imágenes, juegos de palabras que alteran la significación, palabras con doble sentido y metáforas que suscitan equívocos.
- b) Los que requieren de una técnica más elaborada intelectualmente: incluye desviaciones del pensamiento normal, el desplazamiento de sentido, el contrasentido, cierto tipo de

sofismas, representaciones antinómicas y técnicas de alusión indirecta.⁷

Freud reconoce que esta taxonomía puede ser arbitraria en muchos casos puesto que resulta difícil encasillar chistes que usan más de una técnica, además el variado repertorio de chistes que incluye no ayuda a develar el rasgo definitorio del chiste. Sin embargo, Freud postula una característica común en todos los casos que analiza: una tendencia a la condensación o, más precisamente, al ahorro de juicios o descalificaciones que se pueden sustituir por la inmediatez del chiste. De hecho la explicación de un chiste consiste en traducir la palabra o la expresión implícita que suscita lo chistoso pero quitarle su brevedad equivale a destruir su eficacia. Si bien la tendencia al ahorro parece ser el rasgo unificador no es posible invertir la fórmula: no toda expresión breve es chistosa.

Esta idea de ahorro nos lleva al meollo de las ideas de Freud. Para explicar que clase de abreviación caracteriza al chiste y encontrar la causa de esa necesidad manifiesta de economizar al máximo, Freud acude a su teoría del inconsciente, de acuerdo con ella, todas las pulsiones agresivas son inhibidas por el superyo, el chiste sirve para disfrazar las tendencias hostiles y esquivar la censura; este proceso provoca un sobrante de energía de coerción psíquica que produce placer y se descarga en la risa. Esta vivencia da al ego un sentimiento de fortaleza al liberar los deseos que la civilización condena, es el triunfo del principio del placer.

Lo anterior da la pauta para una segunda clasificación: los chistes son inocentes o son tendenciosos. El análisis de algunos ejemplos que recordemos nos indicará que la mayoría pertenecen al segundo grupo, el cual puede dividirse a su vez en chistes de tendencia obscena u hostil. Freud afirma que la calidad del chiste debe ser juzgada por la eficacia del disfraz ya que si no esconde bien su tendencia el efecto cómico no se presenta y el pseudochiste provoca sentimientos opuestos a la risa: vergüenza, indignación, culpabilidad, etcétera, de ahí que la belleza de una creación cómica no depende del ahorro de energía que hemos mencionado.

Otra característica del chiste y en general de los fenómenos cómicos es su carácter social, esto se debe a que es necesaria la aprobación de un tercero para justificar la agresión .

La última parte de su estudio la dedica a demostrar que el placer de lo cómico surge del gasto de representación ahorrado. Cuando alguien trata de representar algo muy elevado o abstracto puede ahorrarse el trabajo de abstraer recurriendo a una comparación del concepto que se quiere representar con algo trivial, que nos es más familiar, dando como resultado la degradación del ente abstracto. Además la comparación se puede complementar con una técnica del chiste y de ahí la dificultad para delimitar lo cómico de lo chistoso. Freud precisa esta idea del ahorro de representación ejemplificándola con los gestos infantiles o de personas poco instruidas que intentan representar miméticamente, por medio de gestos desaforados, conceptos con

cierto grado de abstracción.

No obstante que reconoce la dificultad de separar lo cómico del chiste, Freud afirma que lo cómico tiene como característica definitoria la pretensión de ridiculizar lo elevado. Pero es importante que la presencia de lo eminente no nos mantenga en una disposición respetuosa.

Por último aplica la misma fórmula al análisis del humorismo. En este caso es el ahorro de un sentimiento lo que engendra el placer. El ejemplo de un condenado que al ser llevado a la horca solicita una bufanda para no coger un resfriado es un buen ejemplo de humorismo. Su actitud ante la muerte nos ahorra un gasto de compasión cuya energía se descarga en risa. De acuerdo con esta idea habrá tantas especies de humor como sentimientos emotivos puedan ser ahorrados en favor del placer humorístico: compasión, disgusto, dolor, ternura, etc. El humor negro que transforma el dolor y la repugnancia en hilaridad se incluye en este grupo.

El humor es una especie híbrida de lo cómico ya que sus características psicológicas lo acercan a lo sublime, la oposición de estas categorías es un dogma de la estética antigua, sin embargo, el psicoanálisis ha demostrado que ambos buscan el mismo objetivo: dominar un peligro interior que amenaza con desequilibrarnos.

Resumiendo las ideas que Freud desarrolla se pueden reducir a tres tesis medulares: el placer del chiste surge de un ahorro de coerción psíquica, el de la comicidad de un gasto de

representación ahorrado y el del humorismo de un gasto de sentimiento ahorrado. Estas tesis pueden no ser convincentes en algunos casos pero hay que reconocer que son la primera indagación exhaustiva desde la perspectiva psicoanalítica creada por Freud. Las investigaciones precedentes sólo habían abordado estos problemas desde un punto de vista intelectualista sin aclarar el trasfondo psíquico de la vivencia cómica.

1.2.3 Marcos Victoria

Marcos Victoria retoma en buena medida la lección de Freud al reflexionar sobre este problema: más que tratar de encontrar una receta explicativa para todas las expresiones cómicas busca comprender lo cómico partiendo de un análisis de la persona que percibe o crea lo cómico por ello ubica el problema de lo cómico en la perspectiva de la axiología o teoría de los valores.⁸

Para el filósofo argentino una definición intelectual de lo cómico necesariamente es incompleta porque ignora el trasfondo emotivo de la vivencia cómica, en esto coincide con Freud. Rechaza todas las definiciones intelectualistas que conciben a lo cómico como un proceso conceptual, a saber: la espera defraudada de Kant; la percepción de una incongruencia entre una idea y el objeto real (Schopenhauer); la presencia de un automatismo en la vida (Bergson); el contraste de dos representaciones disparatadas (Kraepelin).

Victoria entiende lo cómico como una desvalorización: un no tomar en serio algo. Este "no tomar en serio" obedece a una

lógica emocional, es un rechazo intuitivo que no siempre se puede racionalizar. La acción de valorar es una actitud permanente de nuestro espíritu, nuestra educación y nuestra cultura nos forman ese hábito del cual depende la génesis de lo cómico. Por ejemplo cuando observamos por primera vez a una persona hacemos una valorización que puede ser desde distintos puntos de vista: estéticos, éticos, culturales. Al respecto dice Victoria: "...originalmente el no tomar en serio no es un juzgar, ni es un pensar, ni es un representarse; sino una actitud afectiva de la conciencia".⁹ Esta idea se basa en la teoría de Scheler sobre la lógica de los sentimientos que es independiente de la lógica intelectual, según el psicólogo alemán. En la vivencia cómica, sin embargo, las dos motivaciones, la racional y la afectiva, se interpenetran.

Estas ideas coinciden en parte con la teoría de Freud según la cual el chiste al igual que el pensamiento infantil y el esquizofrénico están subordinados al principio del placer el cual realiza una transposición de la realidad al plano del juego nulificando su seriedad, también transgrede las reglas del principio de la realidad regido por la lógica y el pensamiento maduro pero su finalidad última no es otra que desvalorizar algo.

En las situaciones cómicas una persona aspira a un valor y es despojado de él. Es el caso del niño que actúa como adulto, el del orador que pretende ser elocuente y comete un lapsus que delata sus carencias, el del hombre pomposo que camina con garbo y tropieza en la acera, el de la cantante de ópera que en plena

interpretación de un aria no puede evitar la salida de un "gallo". Podríamos alargar la lista de situaciones cómicas que recordemos o imaginemos y siempre veremos que en el sujeto que las protagoniza hay la ostentación de un valor que resulta falso. Como veremos en los siguientes capítulos los personajes de Monterroso incurren en este tipo de situaciones.

Es importante notar que lo cómico sólo descubre seudovalores, meras apariencias sin ápice de realidad, todo lo que sea apariencia de valor puede ser desenmascarado por lo cómico y disuelto en su propia nadería. Es necesaria esta condición para que la desvalorización sea placentera y no decepcionante, por otra parte lo cómico no corroe los valores auténticos. Dice Victoria:

Basta que en aquello que tomamos en serio alcance a espejear a transparentarse un rudimento de 'no tomar en serio' para que los fundamentos de aquello se aflojen y lo cómico comience a vivir reduciendo a nada las pretensiones de valores.¹⁰

Pero esta toma de postura, tomar o no tomar en serio, implica riesgos para el ego si no existe la necesaria lejanía entre el objeto cómico y el sujeto que lo percibe, si este último se involucra mucho con su objeto se establece una relación simpática que obstaculiza asumir su relativa nulidad. Esto no siempre se cumple pues como veremos más adelante al definir el humor, el humorista puede dar de si mismo una visión cómica. Para Victoria más que el sentimiento de superioridad de que hablaron Hobbes y Baudelaire, el sentimiento cómico requiere de una certidumbre de ser ajeno al seudovalor desenmascarado y hay por

añadida un placer derivado de saber que es la propia conciencia la que descubre y vuelve nada esa pretensión de grandeza.

Otro aspecto muy importante de lo cómico señalado por el pensador argentino es la tendencia a antropomorfizar, es una capacidad de prestar la pretensión de valor a las cosas o a los animales. Si nos podemos identificar, como en una fábula, con dichos seres, podemos atribuirles la misma simulación de un valor que se disuelve en su insignificancia. Esta capacidad de prestar cualidades humanas a las cosas o animales no es exclusiva de lo cómico, ya que como sabemos esta presente en toda las religiones animistas y en la poesía, sin embargo, entra en el reino de lo cómico cuando implica la denuncia de un pseudovalor. Veremos que este es el principio que rige todas las fábulas de Monterroso.

Basándose en esta idea Victoria postula dos formas en que puede existir lo cómico; objetivamente: como una cualidad inconsciente en un sujeto que tiene rasgos cómicos o que incurre en la situación de asumir un valor aparente; y lo cómico subjetivo que necesita ser transmitido por el que lo crea o lo descubre a un receptor. Obviamente en el análisis de lo cómico en la obra de Monterroso estaremos de lleno en el segundo grupo.

Pongamos un ejemplo que ilustre la diferencia que hay en los dos grupos de comicidad: un hombre excesivamente gordo al lado de otro delgado nos pueden parecer cómicos sin que ellos se percaten de ello; este sería un ejemplo de lo cómico objetivo. En este caso nos reímos de ellos porque en sus cuerpos vemos una aspiración a la talla normal, o bien a la belleza de un cuerpo

sano es decir, aspiran a una adecuación con los valores estéticos de nuestra cultura. Volviendo al mismo ejemplo si ese mismo par de individuos deciden volverse cómicos aprovechando su físico serían conscientes de que con determinados gestos o actitudes podrían provocar la hilaridad de un público. Este sería un ejemplo de comicidad subjetiva. Pero puede darse lo cómico subjetivo puro y ya estaríamos hablando de todas las creaciones cómicas: el chiste, la caricatura, la sátira, la ironía y el humor.

Todas estas modalidades presentan la misma desvalorización que Victoria señala como rasgo definitorio de lo cómico. La caricatura aniquila la aspiración al valor de belleza de un rostro o de un cuerpo exagerando un rasgo sin que el parecido con el modelo se pierda. El caricaturista saca provecho de los rasgos acentuados de la fisonomía o de la personalidad en el caso de los escritores.

El autor señala que la génesis de lo cómico subjetivo exige libertad de conciencia, Victoria dice:

... libertad que se revela en su independencia con respecto al curso normal de los acontecimientos, con respecto a las leyes causales del mundo físico; de allí resulta que lo cómico se planta a piacere en la realidad y decide de su existencia o de la ordenación de sus elementos, con ejemplar m'enfichisme. A lo real, atomizado en sus elementos, tamizado hasta sus simples representaciones, se dirige la arbitrariedad cómica; plantea lo existente como simplemente posible; trastrueca las jerarquías[...]. No se trata, como en lo cómico objetivo, de un mundo sin prospectividad; aquí hay una consciente producción de formas, una organización ahincadamente contingente de menciones nada más que posibles, una numerosa sustancia intencional, más rica, más espontánea y más simpática que la realidad.¹¹

Pero esta libertad no implica que las distintas

sano es decir, aspiran a una adecuación con los valores estéticos de nuestra cultura. Volviendo al mismo ejemplo si ese mismo par de individuos deciden volverse cómicos aprovechando su físico serían conscientes de que con determinados gestos o actitudes podrían provocar la hilaridad de un público. Este sería un ejemplo de comicidad subjetiva. Pero puede darse lo cómico subjetivo puro y ya estaríamos hablando de todas las creaciones cómicas: el chiste, la caricatura, la sátira, la ironía y el humor.

Todas estas modalidades presentan la misma desvalorización que Victoria señala como rasgo definitorio de lo cómico. La caricatura aniquila la aspiración al valor de belleza de un rostro o de un cuerpo exagerando un rasgo sin que el parecido con el modelo se pierda. El caricaturista saca provecho de los rasgos acentuados de la fisonomía o de la personalidad en el caso de los escritores.

El autor señala que la génesis de lo cómico subjetivo exige libertad de conciencia, Victoria dice:

... libertad que se revela en su independencia con respecto al curso normal de los acontecimientos, con respecto a las leyes causales del mundo físico; de allí resulta que lo cómico se planta a piacere en la realidad y decide de su existencia o de la ordenación de sus elementos, con ejemplar m'enfichisme. A lo real, atomizado en sus elementos, tamizado hasta sus simples representaciones, se dirige la arbitrariedad cómica; plantea lo existente como simplemente posible; trastrueca las jerarquías[...]. No se trata, como en lo cómico objetivo, de un mundo sin prospectividad; aquí hay una consciente producción de formas, una organización ahincadamente contingente de menciones nada más que posibles, una numerosa sustancia intencional, más rica, más espontánea y más simpática que la realidad.¹¹

Pero esta libertad no implica que las distintas

manifestaciones de lo cómico sean desinteresadas, muchas veces están motivadas por una intención moral. Como dice el argentino: "Ausente una norma que se trata de ensalzar o de rehabilitar, el cero axiológico carecería de sentido" ¹². Esto nos recuerda la idea de Bergson de que la sociedad se venga por medio del humorista de todas las libertades que con ella se han tomado. Lo anterior es más evidente en la sátira, que siempre busca descalificar algo inmoral, inclusive es muy común que la indignación domine al autor y el autor pasa de lo estético a lo escatológico.

La sátira es una crítica de las costumbres que siempre intenta provocar la desaprobación del lector ya que el escritor asume la defensa de los valores sociales, morales o religiosos.

1.3 Las formas más complejas de lo cómico

1.3.1. La ironía

La ironía es otra forma, más juguetona que el chiste y la sátira, de revelar la imposibilidad pasajera o permanente en la aspiración a un valor. También es superior estéticamente y tiene un efecto más perdurable en el receptor. Esto se debe quizás a que en el fondo es la más pedagógica de las manifestaciones cómicas. Ese fue el sentido de la ironía socrática, el padre de la filosofía moral desenmascaraba la ignorancia de quienes se jactaban de ser sabios, su método era fingir ignorancia e interrogar a los petulantes hasta revelar el error de sus ideas. La ironía tal como la entendemos hoy no ha perdido esa táctica

instaurada por Sócrates: halagar al adversario, fingir que comulgamos en prejuicios y necesidades hasta poder revelar lo absurdo de sus proposiciones como preámbulo para asistir al alumbramiento de la verdad (último fin de la mayéutica).

Al elogiar el error, el vicio, la tontería en una palabra lo negativo como si fuera positivo, el ironista debe esconder cautelosamente sus verdaderas intenciones con el fin de hacer una descripción minuciosa de todos los defectos o carencias de su objeto, lo cual no es posible en la efervescencia crítica de la sátira. Al mismo tiempo debe dar alguna señal para que el espectador o el lector lea entre líneas lo que realmente le quiere decir. Estas señales equivalen a un guiño de ojo, en el texto son los recursos literarios que avisan de las múltiples lecturas que podemos hacer. Según Foster¹³ todas las técnicas irónicas se reducen a una misma fórmula: el autor establece un tono o un sistema cuya lógica es destruida por la intrusión de un elemento ajeno a la disposición establecida. Esta idea de la ruptura del sistema fue postulada por Carlos Bousoño en su obra Teoría de la expresión poética en donde manifiesta que si en un sistema dado se produce una ruptura se origina la poesía, el sistema puede ser una relación entre dos ideas o elementos que pertenezcan al código lingüístico, cultural, psicológico o de cualquier índole; tenemos la relación A-a, si el poeta introduce un elemento b en vez de a puede producir el chiste, lo absurdo o la poesía. Para Foster dicha ruptura está en la base de la ironía.

Más precisa nos parece la definición del grupo M¹⁴ y de Elena Berinstain¹⁵ que incluyen a la ironía en la categoría de los metalogismos, las figuras retóricas que afectan al contenido lógico de las oraciones y del discurso. Para la retórica tradicional es un tropo del pensamiento que consiste en oponer la forma y el significado de las palabras, dando a entender, por el tono, lo contrario de lo que se afirma. La ironía es capaz de romper la isotopía del texto, el cual requiere de una lectura que lo confronte con su contexto que puede ser discursivo o extralingüístico. Por ejemplo, decimos que México es una democracia perfecta, sólo el análisis del referente México (en el supuesto de que se tratara de un extranjero) indicaría lo irónico de la frase.

La ironía al igual que el humor al desvalorizar una realidad que nos molesta le restan pesadez, por ello son armas infalibles contra cualquier desilusión, al no permitir ninguna idealización.

Si la tendencia a desmitificar no domina la antipatía hacia su blanco la ironía puede terminar en la virulencia de la sátira. Si se analizan ciertos pasajes del Elogio de la Locura de Erasmo, obra considerada como una de las cumbres de la ironía, se podrá constatar esto último.

1.3.2. El humor

Cuando en vez de la amargura, la antipatía o el afán moralizante de muchas expresiones cómicas, encontramos una

simpatía tolerante y comprensiva entramos a la zona del humor. Vilas, uno de los autores que se ha ocupado de esta categoría, deslinda el análisis del humor del de lo cómico e incluso opone las dos categorías fundándose en una caracterización muy superficial de la personalidad de escritor cómico y del humorista: el cómico sólo busca ridiculizar, es cínico, mientras que el humorista busca entender el sinsentido del mundo, es un escéptico. Creemos que esta distinción evade el análisis de lo cómico y reduce el problema a una caracterización arbitraria de la personalidad del creador cómico. Al estudiar este problema en Monterroso veremos que resulta muy arriesgado definir al autor como escritor "cómico" o "humorista" a secas debido a que es imposible separar el humor de lo cómico puesto que el primero comparte con las demás manifestaciones de lo cómico esa capacidad de desnudar un valor ilusorio. Sin embargo, creemos que Vilas acierta al señalar ese matiz distintivo del humor, ya advertido por Freud, que denota una filosofía no sistematizada y una actitud estética ante la vida. Victoria completa esta idea:

...el humorismo no es una sistematización intelectualista. Es una organización afectiva, ahincadamente personal, que sólo puede vivir con la libertad y para la libertad. Su objetivo es la integración, la unificación de los conexos cómicos de la realidad, bajo el signo del conocimiento emocional, de la indagación intuitiva y fantástica del mundo.¹⁸

El humorista descubre las contradicciones y falsedades de los valores esenciales, juega con los dogmatismos de todo tipo. Es escéptico y descrea de la realidad pero no renuncia a vivir como el asceta. Alfonso Reyes en su ensayo sobre la sonrisa dice

algo similar:

La realidad externa, pues, no existe, si no la sanciona nuestro ser, el cual a su antojo, podría en un momento aniquilarla, si así es, el mundo - comenta Hegel- nada tiene de seriedad: es un juguete, mera diversión del entendimiento. Es la gran sonaja. Y si nada tiene de seriedad, nosotros, que estamos en el secreto sonreimos. 17

Esta sería en pocas palabras la posición del humorista. Si como pensaba Freud el humor es lo cómico sublimado, Reyes diría que su efecto es una risa mesurada: la sonrisa, más perdurable que la risa de la sátira y de la ironía. Monterroso dice acerca del sentido del humor: *"El verdadero humorista pretende hacer pensar, y a veces hasta hacer reír"* (MF p.99)

En su estudio sobre el humor, Vilas afirma que éste tiene antecedentes en todas las culturas y en todas las épocas, estamos de acuerdo, pero hasta cierto punto ya que tal como lo hemos definido, siguiendo a Victoria, el humor es una expresión moderna, fue una de las armas burguesas para destronar el dogmatismo medieval y sigue siendo un arma eficaz contra cualquier totalitarismo ideológico. Esto se debe a que su crítica no puede hacer concesiones sin poner en riesgo esa libertad que la define. Por lo que tampoco tiene intenciones morales o didácticas como los otros géneros los cuales no dejan de partir de una visión maniquea, como dice Victoria: *"El mal y el bien consisten -según él (el humorista)- en la misma calidad ontológica"* 18

O como lo expresó insuperablemente Monterroso en su *"Monólogo del Mal"*:

Un día el Mal se encontró frente a frente con el Bien y estuvo a punto de tragárselo para acabar de una buena vez con esa disputa ridícula; pero al verlo tan chico el Mal pensó:

'Esto no puede ser más que una emboscada; pues si yo ahora me trago al Bien, que se ve tan débil la gente va a pensar que hice mal, y yo me encogeré tanto de vergüenza que el bien no desperdiciará la oportunidad y me tragará a mí, con la diferencia de que entonces la gente pensará que él sí hizo el bien, pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien.'

Y así el Bien se salvó una vez más. (ON p.49)

Podemos concluir que lo cómico subjetivo abarca todo un espectro de manifestaciones que van desde las más crudas: el chiste y la sátira hasta las más complejas: la ironía y el humor. Sin embargo, en una obra como la de Monterroso aparecen amalgamadas, son distintas técnicas que utiliza el autor para expresarse. De ahí la dificultad para encasillarlo como un autor humorista o satírico. Como ya anunciamos en la introducción este trabajo estará encaminado a demostrar que toda la obra del escritor guatemalteco está regida por lo cómico (entendido como la denuncia de valores falsos) pero veremos como en cada uno de sus libros ese principio rector adquiere un tono predominantemente satírico, irónico o humorístico.

NOTAS

1 Aristoteles, Poética, Trad. y notas de Francisco Samarach, Madrid, Aguilar, 1982. p. 1116

2 Hobbes, De la naturaleza humana, Barcelona, Península. p.159.

Dice Hobbes en el capítulo IX dedicado al estudio de las pasiones:

Los hombres también ríen por las bromas cuya gracia consiste siempre en descubrir elegantemente y traer a colación algún absurdo de otro. En este caso, la pasión de la risa también procede de imaginar súbitamente la propia superioridad o eminencia respecto del otro, porque ¿qué puede reforzar la propia buena opinión acerca de nosotros mismos, sino la comparación con el absurdo y la inseguridad de otro hombre? Porque cuando surge una broma acerca de nosotros mismos o acerca de amigos de cuya deshonra participamos jamás nos reímos. Por consiguiente, puedo concluir a partir de lo dicho que la pasión de la risa no es más que una repentina gloria que surge de una súbita concepción de cierta eminencia en nosotros mismos, en comparación con las inseguridades de otros.

3 Baudelaire, Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor. 1989

4 Kant, Emmanuel, La crítica de la facultad de juzgar, trad. de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, p. 240,241.

5 Bergson, La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.

6 Ibidem., p.50.

7 El autor cita, como ejemplo de representación antinómica, un chiste muy bueno de Heine: "Aquella mujer se parecía en muchas cosas a la Venus de Milo. Como ella, era extraordinariamente vieja, no tenía dientes y presentaba algunas manchas blancas en la amarillenta superficie de su cuerpo", en Freud, Sigmund. El chiste y su relación con lo inconsciente, México, Iztaccihuatl, 1957. p.79.

- 8 Victoria, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico, Buenos Aires, Losada, 1958.
- 9 Ibidem., p. 68.
- 10 Ibidem., p. 86.
- 11 Ibidem., p. 107.
- 12 Ibidem., p. 109.
- 13 Roster, Peter, La ironía como método de análisis literario, Madrid, Gredos, 1978.
- 14 Grupo "M", Retórica general, Barcelona, Paidós, 1987.
- 15 Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1992
- 16 Victoria, M., ob. cit., p. 163
- 17 Reyes, Alfonso, "El suicida", 1917 en Obras completas III. México, Fondo de Cultura Económica. p. 239.
- 18 Victoria, M., ob. cit., p. 168

CAPITULO II

LO COMICO EN LO DEMAS ES SILENCIO

2.1 La ironía en el retrato espiritual de Eduardo Torres

Esta obra ha sido catalogada de distintas maneras por la crítica: broma literaria¹, novela, texto misceláneo², biografía ficticia³, reconstrucción biográfico-literaria⁴. Estas etiquetas son válidas parcialmente sin excluirse unas a otras ya que por sus peculiares rasgos se resiste a ser encasillada en un solo género. El problema para clasificar esta obra lo ha señalado atinadamente Jorge Ruffinelli "*lleva a extremos la desnaturalización y la reinención de géneros.*"⁵ Además está conformada por un grupo de textos que admiten una lectura individual como pequeñas unidades, sobre todo los testimonios sobre Eduardo Torres que integran la primera parte. En estos hay variaciones estilísticas que corresponden a las distintas voces narrativas⁶ que utiliza Monterroso para ir configurando el retrato de su personaje biografiado. Sin embargo la intencionalidad cómica del autor hace que los cuatro testimonios confluyan en el mismo afán de revelar la imposibilidad de la aspiración a los valores de sabio y gran escritor que el intelectual provinciano ostenta como atributos de su personalidad. Esta revelación de lo cómico se basa en la ironía y en la sátira principalmente.

Ruffinelli⁷ afirma que esta obra tiene la estructura de una obra abierta tal como la caracteriza Humberto Eco. Creemos que esto no es exacto ya que si bien Eco postula que toda obra :

...aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva. 8

En este sentido la obra de Monterroso contiene un principio de apertura pero la obra abierta, según la teoría de Eco, es aquella que elige ese principio de apertura como un programa dejando inconclusa la obra con el fin de que el receptor o lector la concluya. La novela de Monterroso no se ajusta a esta poética porque, si bien es cierto que el retrato de Eduardo Torres es un esbozo incompleto y ambivalente, el sentido cómico de la obra ciñe las posibles interpretaciones en un sólo sentido unívoco.

El autor encubre su intención satírica con la ironía, su estrategia consiste en ir creando dos retratos de su personaje biografiado: una imagen explícita y otra implícita, la primera se va configurando a partir de los testimonios sobre Torres (principalmente en los dos primeros) en los cuales se presenta un personaje maquillado por una retórica panegirista pero al mismo tiempo la lectura irónica configura otra imagen opuesta a la anterior y que termina superponiéndose a la primera. Esa es la razón por la que en los testimonios tercero y cuarto prevalezca el tono satírico cuando la ironía ya ha prefigurado el relieve cómico del personaje, si la sátira estuviera al principio el tono

irónico no funcionaría ya que sería muy obvia la intención cómica. Por ello la lectura de los últimos capítulos no ofrece ninguna sorpresa: cuando ya sabemos que Torres es un personaje cómico pierde su eficacia la ambigüedad irónica.

Cuando decimos que la lectura irónica permite reconocer otra imagen del personaje queremos decir que el lector tiene que ir conformándola por medio de las señales en el texto que le indican que cada rasgo o afirmación elogiosa que se haga de Torres resultará desmentida por el contexto, por ejemplo, en el primer testimonio el narrador pondera las cualidades socráticas de Torres pero la clave irónica del texto revela lo contrario, cada indicación irónica es como un guiño del autor que constantemente indica el sentido cómico de la obra.

Wayne Booth⁹ en su estudio de la ironía señala que la ironía requiere de una reconstrucción del discurso en cuatro etapas : primero, el lector rechaza el sentido literal debido a que detecta una incongruencia entre las palabras y el contexto o en las proposiciones implícitas en el discurso, pone un ejemplo extraído del Cándido de Voltaire: "cuando todo hubo concluido y los reyes rivales se hallaban celebrando su victoria con Te Deums en sus respectivos campamentos"¹⁰ ; en este ejemplo es muy clara la ironía y cualquier lector aún sin conocer el contexto satírico de la obra puede eliminar el sentido literal por la proposición absurda implicada: ambos reyes pueden ganar una guerra. Después el lector busca otro sentido, ensaya varios, y finalmente decide cual es la intención del autor o de la obra , a veces intuyendo

las convicciones de éste, por lo que es muy importante el conocimiento de otras obras del mismo autor. En la obra que nos ocupa, un lector conocedor del espíritu satírico de Monterroso invariablemente se inclinará por el sentido cómico. Las claves que requiere la lectura irónica las proporciona el autor desde el título y el epigrafe equivocados ("Lo demás es silencio" es una frase de Hamlet que Monterroso cita como extraída de La Tempestad) , al mismo tiempo exige al lector una cultura literaria que le permita detectar los errores e imprecisiones de todas las alusiones y referencias a obras clásicas que conforman la intertextualidad de la obra.

En una conversación las pistas de la ironía son los gestos, guiños o codazos que sirven de indicadores. En un texto el lector requiere también de pistas que equivalen a los gestos de quien habla. Booth indica que las advertencias del autor: errores de los narradores, las notas o epigrafes equivocados, etc., marcan una distancia entre el narrador y el yo del autor, le indican al lector que las incongruencias forman parte del juego que le está proponiendo el autor exigiéndole una participación activa en la reconstrucción del sentido.

2.1.1 El personaje cómico como generalidad

En el primer testimonio Monterroso plantea una serie de juegos (trampas para un lector despistado) que funcionan como manifestaciones distintas de la ironía del texto: son formas de negar subrepticamente cada afirmación elogiosa sobre Eduardo

Torres. Para que el sentido irónico funcione, Monterroso juega con el narrador haciéndolo incurrir desde el principio en una serie de errores y contradicciones que indican cierta malicia del narrador. Cada párrafo contiene alguna incoherencia o contradicción que funcionan como signos de la ironía: "*Descansa muellemente sentado un hombre a todas luces incómodo*", "*Estas líneas pergreñadas con el temor propio de aquel que como es mi caso, toma la pluma con el temor propio del caso*". (LDS P.62).

La revelación que hace indirectamente el narrador de sí mismo como un ser limitado e ingenuo indican también su incapacidad para la ironía la cual está dada por la incompatibilidad entre la descripción que él da de E. Torres y los hechos presentados por el mismo y que contradicen sus afirmaciones. El grupo M señala en su Retórica general que "*un metalogismo sólo se puede comprender por el conocimiento del referente particular*" ¹¹. Por lo tanto la ironía como tal requiere de una lectura que confronte el texto con su propio contexto discursivo. En este caso el contexto desmiente los elogios vertidos por el narrador hacia Torres.

El ejemplo más notorio de lo anterior es la reiterada alusión a la parsimonia del sabio: "*este ser ajeno a cualquier clase de envidia*" Pero más adelante afirma: "*la serena actitud pensante que se adivina en aquel rostro no sólo cetrino sino agitado en lo interior, en números redondos, por mil pasiones*." Una de estas pasiones es la desconfianza ya que el narrador revela después que el episodio que cuenta como testigo

presencial lo observa oculto detrás de una cortina (*"para repeler, antes que otra cosa suceda, cualquier sorpresiva agresión."* (LDS P.64). La escena tiene lugar en el estudio del Dr. Torres cuando hacen "su sorpresiva aparición justo a la hora convenida" los Notables de San Blas para ofrecerle la candidatura a Gobernador.

Advertimos por un lado la manifiesta tentativa de describir a E. Torres como un hombre de indole socrática, cuyas actitudes y gestos reflejan su estatura espiritual, sin embargo, la lectura irónica descubre la impostura que a pesar de las buenas intenciones del narrador reaparece en cada uno de los signos de que hemos hablado.

Conforme se desarrolla el episodio, la tensión dramática aumenta a la par que el tono celebratorio del "documento" y alcanza su climax en cuando los Notables hacen su ofrecimiento, el momento es solemne, hay una pausa de silencio finalmente interrumpido por el zumbido de una mosca volando alrededor del busto de Cicerón que preside el recinto, el infaltable simbolo de toda obra de Monterroso en este caso viene a ser una síntesis alegórica de todo el libro:

Eduardo Torres escucha impasible su propio encomio. A no ser por el tic de marras conocido ya de nuestros lectores, diríase quizá metafóricamente que se ha vuelto de piedra. (LDS P.64)

Este "quizá metafóricamente" sugiere el carácter petrificado del personaje y bien podría ser la clave de la crítica subyacente en toda la obra. La comicidad del personaje coincide con la

descripción que hace Bergson de lo cómico:

Automatismo, rigidez y hábito adquirido y conservado son rasgos por los que una fisonomía nos causa risa... Por eso un rostro resulta tanto más cómico cuanto mejor nos sugiera la idea de alguna acción simple, mecánica en la que la personalidad quedara absorbida para siempre... Una expresión risible del rostro será aquella que nos haga pensar en algo rígido, fijo, por decirlo así en la ordinaria movilidad de la fisonomía. Un tic consolidado, un gesto fijo, eso es lo que veremos.¹²

Que decir de esta descripción de E. Torres:

Sólo un extraño tic de claro origen psicósomático que le hace contraer la mejilla izquierda cada 15 o 20 segundos. Sólo ese tic decíamos líneas antes interrumpe con intermitencias más bien raras la serena actitud pensante (LDS P. 62)

Esta comicidad del personaje se refuerza cuando él se manifiesta hablando o por escrito y deja entrever una mayor rigidez espiritual. La actitud de Torres ante el ofrecimiento político es digna de un verdadero intelectual: rehusa alegando verdades inobjetables como: "la mejor manera de acabar con las ideas es ponerlas en práctica"... "sabiendo, como lo sabe por experiencia, que el principal enemigo de los poderosos es su propio poder". (LDS p. 65)

Sin embargo, el discurso con el que asume su posición revela un automatismo mental y un lenguaje petrificado:

-Sean otros - continuó después de breve pausa acompañada de un suspiro-, quizá más afortunados o más aptos que yo, como Viro Virato, que de la noche a la mañana se convirtió en un gran general, los nuevos Cincinatos o Cocles. Permitanme, pues, se lo suplico, no cruzar este Rubicón reservado históricamente a los Julios, y volver a mi retiro de siglos, desde el cual,

lejos del mundanal aplauso, podré servir mejor a mis felices conciudadanos y vencer en mí mismo lo que todo clásico sabe que es lo más difícil de vencer en cualquier lid: la ambición y los halagos de la cosa pública. 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 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. (LDS P.65,66)

Este discurso hecho con citas fuera de lugar y clichés retóricos refleja un espíritu atosigado de cultura libresca y pone en entredicho la estatura intelectual de Torres .

El segundo capítulo titulado "E. Torres un caso singular" es la aportación biográfica del hermano del personaje. Desde el primer párrafo se descubre el relieve cómico en la descripción que hace el narrador de su hermano y de sí mismo:

Contra lo que podría parecer por el extraño título de estos recuerdos, E. Torres no es un caso singular en el viejo terruño. Por su inclinación a las letras clásicas , que llevó siempre con sofisticada afectación, por su sentido de la justicia, por su hombría de bien, rayana con un machismo bien entendido, reconocido ya por tirios y troyanos puestos de acuerdo por primera vez en la historia, E. Torres no se diferencia en nada de los directores de suplementos culturales... (LDS p.68)

Estos rasgos insinúan un carácter genérico el cual ha sido señalado por Bergson como una de las características del personaje cómico:

... todo carácter es cómico con tal de entender por carácter lo que hay de enteramente hecho en nuestra persona, lo que está en nosotros en estado de mecanismo ya montado, capaz de funcionar de un modo automático. Será si os parece aquello por lo que nos repetimos a nosotros mismos. Y, por consiguiente, será también

*aquello por lo que los demás podrán repetirnos. El personaje cómico es un tipo.*¹³

La poca información que aporta este testimonio apunta en esa dirección: presentar a Torres como un tipo, una generalidad. Al mismo tiempo Monterroso mantiene el tono irónico que hace sospechar que el narrador es malicioso y que sus afirmaciones están motivadas por la envidia:

¿ Qué podría decir yo en elogio de un pariente aun vivo que no lastimara su modestia; o qué en su contra (pues no siempre, debo admitirlo, compartí sus ideas, y aun hoy mismo, in vino veritas como de costumbre, estoy seguro de que mucho del ruido que se hace en torno de ellas es exagerado) que no se me pudiera reprochar como fruto de la envidia fraternal por la fama de quien desde muy niño nos opacó a todos. (LDS p.72)

El narrador se presenta como un literato frustrado, en su oficio de periodista gusta de usar seudónimos aunque declara que en esta ocasión no se le permitió ocultar su identidad. Confiesa su preocupación de que el lector encuentre desabrido su testimonio por venir de un desconocido, por que todo ha sido dicho ya de su hermano y por que "...sólo el renombre de quien las dice hace que ciertas ideas valgan algo." (LDS p.69)

Todas estas advertencias al lector indican que el narrador es más consciente de los riesgos que corre de contaminarse de la comicidad de su hermano, si tratara de ocultar los aspectos risibles de su personalidad. Por ello Monterroso le concede cierta capacidad irónica para que él mismo haga dudar de las cualidades de Torres. En efecto, las pocas cualidades que se le atribuyen a Torres más bien son negativas:

La provincia es la patria, dijo Eduardo. Sólo una patria así, añadió, puede ser fiel a sí misma, la más difícil de todas las fidelidades. Y mi hermano ha sido fiel a su fidelidad a sí mismo, convencido como estoy de que jamás se ha traicionado sosteniendo la misma idea o concepto por más de una hora o veinticuatro a lo sumo. (LDS p.72)

Esta es la fórmula irónica más usada en este testimonio: se ensalza una cualidad que en el contexto de toda la obra resulta negativa, en el ejemplo anterior la fidelidad no se refiere a las virtudes que pudiera tener el ser provinciano sino a las carencias de índole cultural. Otros ejemplos:

Puede afirmarse que su formación clásica le vino más de un recordar, como no olvidaba Platón, que de las carencias del ambiente.. El Herald de San Blas, rotativo que, como la luz de esas estrellas que los astrónomos registran en su telescopio después de millones de años de extinguidas, sigue iluminando las estrellas samblasenses aún después de quince o veinte minutos de leído... (LDS p.68)

El testimonio del hermano de Torres aporta nuevos rasgos al retrato esbozado en el primer testimonio, pero hace más evidente el deseo de trivializar todo aspecto relativo a la vida y la obra de Torres:

...un día E. Torres encontró su eureka y se echó a vagar por los campos del espíritu en la búsqueda cada vez más obstinada de una decisiva respuesta a las premiosas interrogantes de nuestro tiempo, que en San Blas no sólo es el mejor del mundo sino incluso uno de los mejores en lo que a tranquilidad espiritual se refiere. (LDS p.76)

Si el retrato de E. Torres es muy genérico, los textos dan suficientes pistas sobre San Blas que permiten identificarla con la ciudad de México, ésta se puede tomar como un referente del contexto requerido para la confrontación que da sentido a la

ironía. De hecho la biografía se apoya en una monografía de las costumbres de la clase intelectual de San Blas, "*ciudad grande con los encantos de un pueblo chico y al revés.*" (LDS p.70)

El texto pasa de la ambigüedad irónica a la burla franca de la sátira cuando el narrador recuerda los momentos más significativos de la infancia y adolescencia de Torres: en su primer cumpleaños cae de los brazos de su tía y se azota en el suelo, debido al golpe no es sino hasta los seis años que pronuncia su primera palabra: libro. Desde temprana edad leyó todos los libros que encontró, en algunas bibliotecas públicas aún quedan huellas de su paso: manchas de saliva con dulce y chocolate. Se cierra el resumen de su infancia con un episodio grotesco: una regresión a la falta de control de los esfínteres atribuida a las más inverosímiles causas. La dudosa veracidad de estas anécdotas refuerzan la sospecha de que estén hechas con malicia (que el autor concede al narrador). Es otra vez el truco con el que Monterroso conserva cierta incertidumbre respecto al verdadero valor de Torres. Es una voluntad expresa de dejar intacto algo del prestigio de su personaje. Esto también podría entenderse como una inmersión del autor guatemalteco en la comicidad, en otras palabras si el autor usa distintas voces, a manera de máscaras, para fustigar con sus textos cómicos a cierto tipo de individuos, que forman parte de la comunidad intelectual de la que él mismo forma parte, quizás se debe a que existe alguna identificación entre el autor y su personaje. Esto queda demostrado con los pasajes autobiográficos que contiene el

tercer testimonio. Al respecto dice Marcos Victoria: "*El que ríe es cómplice activo de lo cómico, se hunde en el error o en lo anormal.*"¹⁴ Por ello muchas de las afirmaciones de los personajes coinciden con las que Monterroso ha manifestado en varias ocasiones.

2.1.2 La sátira de los sentimientos y de la retórica amorosa

En el tercer testimonio, el narrador es Luciano Zamora, el exsirviente de Torres, a diferencia de las demás voces narrativas no oculta su deseo de situar la figura de Torres en su justo lugar, ni trata de disfrazar su indiferencia por aquel:

... personaje ya demasiado conocido, apreciado y vilipendiado en aquel infecto pueblo como para que yo me ponga en este momento a hacer una lista de sus méritos o el panegirico de su obra, casi tan difundida, elogiada o vilipendiada como él mismo (LDS P. 78)

Al final del relato el narrador afirma que Torres una vez muerto será olvidado

... como todos los grandes hombres que dan la vida y se desvelan por una humanidad que ni los agradece y hasta podría decirse que ni los necesita, excepto para los actos públicos. (LDS p. 98).

Como en las citas anteriores todas las referencias a Torres que hay en este capítulo carecen de sentido irónico. Sin embargo, son alusiones que caen dentro de lo cómico en la medida en que desenmascaran la falacia del ideal socrático que pretende encarnar Torres:

Cada vez que vean actuar a ese gran hombre o personaje importante recuerden que también él es un ser humano, lo que no constituye ningún mérito ni mucho

menos, pues precisamente por serlo padece defectos, miedos, debilidades, manías y rarezas. (LDS p.84)

El narrador en tanto que personaje cercano a Torres detecta las múltiples imposturas y mezquindades en que incurre su biografiado. Se puede decir que estos rasgos poco edificantes para ser incluidos en una biografía son la faceta desconocida de cualquier persona eminente. Monterroso presenta esta faceta para resaltar la comicidad que provoca el contraste entre la imagen de un personaje con pretensiones de sabio (faceta pública y conocida) y la imagen doméstica de un hombre ordinario abrumado por preocupaciones mundanas. Monterroso insiste en señalar la incongruencia entre nuestras aspiraciones y nuestras limitaciones, es la comicidad de las situaciones cotidianas en las que todos nos involucramos. Sobre esto dice Marcos Victoria:

Y la vida no está hecha como para conservar hacia ella absoluto respeto, como para eternizar cualquier afecto. No hay personaje al cual amemos o respetemos, que no sea capaz de destruirnos esos sentimientos. Basta con que oigamos a su cocinera. 15

O bien podríamos oír a su valet o a su esposa, diría Monterroso quien para mostrar esta faceta más humana y caótica de la personalidad de Torres, intercala en el recuento de las experiencias amorosas de Zamora, anécdotas de la vida privada de Torres, cuya presencia en el texto es casi nula ya que el narrador habla más de sí mismo. El testimonio incluye algunas anécdotas que son del propio autor además de que el estilo y algunas de las opiniones hechas por Luciano Zamora recuerdan mucho a las del mismo Monterroso.

Para Zamora el encuentro con Torres significó una inmersión al mundo libresco y acartonado de éste. Por ello presenta los mismos síntomas de saturación retórica y ve con recelo una temprana iniciación a las letras, dice a propósito de esto último: "... joven al que le da por leer joven perdido." (LDS p. 77)

El atosigamiento literario de Zamora se pone de manifiesto por el cúmulo de fórmulas cursis y de lugares comunes que usa para narrar su enamoramiento de Felicia:

La mujer es por naturaleza corruptora y no hay nada que deteste más en un hombre que la virtud y siempre hará cualquier cosa por hacerlo caer, y como también es por naturaleza redentora... (LDS p. 83)

La visión cómica recae sobre todo en la ambigüedad de los sentimientos amorosos de los personajes, denuncia la impureza del sentimiento amoroso al revelar la pulsión sexual subyacente en cada gesto de sensiblería gazmoña y la moral represiva e hipócrita de la mentalidad provinciana; esto queda muy bien plasmado en algunos pasajes, por ejemplo la carta de una de las amantes ocasionales de Torres:

...dejé que tus manos se deslizaran por mis muslos y que nuestras bocas se unieran en un beso que no podía ser pecado pues en ese momento yo sólo pensaba en Dios y en que Dios lo estaba permitiendo para purificarnos, y en que quién era yo para oponerme a sus designios. NATY. (LDS p. 97)

Si llovía, peor, porque entonces no pensaba en nada sino que sólo me ponía muy triste, sin saber porque, viendo caer la lluvia a través de los vidrios, y en las tardes de sol, el simple vuelo de una mosca, y

más si eran dos que jugaban en el aire, me inquietaba extrañamente y mi imaginación se remontaba quien sabe a donde, pero por lo general hacia algo con vagas formas femeninas... (LDS p. 80)

Por ahora no pienso en orejas sino en partes de atrás o de adelante y por más esfuerzos que hago de ahí no paso, excepto cuando paso a lo máximo, que aquí no debe mencionarse pero que sé que todos imaginan pues con el tiempo aprendí que entre más años tiene la gente más piensa en eso y desde que se levantan hasta que se acuestan sólo piensan en eso. (LDS p. 87)

Lo cómico de las relaciones amorosas inscritas en una moral tradicional consiste en que la aspiración al valor de pureza se frustra por la inevitable confusión entre lo espiritual y lo libidinoso que siempre existe en las relaciones amorosas, esta ambivalencia la resume el narrador en el subcapítulo " Amor carnal y amor platónico":

Por lo que a mi se refería, todos sabemos que hay amor carnal y amor platónico. Pero esto no es tan simple. Yo estoy seguro de que el mío era platónico-carnal o carnal-platónico a la vez, pues en cuanto pensaba en ella sentía algo en la carne, o en cuanto sentía algo en la carne pensaba en ella; y de esta manera, en todo momento pasaba de una cosa a otra sin darme cuenta o sin ponerme a pensar de que clase era mi amor de acuerdo con estas dos filosofías, la carnal y la platónica. Como antes me permití insinuar, ahora se que también existe el desamor, o el simple y puro no amor, que vendría a ser como lo aristotélico-carnal, o sea lo opuesto a lo carnal pero sin llegar a lo platónico sino apenas a lo justo medio... (LDS p.100)

El eje dramático del testimonio es el enamoramiento de Luciano y Felicia. La suya es una historia de desencuentros y frustraciones que caen dentro de lo cómico de las relaciones que hemos mencionado, y para resaltar dicha comicidad Monterroso establece paralelismos con las dos historias paradigmáticas del

idealismo amoroso: la de Romeo y Julieta y la de Francisca y Pablo (Dante). La imposibilidad del encuentro entre los dos enamorados a causa de la rivalidad entre las familias a las que prestan sus servicios como sirvientes los dos enamorados de San Blas recuerda, provocando un contraste paródico, el tema de la enemistad de las familias de los célebres enamorados de Verona. El escenario que no permite a los personajes más que una comunicación a base de señas a distancia y de gestos desesperados para manifestar el deseo de un mayor acercamiento, ratifica la imagen de un San Blas pleno de intrigas, golpes bajos, chismes, en donde, parodiando la famosa frase de Reyes: "... todos lo sabían todo y todo lo sabían entre todos..." (LDS p.82)

Las alusiones a la Vida Nueva y a la Divina comedia de Dante también provocan un contraste paródico entre la retórica que usa Zamora para describir sus vivencias y la realidad ridícula, el subcapítulo que contiene estas alusiones se titula "Comienza una nueva vida", describe un intenso encuentro de miradas, desde las azoteas de sus respectivos domicilios, sucede un deslumbramiento, similar al que describe Dante cuando recrea su primer encuentro con Beatriz, finalmente el encanto es roto por las carcajadas de Felicia, lo chusco de la anécdota se reafirma por la alusión velada al quinto capítulo de la Divina Comedia: "*Aquel día ya no pude leer más pues caí dormido, como cae un cuerpo muerto*", (LDS p. 94).

Estas alusiones semiveladas a obras clásicas se explican

por la congestión libresca del narrador, y acentúan lo cómico de la obra al revelar lo ilusorio de la retórica amorosa, en contraste con la caótica realidad de las relaciones de pareja.

El último capítulo de la primera parte es el testimonio de la esposa de Eduardo Torres. Es una recapitulación de los rasgos esbozados en los testimonios anteriores. Su inclusión al final de la primera parte refuerza el sentido irónico de toda la obra. En los dos primeros testimonios la ambigüedad irónica dibuja y desdibuja el retrato espiritual de Eduardo Torres; en el tercero, la ironía cede el lugar a un tono franco de desmitificación que confirma al lector el carácter cómico de Eduardo Torres; por último, el testimonio de la esposa da una visión cruda y desencantada: es el resumen satírico de los cuatro testimonios, por ello no podía estar sino al final ya que de otra manera la ironía de los primeros capítulos sería tan obvia que no funcionaría porque desde el principio se estaría indicando que se trata del retrato de un personaje a todas luces cómico y se cancelaría el juego irónico y ambivalente que preside toda la obra.

Este testimonio es más bien un enjuiciamiento y un ajuste de cuentas de la esposa sin fe en la literatura, para quien las empresas y veleidades cultas de su esposo carecen de sentido, por ello afirma que vivir con un intelectual es un calvario, señala la fatuidad de su esposo y de todos los intelectuales que conforman el círculo de amistades de éste: *"para mi todos son unos farsantes empezando por mi marido"* (LDS p. 108).

por la congestión libresca del narrador, y acentúan lo cómico de la obra al revelar lo ilusorio de la retórica amorosa, en contraste con la caótica realidad de las relaciones de pareja.

El último capítulo de la primera parte es el testimonio de la esposa de Eduardo Torres. Es una recapitulación de los rasgos esbozados en los testimonios anteriores. Su inclusión al final de la primera parte refuerza el sentido irónico de toda la obra. En los dos primeros testimonios la ambigüedad irónica dibuja y desdibuja el retrato espiritual de Eduardo Torres; en el tercero, la ironía cede el lugar a un tono franco de desmitificación que confirma al lector el carácter cómico de Eduardo Torres; por último, el testimonio de la esposa da una visión cruda y desencantada: es el resumen satírico de los cuatro testimonios, por ello no podía estar sino al final ya que de otra manera la ironía de los primeros capítulos sería tan obvia que no funcionaría porque desde el principio se estaría indicando que se trata del retrato de un personaje a todas luces cómico y se cancelaría el juego irónico y ambivalente que preside toda la obra.

Este testimonio es más bien un enjuiciamiento y un ajuste de cuentas de la esposa sin fe en la literatura, para quien las empresas y veleidades cultas de su esposo carecen de sentido, por ello afirma que vivir con un intelectual es un calvario, señala la fatuidad de su esposo y de todos los intelectuales que conforman el círculo de amistades de éste: *"para mí todos son unos farsantes empezando por mi marido"* (LDS p. 108).

Su ingenuidad no le impide advertir las artimañas con las que su marido disfraza sus carencias culturales, se revela ante el papel de esposa leal obligada a reverenciar a su marido en público. El círculo de amistades de su esposo lo conforman seudointelectuales para quienes la cultura no es algo vital, sino una cuestión de prestigio. El culto al libro como objeto de presunción provoca a Torres la manía de la posesión libresca. En el medio snob de San Blas lo importante es el tamaño de la biblioteca.

En la visión cruda y desengañada de su esposa, Torres aparece como un ser absurdo y disminuido; sus dudosas aportaciones a la literatura y a la vida cultural de San Blas no justifican el irresponsable olvido de su familia. Desmiente la imagen de un Torres dedicado religiosamente a su oficio de escritor, lo describe como un ser rutinario y poco creativo; sus ratos de ocio "*que son los más*" los ocupa para leer periódicos y ver los deportes en la televisión, por si fuera poco confirma la ya aludida falta de criterio de Torres que recurre a los editoriales de los periódicos para normar su opinión.

2.2 Un espíritu acartonado o la sátira del escritor de mediocridades

La segunda parte del libro es una selección de obras de Eduardo Torres. Los textos confirman las facetas cómicas del intelectual provinciano, ya insinuadas en los testimonios de la primera parte. En el primer texto hay algunas ideas sobre el sentido del Quijote, que no pasan de ser una versión reciclada de

Su ingenuidad no le impide advertir las artimañas con las que su marido disfraza sus carencias culturales, se revela ante el papel de esposa leal obligada a reverenciar a su marido en público. El círculo de amistades de su esposo lo conforman seudointelectuales para quienes la cultura no es algo vital, sino una cuestión de prestigio. El culto al libro como objeto de presunción provoca a Torres la manía de la posesión libresca. En el medio snob de San Blas lo importante es el tamaño de la biblioteca.

En la visión cruda y desengañada de su esposa, Torres aparece como un ser absurdo y disminuido; sus dudosas aportaciones a la literatura y a la vida cultural de San Blas no justifican el irresponsable olvido de su familia. Desmiente la imagen de un Torres dedicado religiosamente a su oficio de escritor, lo describe como un ser rutinario y poco creativo, sus ratos de ocio "*que son los más*" los ocupa para leer periódicos y ver los deportes en la televisión, por si fuera poco confirma la ya aludida falta de criterio de Torres que recurre a los editoriales de los periódicos para normar su opinión.

2.2 Un espíritu acartonado o la sátira del escritor de mediocridades

La segunda parte del libro es una selección de obras de Eduardo Torres. Los textos confirman las facetas cómicas del intelectual provinciano, ya insinuadas en los testimonios de la primera parte. En el primer texto hay algunas ideas sobre el sentido del Quijote, que no pasan de ser una versión reciclada de

los clichés más comunes acerca de la obra de Cervantes:

Detrás de las locuras aparentes del famoso caballero de la Triste Figura, como él mismo se llamaba, los espíritus privilegiados pueden encontrar pasajes sublimes, todos dedicados a atacar las novelas de caballerías, funesta lectura que, como bien dice el autor, andaba de mano en mano corrompiendo las costumbres... (LDS p. 122)

Al leer el primer texto de Torres encontramos el mismo espíritu acartonado que ya conocíamos por medio de los testimonios de la primera parte. La ignorancia aunada a la propia seguridad de tener una autoridad intelectual lo llevan a censurar el estilo de Cervantes: *"El protagonista dice Fuyan en lugar de huyan, como es lo correcto; más adelante hay un hideputa que hiere la vista "*. (LDS p.123)

Las lagunas de su erudición quedan al descubierto cada vez que menciona a algún autor o hecho histórico: al hablar de la batalla en la que Cervantes perdió una mano confunde la de Lepanto con la de la armada invencible.

Los errores y torpezas de Torres motivan el segundo texto incluido: la "respuesta censoria" de un lector indignado por las faltas cometidas por Torres. El lector llama la atención sobre lo desatinado de todas las afirmaciones hechas por Torres como la de calificar a Cervantes como *"el genio más lego con que cuenta nuestra lengua "* (LDS p.125)

Podría parecer que estas correcciones son innecesarias en la medida en que destruyen la ambigüedad irónica del texto, sin embargo, se justifican como parte del juego monterrosiano que hace que esta "respuesta censoria" participe de la comicidad que

rige toda la obra. Lo anterior se refleja en el pasaje en que el autor de la "respuesta" defiende a Sancho Panza de los vituperios que le dedica Torres y que lo hacen caer en la misma visión maniquea de este último, el estilo refleja cierto mimetismo con respecto al estilo de Torres como si la comicidad del personaje fuera contagiosa:

En cuanto a calificar a Sancho de "zafio y despreciable labrador" dedicado a satisfacer las más bajas pasiones materiales como son el comer y el dormir, ¡pobre Sancho! Zafio sí, pero de ningún modo despreciable. Sancho tan bueno, tan ingenuo, tan inquebrantablemente leal; socarrón y malicioso pero tierno y honrado. (LDS p.126)

La inclusión de textos para refutar a otro de la misma obra, así como la profusión de citas y alusiones a los clásicos o a otras obras del propio Monterroso, hacen de esta obra un buen ejemplo de intertextualidad, en el sentido en que define esta categoría Julia Cristeva:

... (un texto) constituye una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos. 16

Otro de los escritos de Torres es un ensayo sobre la traducción: traductores y traidores. Plantea dos tesis absurdas: según Torres el apotegma traduttore traditore es falso ya que una traducción sólo traiciona al original cuando el traductor lo hace deliberadamente o cuando se descuida y traduce mal. Sin embargo, es evidente que ningún traductor ignora la imposibilidad de traducir con absoluta fidelidad, por ello sólo se puede pensar en dos clases de traductores: los que traicionan a sabiendas de que

no hay otra opción y los que traicionan ignorando lo anterior. La tesis resulta insostenible. Después plantea el clásico dilema de la traducción: ¿la letra o el espíritu? pero Torres tergiversa el sentido de esa disyuntiva y la entiende como traducción literal, o sea no traducción: mera trasposición en el mismo idioma, o bien la traducción libre y arbitraria. Otra vez lo absurdo del planteamiento que intenta poner en tela de juicio la importancia de la traducción más bien pone en duda la integridad mental del personaje. La ironía no está ausente en este "ilógico" ensayo que termina:

Ahora bien y para finalizar, ¿ con cuál de las dos se queda el buen o mal lector, que también los hay? Es indudable que con la que mejor le parezca; o con ninguna... (LDS p.131)

El tercer ensayo es un ejercicio de hermenéutica sobre una estrofa de Góngora , muestra de las veleidades filológicas y eruditas de Torres de las que no resulta más que un ejercicio de invención arbitraria del sentido de la estrofa del Polifemo. El ensayo es un buen ejemplo de como la falta de erudición y de imaginación sólo puede empobrecer arbitrariamente el sentido de un texto, por ejemplo, al analizar el último verso: "y al cuerno al fin la citara suceda"; Torres se permite hacer un reacomodo sintáctico para que el verso concuerde con su interpretación de toda la estrofa, dejándolo así: "sucedá al fin: ¡ Al cuerno la citara ! (LDS p. 135)

Torres revela su credo poético en su "Decálogo del escritor" el cual puede leerse como un irónico recetario de fórmulas para

escribir mal, por ejemplo, el primer mandamiento dice: " *Cuando tengas algo que escribir dilo; cuando no también. Escribe siempre.*" (LDS p. 136). Este texto revela muy bien la posición de Monterroso respecto a la "poética" de Torres. En otro texto similar : la ponencia de Eduardo Torres ante el "Congreso de escritores de todo el continente" celebrado en San Blas en 1967, Torres hace propuestas tan banales como: " *Que por elemental cortesía todo libro escrito por escritora sea leído antes que cualquier libro escrito por escritor*". Todos los puntos de la ponencia buscan el mejoramiento de la situación del gremio de literatos pero en aspectos que poco o nada tienen que ver con la literatura, sino con la vida privada y social de los escritores. La falta de respeto hacia los escritores por parte del autor se hace patente en algunos pasajes como : " *se reconoce a nivel continental que la mejor manera de dejar de interesarse por las obras de los otros autores consiste en conocer personalmente a éstos*" (LDS p. 146)

Este texto es la sátira del intelectual, tan típico de México, que busca tener una presencia avasalladora en todas las esferas de la vida social aunque el valor y la trascendencia de sus aportaciones literarias sea dudoso. Los demás textos que integran esta segunda parte de Lo demás es silencio dan cuenta de la incapacidad de Torres para crear una obra literaria consistente, son breves ensayos o ejercicios fallidos de erudición que refuerzan la idea de su esterilidad creativa.

La tercera parte de Lo demás es silencio reafirma la idea

de Eduardo Torres como el escritor de mediocridades. Si los textos de Torres incluidos en la segunda parte indican una ausencia total de rigor literario los ejemplos del tercer capítulo confirman la pereza y la falta de oficio ya señaladas en el testimonio de su esposa. Se trata de una "selección" de aforismos, dichos famosos, refranes y apotegmas extraídos de conversaciones, diarios, libros de notas, correspondencia y artículos.

En ausencia de una obra literaria consistente se nos presentan, de acuerdo con la comicidad de la obra, los únicos frutos posibles de un espíritu estéril y acartonado. Aquí creemos necesario señalar que el tema del escritor que no escribe es uno de los más recurrentes en toda la obra de Monterroso, en ese sentido podría decirse que Lo demás es silencio es la obra consagrada de manera exhaustiva a desarrollar las posibilidades cómicas de dicho tema.

Algunas de las citas corresponden a la estatura intelectual de Torres: "La mejor prueba de que el cine no es arte es que no tiene Musa" (LDS p.161). Sin embargo, después de releer todas las citas de este capítulo se descubre que la intención de Monterroso es ridiculizar las discusiones en torno a las grandes cuestiones: el arte, Dios, el universo... Cuando Torres aborda estos temas tan serios y densos les quita peso al tratarlos como cuestiones triviales (varias de las citas son extraídas de pláticas de cantina), aún tratándose de problemas muy por encima de su capacidad. Lo que está muy claro es la intención satírica

de Eduardo Torres como el escritor de mediocridades. Si los textos de Torres incluidos en la segunda parte indican una ausencia total de rigor literario los ejemplos del tercer capítulo confirman la pereza y la falta de oficio ya señaladas en el testimonio de su esposa. Se trata de una "selección" de aforismos, dichos famosos, refranes y apotegmas extraídos de conversaciones, diarios, libros de notas, correspondencia y artículos.

En ausencia de una obra literaria consistente se nos presentan, de acuerdo con la comicidad de la obra, los únicos frutos posibles de un espíritu estéril y acartonado. Aquí creemos necesario señalar que el tema del escritor que no escribe es uno de los más recurrentes en toda la obra de Monterroso, en ese sentido podría decirse que Lo demás es silencio es la obra consagrada de manera exhaustiva a desarrollar las posibilidades cómicas de dicho tema.

Algunas de las citas corresponden a la estatura intelectual de Torres: "La mejor prueba de que el cine no es arte es que no tiene Musa" (LDS p.161). Sin embargo, después de releer todas las citas de este capítulo se descubre que la intención de Monterroso es ridiculizar las discusiones en torno a las grandes cuestiones: el arte, Dios, el universo... Cuando Torres aborda estos temas tan serios y densos les quita peso al tratarlos como cuestiones triviales (varias de las citas son extraídas de pláticas de cantina), aún tratándose de problemas muy por encima de su capacidad. Lo que está muy claro es la intención satírica

de Monterroso para quien la supuesta capacidad holística del sabelotodo provinciano resulta una impostura, como lo muestran algunos ejemplos:

UNIVERSO

¡ Pocas cosas como el Universo ! (LDS p.179)

CARNE Y ESPIRITU

Es cierto, la carne es débil; pero no seamos hipócritas: el espíritu lo es mucho más. (LDS p.161)

BREVEDAD DE LA VIDA

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

DIOS (1)

Si Dios no existiera habría que inventarlo. Muy bien, ¿y si existiera? (LDS p.164)

MUJER

La mujer es el ser más maravilloso de la Creación; pero no deja de dar sus problemas. (LDS p. 172)

En otras de las citas de Torres se trasluce la visión sarcástica de Monterroso sobre la dinámica cultural y política del país:

Gracias al sistema de becar a los poetas, en nuestro país se han dado muchos de los mejores logros que el silencio haya obtenido jamás. (LDS p. 177)

En San Blas muchos políticos esencialmente estúpidos o ladrones sólo esperan el momento de alcanzar el poder para combinar estas dos cualidades. (LDS p. 178)

En estas citas un lector familiarizado con la obra de Monterroso puede percatarse de que muchas de las opiniones de Torres son las mismas del autor guatemalteco, lo que viene a reafirmar la idea de que la obra no es polifónica por la constante interferencia del autor en todas las voces narrativas que aparecen (ver nota 6).

2.3 La ironía como juego de espejos que se iluminan mutuamente: personaje, autor y lector

El capítulo cuarto: "Colaboraciones espontáneas", incluye el soneto: "El burro de San Blas (pero siempre hay alguien más)", que en realidad no es un soneto, y un análisis del mismo texto hecho por Alirio Gutiérrez.

El soneto es el siguiente:

*Aquí muy cerca, en San Blas
vive un burro por demás.
Todos piensan que es muy sabio
pero nada bueno sale de su labio.
Dicen que es de cerebro pronto
pero lo que escribe siempre es tonto.
Contra cualquiera arremete
metiéndose en lo que no le compete.
Critica a todos con maña
pero aquí ya a nadie engaña.
Antes que a otros criticar
sus defectos debería mirar.
Si el que lee esto se lo cree
es más tonto que él, puesto que lo lee. (LDS p.183)*

Alirio Gutiérrez señala que la composición no es un soneto, sino una nueva forma estructural inaugurada por Torres, pero se contradice en seguida al decir que es parecida a la gaita

gallega (ironía). Indica la ambigüedad de la obra: "*ambigüedad muy de la época actual, pues el lector de hoy no está dispuesto aceptar así como así verdades de nadie*" (LDS p.186). Antes de analizar cada verso del "soneto" advierte que por su contenido e intención satírica se trata de un epigrama cuya necesidad está dada por la incapacidad del hombre para superar sus errores.

Desde el principio, con la nota al pie de página en la que se indica que Alirio Gutiérrez es un seudónimo, el texto se plantea como una autoparodia basada en un juego de desdoblamientos del autor y su personaje. Si en otras partes de la obra Torres parece fungir como una máscara que usa Monterroso para satirizar a cierto tipo de intelectual provinciano, en este texto el juego consiste en que Torres - que también es un autor- se enmascare con un seudónimo para fustigar a su creador y al lector que se autoexcluya de la sátira.

Lo anterior lo indica claramente Alirio Gutiérrez. (el seudónimo de Torres) al hablar del sentido del epigrama: "*conferirle otra vez su papel de espejo en el que la literatura se retrata a sí misma , se desnuda y no pocas veces se autodenigra...*" (LDS p. 187). El juego de desdoblamientos y enmascaramientos del autor (Monterroso) y del personaje-autor (Torres) queda planteado en estos términos:

Sé que si se me ha pedido el análisis de esta pequeña obra maestra de nuestra literatura más o menos anónima o local para el libro que hoy se dedica a Eduardo Torres es porque previamente se acepta la existencia de una serie de supuestos, a saber:
a) que el objeto del epigrama es Eduardo Torres
b) que conozco al autor del epigrama

- c) que el autor del epigrama soy yo
- d) que el autor del epigrama es Eduardo Torres
- e) que el objeto del epigrama soy yo

Otra vez el juego de espejos. Cómo me regodeo pensando en las dudas del lector. Pero díganme, si quien escribe no se regodea con las dudas del lector, ¿con qué se regodea? (LDS p. 189)

¿Quién escribió este análisis? el texto plantea esa interrogante dejándola sin resolver aparentemente :

... en la duda prefiero inclinarme por la hipótesis de trabajo consistente en que el epigrama podría ser de mano ajena, tanto a la suya como a la mía, si bien la sorpresa contenida en los dos versos finales es tan del estilo del profesor Torres y está tan dentro de sus juegos conceptuales[...] con lo que en la historia de la literatura el profesor Torres quedaría como el único epigramista entregado a la tarea de autodenigrarse. (LDS p. 189)

El sentido autoparódico que implica un cuestionamiento al autor de la sátira también incluye al lector en un afán por hacerle ver que no está exento de la comicidad de Eduardo Torres.

De esta insinuación de que el burro escribe se ha querido decir que el objeto de la sátira es el profesor Torres, pero entre nosotros tanta gente escribe (o cree que escribe) que bien podría ser cualquiera de los vecinos de San Blas... (LDS p.191)

la sátira está dirigida contra el lector mismo, quien ha sido llevado como de la mano para ser expuesto de súbito ante este espejo, y a quien, después de la primera risa, por convulsa que ésta sea, se le caerá la cara de vergüenza, si alguna tiene, por su mezquina actitud... (LDS p. 192)

Vemos como la obra, en los momentos de mayor ambigüedad, obliga al lector a inmiscuirse en un juego satirico del que sale tan mal librado como el autor. Esta capacidad de autoparodia se ajusta al espíritu de los géneros cómico-satiricos y a la visión carnavalesca del mundo estudiados por Bajtin cuya enumeración de

los rasgos de estos géneros derivados de la fábula menipea destaca:

Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados (cartas, manuscritos encontrados, diálogos narrados, parodias de los géneros altos, citas con acentuación paródica, etc.)... aparecen diversas máscaras para el autor...¹⁷

"Punto final", el texto con el que termina la obra, continúa el juego del capítulo anterior: ocultamiento-descubrimiento del autor con su personaje y cierra el libro con una autocrítica. Eduardo Torres afirma conocer a Monterroso de quien dice: "goza de cierta fama de burlón que (y perdónenme) no acaba de gustarme" (LDS p. 197); lo acusa de carecer de método como recopilador de los textos que conforman la obra. Se excusa de las polémicas que suscitó su artículo sobre el Quijote y se deslinda de cualquier intervención suya en los testimonios a los cuales considera amañados o faltos de discreción.

Este texto termina con un severo cuestionamiento del sentido irónico de toda la obra: más que autodefensa del personaje es un reconocimiento del autor de lo artificioso que puede ser una obra que trata de mantener el tono irónico de principio a fin:

... a quien de buena fe quiera internarse en lo que a mí concierne, no haya temor; al fin y al cabo, más tarde o más temprano, todo irá a dar al bote de la basura. Si de esta basura alguien fabrica algún día unas cuantas nuevas hojas de papel, confío en que la próxima vez ese papel sea usado en algo menos ambiguo, menos falsamente magnánimo y menos fútil. (LDS p. 198)

En una entrevista que le hace Jorge Ruffinelli, Monterroso

se muestra despectivo hacia lo que podríamos llamar abuso de la ironía como recurso literario. Transcribimos esta parte de la entrevista porque muestra que Monterroso sabe que la ironía como recurso literario es un arma de dos filos. A la pregunta de por qué afirma que la obra de Robert Musil le desagrada, Monterroso responde:

... en realidad nunca pude comprender a Musil, o mejor dicho sentir a Musil. Intenté con buen ánimo leer "El hombre sin atributos". Las primeras cincuenta páginas me parecieron fascinantes, las segundas también, y pensé que sucedería lo mismo con el resto. Desgraciadamente, a partir de ahí me di cuenta de que era siempre igual, siempre igual, y de que él sabía que eso era irónico.

RUFFINELLI- Pero tú eres irónico, ¿no?

MONTERROSO- (Respuesta censurada)

RUFFINELLI- Me refiero a que has escrito sátira.

MONTERROSO- De vez en cuando la ironía es un buen elemento retórico de la sátira. Pero, a no ser como ironía ¿ cómo puede uno pensar: «Soy irónico»... En cualquier texto, satírico o no, puede entrar la ironía, pero como recurso literario, no como característica personal, y menos consciente, del autor. (VCF p.14)

La crítica que él hace de la obra de Musil sería aplicable en buena medida a Lo demás es silencio, por ello parece que este texto que cierra el libro es un reconocimiento tácito de su principal flaqueza y de algún modo se adelanta a los posibles reproches de la crítica. En efecto, tal parece que el esmero constante del autor por mantener la ambigüedad irónica a lo largo de toda la obra hace que aquella pierda su eficacia al quitarle su carácter novedoso y sorpresivo. Esto se debe a que una vez que el lector descubre la indole cómica del personaje (lo cual puede suceder desde el primer capítulo) su lectura se inclinará por un sentido unívoco, es decir satírico, independientemente de que en la obra prevalezca un tono ambiguo..

NOTAS

1 BONIFAZ NUÑO, Alberto, "Te hablo Monterroso para que me escuches, Eduardo Torres", La Cultura en México, Siempre, México, 7 de marzo de 1979.

2 DELGADO, Antonio, "De Monterroso y otras fábulas", en La literatura de Augusto Monterroso, México: U A M, 1988. pp.33-40.

3 RUFFINELLI, Jorge, Introducción a Lo demás es silencio, México, Rey. 1987

4 PEREIRA, Armando, "Los silencios de Eduardo Torres", Revista de la Universidad de México, México, abril de 1979. pp. 52-53.

5 RUFFINELLI, Op. cit. p.35.

La transgresión de los géneros se ha señalado como una característica de la ficción contemporánea. Lauro Zavala plantea en su artículo "La ficción posmoderna como espacio fronterizo" (Jornada Semanal No.46 1990) que la cultura posmoderna se refleja en los géneros narrativos (novela, crónica, cuento, cine) como un afán constante de parodiar las convenciones genéricas. Las obras más significativas retoman las normas narrativas pero con una distancia irónica que le permite transgredirlas. Dice Zavala: " se trata de una cultura fronteriza: a la vez moderna y distanciada de la modernidad, a la vez dentro y fuera de las instituciones, a la vez respetando y transgrediendo las fronteras entre los distintos géneros y entre la ficción y la no ficción. Por todo ello la ficción posmoderna es un espacio fronterizo" (p.21). Zavala incluye a Monterroso en la lista de autores cuyas obras se insertan en esta poética fronteriza.

Umberto Eco en su libro Apostillas al nombre de la rosa da una definición de lo posmoderno similar a la de Zavala: las vanguardias artísticas del siglo XX llevaron su espíritu renovador, herencia del romanticismo, hasta sus últimas consecuencias: hacer tábula rasa del pasado, pero sus búsquedas desembocaron en un callejón sin salida (en literatura la supresión del flujo discursivo) ya que sólo produjeron un metalenguaje y no nuevos textos, esa es la paradoja del arte moderno con su afán de constante renovación. Según Eco lo posmoderno es un intento de restablecer los lenguajes artísticos del pasado, pero con un distanciamiento irónico, sin ingenuidad. La actitud de Monterroso hacia las convenciones de los géneros ejemplifica esta postura ambivalente; intento de relectura de los géneros tradicionales: fábula, biografía, alegoría, novela, cuento, pero estableciendo la distancia, mediante la ironía, que le permite reelaborar las reglas de cada género. De ahí que Lo demás es silencio sea un collage de textos heterogéneos (Testimonios, ensayos, aforismos, cartas) y no una biografía o una novela en un sentido estricto.

6 Bajtin, basado en una concepción dialógica y dialéctica del mundo en la que el conocimiento es resultado de la interacción dialógica del sujeto con otros sujetos y en la cual el pensamiento no se acomoda a una explicación definitiva y excluyente del mundo, postula el dialogismo en la novela o polifonía : término que usa Bajtin para describir el procedimiento mediante el cual Dostoievski introduce en sus obras distintos personajes cada uno con una cosmovisión diferente sin interferencia del punto de vista de él como autor. La idea de polifonía Bajtin la circunscribe al ámbito de novelas que ponen en crisis la noción del autor que maneja a sus personajes como si fueran títeres que le sirven para demostrar su punto de vista. Sin embargo, esta idea de polifonía se ha relacionado en otros autores (Carlos Fuentes, Milan Kundera) con la idea de heteroglosia en el sentido de pluralidad de discursos o de géneros. Lo demás es silencio presenta una variedad de discursos (cada voz narrativa representa un lenguaje que aparece parodiado) o de géneros también parodiados (ver nota anterior), por ello podría clasificársele como una obra polifónica, pero no lo es en la medida en que la perspectiva cómica (la orientación del autor) se manifiesta en las distintas voces narrativas orientando la lectura en un sólo sentido.

7 RUFFINELLI, Op. cit. p.36

8 ECO, Umberto, Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1979.p.98

9 BOOTH, Wayne, Retórica de la ironía, Madrid, Taurus.

10 Ibidem. p.36

11 GRUPO " M " , Retórica general. p 221

12 BERGSON, Henry, La risa, Madrid, Espasa-Calpe. 1986. p.30

13 Ibidem. p. 123

14 VICTORIA, Marcos, op. cit. p. 102.

15 Ibidem. p.155

16 Citado por Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética. p. 264

17 BAJTIN, Mijail M., Problemas de la poética de Dostoievski. México, F.C.E. p. 153

CAPITULO III

LAS POSIBILIDADES COGNOSCITIVAS DEL HUMOR

3.1 ¿ Por qué un género desgastado ?

Monterroso ha dicho que de sus cuatro libros de ficción, publicados hasta la fecha, La oveja negra es el único con cierta unidad de género ¹; sin embargo, su actitud hacia las convenciones genéricas de la fábula no deja de ser ambivalente: primero porque los personajes no coinciden exactamente con el sistema restringido y codificado de las fábulas tradicionales, es decir, no son emblemas de cualidades o defectos humanos, por ejemplo: zorro=astucia, cigarra=negligencia, etcétera., por ello las acciones de estos personajes no son tan previsibles. Además estas fábulas carecen de la intención didáctica que se condensa en la moraleja final.

El autor guatemalteco es consciente del riesgo que corre, al usar este género, de caer en una escritura ingenua, edificante, anacrónica, al respecto declaró lo siguiente en una entrevista:

...en un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a un animal, digamos a una pulga, los lectores si lo aceptan. (VCF p. 25)

CAPITULO III

LAS POSIBILIDADES COGNOSCITIVAS DEL HUMOR

3.1 ¿ Por qué un género desgastado ?

Monterroso ha dicho que de sus cuatro libros de ficción, publicados hasta la fecha, La oveja negra es el único con cierta unidad de género ¹; sin embargo, su actitud hacia las convenciones genéricas de la fábula no deja de ser ambivalente: primero porque los personajes no coinciden exactamente con el sistema restringido y codificado de las fábulas tradicionales, es decir, no son emblemas de cualidades o defectos humanos, por ejemplo: zorro=astucia, cigarra=negligencia, etcétera., por ello las acciones de estos personajes no son tan previsibles. Además estas fábulas carecen de la intención didáctica que se condensa en la moraleja final.

El autor guatemalteco es consciente del riesgo que corre, al usar este género, de caer en una escritura ingenua, edificante, anacrónica, al respecto declaró lo siguiente en una entrevista:

...en un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a un animal, digamos a una pulga, los lectores si lo aceptan. (VCF p. 25)

La fábula es un género tradicional caído en descrédito por la herejía didáctica que preocupaba a Poe; sin embargo, Monterroso lo utiliza con un planteamiento moderno, revitaliza el género, pero haciendo la parodia del mismo lo cual sólo le es posible marcando una distancia irónica que le permite mofarse de las fórmulas retóricas más recurrentes en el estilo de la fábula tradicional. Por ejemplo introduce enunciados típicos como: érase una vez, existió hace muchos años, etcétera., pero en su caso no es una repetición inocente de fórmulas desgastadas por el uso, sino una burla a ese tipo de discurso y a la visión maniquea que encierra. Humberto Eco ha dicho que la única forma de actualizar los géneros tradicionales: es disolviéndolos mediante la ironía. (sobre la actitud de Monterroso ante los géneros ver nota 5 cap. 2)

Creemos que existe otra razón importante por la cual el autor ha elegido usar este género: una marcada tendencia a la concisión, la cual ha sido señalada por la crítica como una de las características esenciales de su estilo. También habría otra razón de índole estilística: la escritura concisa pertenece a una estética clásica. El mismo Monterroso ha declarado su culto por las reglas de una escritura sobria y por la lógica², lo cual, como ya hemos visto, debe tomarse con ciertas reservas ya que si bien es patente la búsqueda de una escritura clásica, ésta no está exenta de ambivalencia: transgresión y fidelidad al mismo tiempo. Otra afirmación del autor que podría verificarse muy bien en su propia obra es acerca del carácter alegórico de toda la

literatura. Esta afirmación describe al conjunto de su obra en la cual siempre hay un sentido alegórico. Mencionamos estas declaraciones del autor porque los rasgos señalados son más visibles en La oveja negra que en el resto de las obras de ficción publicadas por este autor hasta el momento. Sobre la brevedad y la concisión de dichas obras, la crítica ha insistido de sobra en señalarlos como sus rasgos esenciales, sin embargo, en ninguna de las críticas revisadas se advierte que estos rasgos estilísticos no son el resultado de una búsqueda de la brevedad por la brevedad misma, sino de un afán antirretórico que impele al autor a pulir al máximo sus frases hasta despojarlas de cualquier adorno prescindible. Dice Monterroso: *La cualidad principal de la prosa es la precisión: decir lo que se quiere decir sin adornos ni frases notorias. En cuanto la prosa se ve es mala.* (VCF p.66)

3.2 El humor escéptico en La oveja negra

Ernst Kris autor de Humor y psicología menciona en dicha obra³ una teoría muy difundida durante el siglo XVII, atribuida a Aristóteles, que postula la posibilidad de revelar el carácter de un hombre trazando en su fisonomía los rasgos del animal al cual se asemeja más. Así, el hombre con cara de pescado sería frío y taciturno, el hombre con mirada de búho sería meditativo, etc. Esta teoría equipara al hombre con un animal para extraer su caricatura : a partir de la fisonomía revelar la personalidad. Monterroso usa en sus fábulas una técnica similar: presenta los rasgos cómicos de caracteres arquetípicos mediante la figura de

los animales.

Jorge Von Ziegler dice: " *En la fábula tradicional el animal asciende pues se humaniza. En la de Monterroso ocurre lo contrario: el hombre se animaliza*"⁴. Esta idea nos parece discutible en el sentido de que postula la noción de graduabilidad de dos conceptos tan antinómicos como humanidad y animalidad. Por otra parte, tanto las fábulas tradicionales como las de Monterroso, se sirven de los animales (como símbolos) para hablar de los hombres. La diferencia estriba en la forma de hacerlo de cada uno: inocente en el caso de la fábula tradicional y ,parodiando al anterior, en el caso de Monterroso.

Entre las razones que hemos señalado como posibles causas por las cuales el autor haya elegido este género que tiene como personajes a entes tan disímbolos como un espejo, un animal o un rayo (que necesariamente desvalorizan aquello a lo que representan), insistiríamos en el afán de caricaturizar a ciertos rasgos o personajes emblemáticos. Esto armoniza muy bien con una visión pesimista y desencantada de la naturaleza humana, finalmente plasmada con humor.

Esta postura tiene una relación directa con la personalidad y la sensibilidad del autor, pero también sabemos que la sensibilidad es moldeada por determinadas lecturas, por tanto no sería vano buscar un modelo en el cual se haya inspirado Monterroso. La pista la da él mismo en una de las entrevistas que ha concedido: cuando responde a la infaltable pregunta sobre sus lecturas decisivas, menciona a tres autores: Cervantes,

Montaigne y Swift⁵. En relación al punto que estamos tratando creemos que, sin duda alguna, puede decirse que la visión desilusionada del hombre en Monterroso es heredera de la crítica lapidaria hecha por Montaigne al humanismo optimista del renacimiento. Puede parecer forzada y fuera de lugar la relación entre estos dos autores, pero si se compara la "Apología de Raimundo Sabunde" del autor francés con La oveja negra se verá que no son pocas las coincidencias en cuanto a la imagen del hombre presentada por ambos.

La "Apología de Raimundo Sabunde", uno de los ensayos más célebres de Montaigne, puede leerse como el esbozo de una teoría filosófico-antropológica de tono desolado y escéptico; al mismo tiempo es un extenso alegato contra las premisas y postulados del humanismo clásico y del renacentista. Cuestiona la idea de que el hombre sea el centro del universo y la especie superior de cuantas habitan el mundo. Pone en entredicho la superioridad racional del hombre presentando infinidad de ejemplos demostrativos de como la razón ni siquiera le permite al hombre conocerse a si mismo, ni a la naturaleza. Para el autor de los Ensayos, los animales están al mismo nivel del hombre en cuanto a capacidad cognoscitiva y da también múltiples ejemplos de animales que pueden incluso hacer abstracciones y juicios:

*El defecto que impide la comunicación del hombre con los animales, ¿por qué no ha de ser nuestro tanto como de ellos? Es discutible quién tiene la culpa de que no nos entendamos, ya que si ellos no nos entienden a nosotros, nosotros no los entendemos a ellos. Por esta razón pueden juzgarnos bestias, como nosotros los juzgamos.*⁶

Los puntos de contacto entre la visión del hombre de Montaigne y la de Monterroso son notables, pero la crudeza con la que el francés fustiga los vicios y las presunciones de los hombres se suaviza en la obra del guatemalteco gracias al humor, rara vez corrosivo, de manera que el tono de linchamiento moral (no olvidemos que la "Apología" es una defensa de la teología escolástica) es disuelto por un humor que en el caso particular de las fábulas tiene un verdadero carácter eufemístico. Con esta comparación entre dos autores tan aparentemente lejanos lo que buscamos es poner de manifiesto el aspecto tolerante del humor monterrosiano en contraste con la iracundia de Montaigne.

Dice Marcos Victoria que cuando se atempera el desprecio o la amargura de la sátira hasta volverse simpatía y comprensión, lo cómico adquiere un matiz inusitado: surge el humor. Este revela, al igual que la ironía, las contradicciones y falsedades de los seudovalores; en otras palabras desnuda lo cómico subyacente en toda vivencia humana, entendiendo esta categoría como la aspiración frustrada a determinado valor, pero a diferencia de las otras manifestaciones de lo cómico el humor lo hace de manera afable.

3.2.1 Lo cómico de nuestras aspiraciones

Vilas define al humor como la conciencia filosófica de las limitaciones e imperfecciones del hombre y clasifica a los humoristas en tres grupos: los que ofrecen soluciones (humorista-moralista); los que se limitan al puro deleite estético

(humorista-artista); y por último los que rebajan el humor a la incongruencia y al chiste (humoristas). A Monterroso se le podría catalogar dentro del segundo grupo ya que su obra carece de soluciones a la problemática humana que plantea.

Ya hemos notado como cada obra de Monterroso es una amalgama de las principales manifestaciones de lo cómico-subjetivo: ironía, sátira, chiste y humor, pero a la vez cada obra es una exploración de las posibilidades literarias de una de esas técnicas: Lo demás es silencio agota los recursos de la ironía mientras que La oveja negra hace lo propio con el humor. Sin embargo, el fin es el mismo: denunciar la aspiración fallida a la posesión de un valor o bien la revelación de este último como un seudovalor.

La mayoría de las críticas a La oveja negra revisadas coinciden en que la intención del autor es fustigar nuestros vicios y debilidades. Sin embargo, éste es el objetivo primordial de la fábula tradicional. Las fábulas de esta obra no conforman un inventario de virtudes y defectos humanos como las de Esopo, más bien centran nuestra atención sobre aspectos neurálgicos de la problemática humana desde una perspectiva moderna (tanto en los planteamientos filosóficos de contenido como en los estilístico-formales).

En todos estos textos encontramos un tema recurrente, una especie de leitmotiv que engarza todas las fábulas: un personaje inconforme con su condición y que aspira a otro estado o a un valor y fracasa en el intento, varios títulos dan cuenta de esto:

(humorista-artista); y por último los que rebajan el humor a la incongruencia y al chiste (humoristas). A Monterroso se le podría catalogar dentro del segundo grupo ya que su obra carece de soluciones a la problemática humana que plantea.

Ya hemos notado como cada obra de Monterroso es una amalgama de las principales manifestaciones de lo cómico-subjetivo: ironía, sátira, chiste y humor, pero a la vez cada obra es una exploración de las posibilidades literarias de una de esas técnicas: Lo demás es silencio agota los recursos de la ironía mientras que La oveja negra hace lo propio con el humor. Sin embargo, el fin es el mismo: denunciar la aspiración fallida a la posesión de un valor o bien la revelación de este último como un seudovalor.

La mayoría de las críticas a La oveja negra revisadas coinciden en que la intención del autor es fustigar nuestros vicios y debilidades. Sin embargo, éste es el objetivo primordial de la fábula tradicional. Las fábulas de esta obra no conforman un inventario de virtudes y defectos humanos como las de Esopo, más bien centran nuestra atención sobre aspectos neurálgicos de la problemática humana desde una perspectiva moderna (tanto en los planteamientos filosóficos de contenido como en los estilístico-formales).

En todos estos textos encontramos un tema recurrente, una especie de leitmotiv que engarza todas las fábulas: un personaje inconforme con su condición y que aspira a otro estado o a un valor y fracasa en el intento, varios títulos dan cuenta de esto:

"La rana que quería ser una rana auténtica", "La mosca que soñaba que era un águila", "El mono que quiso ser un escritor satírico", "El búho que quería salvar a la humanidad", "El perro que deseaba ser un ser humano". Este tema coincide plenamente con la idea que venimos utilizando de lo cómico.

"La mosca que soñaba que era un águila" es un texto que resume lo esencial de lo cómico. La mosca aspira en sueños a ser un águila (el contraste entre la imagen del minúsculo insecto y la del ave de rapiña ya es de por sí cómico), pero sin renunciar a sus apegos de mosca: "*posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas*" (ON p.17), y por ello tampoco se encuentra a gusto mientras sueña que es un águila; sin embargo, al despertar aumenta su inconformidad con su propia naturaleza de insecto lo cual explica su incesante y desordenado aleteo. Esta fábula en su brevedad casi epigramática, encierra el tema que se repite en otras fábulas de este tipo. El tema se inserta de lleno en la problemática de lo cómico: la mosca aspira al valor de grandeza sin poseer siquiera la menor disposición de cambiar, por eso no puede ser feliz ni en el ensueño, ni en la vigilia; es el tema tan socorrido de la eterna insatisfacción humana expresado con una contundencia y una concisión poco usuales.

Una de las obsesiones temáticas de Monterroso es la figura del escritor frustrado o del escritor de mediocridades (Eduardo Torres). En "Paréntesis" (ON p.95) aparece el seudoescriptor en la figura de una pulga. Prototipo del escritor mediocre y megalómano al mismo tiempo, de dudoso talento y con aspiraciones de gloria

desmesuradas, anhela ser "el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre" (ON p.95), sin vocación y sin espíritu de sacrificio, pero con un delirio de grandeza que lo hace sentirse de la misma estatura de un Cervantes, un Kafka y otros clásicos. El tema de esta fábula es el mismo de la anterior: una aspiración de grandeza que no pasa de ser una ilusión en la medida en que el personaje ni siquiera puede aceptar las circunstancias indeseables que podrían surgir cuando se decidiera a demostrar su talento literario:

...por breves instantes imagino que soy, o que podría serlo si me lo propusiera con seriedad desde mañana, como Kafka (claro que sin su existencia miserable), o como Joyce (sin su vida llena de trabajos para subsistir con dignidad), o como Cervantes (sin los inconvenientes de la pobreza)...(ON p.95)

"La rana que quería ser una rana auténtica" es otro ejemplo del mismo planteamiento sobre el tema de un pseudovalor. De nuevo el autor presenta una búsqueda condenada al fracaso por la falsedad del valor pretendido. La rana no conforme con ser una rana desea serlo de un modo auténtico, para lograrlo requiere del veredicto de los demás, quienes deciden que sus ancas son la parte sobresaliente de todo su ser, provocando que la rana se esmere en acrecentarlas, sólo para descubrir, con amarga ironía, que sus esfuerzos únicamente sirvieron para que los demás, después de saborear sus ancas, la comparen con un pollo. La inconformidad con su propio ser y la dependencia de la opinión ajena no son las únicas causas del fracaso del personaje, también

lo es el rango de seudovalor que tiene la ansiada autenticidad.

La fábula titulada "Las buenas conciencias" tiene notorias similitudes con la anterior. Unas plantas carnívoras se vuelven sensibles a la opinión de los demás, sobre todo a las censuras que les hacen por sus hábitos alimenticios, y por eso deciden volverse vegetarianas. Otra vez es la opinión ajena la que funciona como catalizador del deseo de cambiar de naturaleza provocado por una aspiración a un valor inalcanzable. La historia termina con la autodestrucción de las plantas, el final es de una ironía muy contundente: *"A partir de ese día se comen únicamente unas a otras y viven tranquilas, olvidadas de su infame pasado"* (ON p.87)

"El perro que deseaba ser un ser humano" es un ejemplo más del tipo de fábula que venimos analizando; creemos que vale la pena citarla por la complejidad de sus símbolos:

En la casa de un rico mercader de la ciudad de México, rodeado de comodidades y de toda clase de máquinas, vivía no hace mucho tiempo un Perro al que se le había metido en la cabeza convertirse en un ser humano, y trabajaba con ahinco en esto.

Al cabo de varios años, y después de persistentes esfuerzos sobre sí mismo, caminaba con facilidad en dos patas y a veces sentía que estaba ya a punto de ser un hombre, excepto por el hecho de que no mordía, movía la cola cuando encontraba a algún conocido, daba tres vueltas antes de acostarse, salivaba cuando oía las campanas de la iglesia, y por las noches se subía a una barda a gemir viendo largamente a la luna. (ON p.73)

El perro intenta ser hombre (podría representar todo intento de perfeccionamiento del ser humano) e incurre en el equivoco de

esmerarse en poseer los atributos menos esenciales del hombre sin advertir que los rasgos más humanos del perro son precisamente los que más lo distinguen de los hombres de la calle . El planteamiento implícito en el texto relativiza la noción de humanidad denunciando los rasgos perrunos del hombre . El texto traza una imagen alegórica de la distancia abismal que separa nuestro modelo de humanidad de nuestra verdadera conducta.

En "El Búho que quería salvar a la humanidad", Monterroso replantea el problema de una humanidad que para resolver sus problemas más angustiantes requiere de una solución imposible: perfeccionarse, es decir, dejar de ser como es. El búho, animal contemplativo, comienza a preocuparse por la forma de ser de los demás:

...se dio a meditar sobre las evidentes maldades que hacía el León con su poder; sobre la debilidad de la hormiga, que era aplastada todos los días... 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... y sobre todos los defectos que hacían desgraciada a la humanidad...(ON p.31)

Después de largas observaciones y reflexiones el Búho llega a conocer todo sobre el comportamiento de los animales. Aquí Monterroso hace una parodia de ciertos clichés de la fábula tradicional:

...algunos años después se le desarrolló una gran facilidad para clasificar, y sabía a ciencia cierta cuándo el León iba a rugir y cuándo la Hiena se iba a reír, y 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 que qué bonito cantaba. (ON p.32)

Este texto además de parodia es un distanciamiento del espíritu didáctico y edificante de la fábula tradicional. Lo cómico del Búho no radica únicamente en la desmesura de su aspiración mesiánica, sino sobre todo, en que su ostentación de sabiduría se revela como un seudovalor al final de la fábula:

Pero los otros animales no apreciaban los esfuerzos del Búho, por sabio que éste supusiera que lo suponían; antes bien pensaban que era tonto, no se daban cuenta de la profundidad de su pensamiento y seguían comiéndose unos a otros, ... (ON p.32)

Esta especie de antimoraleja es una síntesis de la visión desencantada de la humanidad que permea toda la obra. Al igual que la fábula del perro con aspiraciones de hombre y, en general, todas las fábulas de este grupo se ubican en la perspectiva de Montaigne en su crítica de las premisas y postulados del humanismo optimista; creemos que vale la pena citar el final de la "Apología de Raimundo Sabunde" para corroborar esta aseveración:

A esta tan religiosa conclusión de un pagano quiero unir sólo un testimonio de la misma condición como fin de este largo y enojoso discurso, que me proporcionaría materia interminable. "¡Qué cosa tan vil y abyecta-dice el aludido-es el hombre si no se eleva por encima de la humanidad!". Buenas palabras y útil deseo, pero absurdos; porque hacer la puñada mayor que el puño, la brazada mayor que el brazo y esperar franquear con las piernas más de lo que permite su longitud, es imposible y monstruoso, como lo es que el hombre se remonte sobre sí mismo y sobre la humanidad. No le es posible, en efecto, ver sino con sus ojos y aferrar más que con sus manos. Si Dios le presta un extraordinario socorro, podrá elevarse abandonando y renunciando a sus propios medios y

dejándose realzar y levantar por medios puramente celestiales. A nuestra fe cristiana, no a la virtud estoica, corresponde pretender esa divina y milagrosa metamorfosis.?

La cita anterior encierra la clave del problema planteado en las fábulas que hemos estudiado y que es uno de los puntos con que siempre se ha cuestionado al humanismo desde la época de Sócrates: ¿Es perfectible el hombre? Montaigne, defensor de la teología, respondió que sólo con la intervención de Dios. Monterroso no da una respuesta directa pero en sus fábulas se reitera el pesimismo y la duda de que el hombre pueda ser mejor, en efecto, todo el progreso en el conocimiento y el dominio de la naturaleza no han ido a la par de un crecimiento moral del hombre; la historia reciente nos enseña lo atrasados que estamos en el dominio y el conocimiento de nosotros mismos. Por ello no sería exagerado decir que la obra de nuestro autor es una negación de la idea de Paideia: idea fundamental para el humanismo occidental. Según Jaeger el origen de esta idea se remonta a los primeros tiempos de la cultura griega; es un concepto pletórico de sentidos: civilización, cultura, tradición, educación, literatura, para los griegos esta pluralidad de significados se resumía en la idea de cultura como ideal de formación del individuo, finalidad de todos los esfuerzos de la comunidad. Lo cual conlleva un principio de dignificación del individuo que revolucionó el pensamiento y distinguió a los griegos de las demás culturas de la antigüedad. Humanismo significó, para los griegos, educación acorde con el ser

verdadero del hombre. Dice Jaeger:

En lo que respecta al problema de la educación, la clara conciencia de los principios naturales de la vida humana y de las leyes inmanentes que rigen sus fuerzas corporales y espirituales, hubo de adquirir la más alta importancia. Poner estos conocimientos como fuerza formadora, al servicio de la educación y formar, mediante ellos, verdaderos hombres, del mismo modo que el alfarero modela su arcilla y el escultor sus piedras, es una idea osada y creadora que sólo podía madurar en el espíritu de aquel pueblo artista y pensador. La más alta obra de arte que su afán se propuso fue la creación del hombre viviente. Los griegos vieron por primera vez que la educación debe ser también un proceso de construcción consciente.⁸

Desde las primeras creaciones del espíritu griego aparece la idea de Paideia relacionada con la idea del hombre y su destino como problema central del pensamiento. Asimismo penetra en todas las manifestaciones de la cultura sobre todo en la literatura y la filosofía. De ahí que las fábulas de Esopo (paradigma de los fabulistas posteriores) estén impregnadas de un hondo sentido ético y didáctico. Monterroso, autor pesimista, descrece de tales postulados humanistas y de la función didáctica de la literatura. La idea del hombre que dejan entrever sus fábulas se opone totalmente a la tesis de que los hombres puedan cambiar gracias a la educación. Monterroso corrobora esta visión, implícita en las fábulas, en las entrevistas publicadas en Viaje al centro de la fábula, a la pregunta "¿Está, pues, contra los moralistas?", el autor responde:

Contra las moralejas demasiado explícitas. Decir que una cigarra debe trabajar como una hormiga ha sido una tontería repetida durante siglos. La cigarra no cambiará. En todo caso, la que debería cambiar sería la hormiga. Pero tampoco se puede caer

verdadero del hombre. Dice Jaeger:

En lo que respecta al problema de la educación, la clara conciencia de los principios naturales de la vida humana y de las leyes inmanentes que rigen sus fuerzas corporales y espirituales, hubo de adquirir la más alta importancia. Poner estos conocimientos como fuerza formadora, al servicio de la educación y formar, mediante ellos, verdaderos hombres, del mismo modo que el alfarero modela su arcilla y el escultor sus piedras, es una idea osada y creadora que sólo podía madurar en el espíritu de aquel pueblo artista y pensador. La más alta obra de arte que su afán se propuso fue la creación del hombre viviente. Los griegos vieron por primera vez que la educación debe ser también un proceso de construcción consciente. »

Desde las primeras creaciones del espíritu griego aparece la idea de Paideia relacionada con la idea del hombre y su destino como problema central del pensamiento. Asimismo penetra en todas las manifestaciones de la cultura sobre todo en la literatura y la filosofía. De ahí que las fábulas de Esopo (paradigma de los fabulistas posteriores) estén impregnadas de un hondo sentido ético y didáctico. Monterroso, autor pesimista, descrea de tales postulados humanistas y de la función didáctica de la literatura. La idea del hombre que dejan entrever sus fábulas se opone totalmente a la tesis de que los hombres puedan cambiar gracias a la educación. Monterroso corrobora esta visión, implícita en las fábulas, en las entrevistas publicadas en Viaje al centro de la fábula, a la pregunta "¿ Está, pues, contra los moralistas?", el autor responde:

Contra las moralejas demasiado explícitas. Decir que una cigarra debe trabajar como una hormiga ha sido una tontería repetida durante siglos. La cigarra no cambiará. En todo caso, la que debería cambiar sería la hormiga. Pero tampoco se puede caer

siempre en este juego de poner siempre las cosas al revés, de las paradojas fáciles, o de repetir la bella broma de que el cuervo no soltó el queso por que había leído a La Fontaine. Por desgracia, el cuervo siempre soltará el queso. (VCF p. 26)

Y a la pregunta de Marco Antonio Campos sobre las diferencias en su modo de tratar la fábula del de los fabulistas clásicos, dice Monterroso:

En parte precisamente en eso, en hacer a un lado cualquier afán de moralizar. 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 aconsejaban que la gente hiciera. (VCF p. 53)

Incluimos también en este grupo de fábulas "El mono que quiso ser un escritor satírico" porque su tema es el de una aspiración fracasada en relación con el ser del personaje mismo. El mono quiere satirizar a los demás animales, se dedica a estudiarlos minuciosamente lo cual se le facilita gracias a que goza de muchas amistades que lo reciben bien. Llega el momento en que: "entre los animales era el más experto conocedor de la naturaleza humana, sin que se le escapara nada" (ON p.14) Pero cuando decide escribir sus sátiras para fustigar los vicios de los otros, lo paraliza el darse cuenta de que corre el riesgo de ofender a amigos que inevitablemente se sentirán aludidos. Ante ese obstáculo renuncia a su vocación satírica y comienza a desplazarse hacia la actitud opuesta: mística y amorosa, pero ante este cambio sus amigos creyéndolo loco dejan de tomarlo en cuenta. De nuevo lo cómico del personaje consiste en una aspiración frustrada por la paradójica relación que tiene con los

otros. Cuando su actitud es satírica los demás lo estiman y reciben con agrado por la cual no puede atacarlos; cuando sus aspiraciones son lo opuesto al espíritu de la sátira: místicas y amorosas, los otros lo rechazan impidiéndole el cumplimiento de sus aspiraciones.

"El sabio que tomó el poder" presenta de nuevo el tema del animal que aspira a una condición que rebaza sus fuerzas, relacionado con una alegoría sobre las relaciones entre el poder y el saber. El mono descubre que tiene como descendiente al animal más inteligente, es decir, el hombre:

Animado por esta revelación empezó a estudiar un gran lote de libros arrumbados desde antiguo en su casa y, a medida que aprendía, a conducirse como ser importante frente a las situaciones más comunes. (CN p.25).

Como vemos en este texto al igual que en de "El perro que deseaba ser un ser humano" el autor introduce el valor de humanidad o de humano como ideal o meta del personaje de la fábula, pero dicho ideal aparece desvalorizado.

Gracias a su esmero en superarse y ser sabio, logra ascender hasta verse convertido en secretario del León. Otro descubrimiento desencadena los hechos que lo llevan al fracaso:

Sin embargo, durante su insomnio (en los que había caído desde que sabía que sabía tanto), el Mono hizo aún otro descubrimiento sensacional: la injusticia de que el León, que contaba únicamente con su fuerza y el miedo de los demás, fuera su jefe; y él, que si quisiera, según leyó no recordaba dónde, con un poco de tesón podía escribir otra vez los sonetos de Shakespeare, un mero subalterno.

A la mañana siguiente, armado de valor y aclarando una y otra vez la garganta, durante más de

una hora expuso al León con largas y elaboradas razones la teoría de que de acuerdo con la lógica más elemental los papeles debían cambiarse, pues para cualquiera con dos dedos de frente era fácil ver como lo aventajaba en descendencia y, por supuesto, en sabiduría. (ON p.26)

El León acepta con indiferencia el reclamo del Mono y cambian los papeles, pero la nueva situación se vuelve una pesadilla para el Mono ya que cada vez que el León asiente a una orden del Mono lo hace dando un sarpazo provocándole a éste una herida hasta hacerle insufrible el puesto:

Por último el Mono, casi de rodillas, rogó al León volver al anterior estado de cosas, a lo que el León, aburrido como desde hacía mil años, le respondió con un bostezo que sí, y con otro que estaba bien, que volvieran al anterior estado de cosas, y le recibió la corona y le devolvió la pluma, y desde entonces el Mono conserva la pluma y el León la corona. (ON p. 26)

Esta breve alegoría nos muestra la filiación antiutópica del ideario político del autor en consonancia con su visión pesimista del hombre y de la historia. El planteamiento implícito en esta fábula es acerca de las consecuencias que podría tener la instauración del gobierno de los filósofos postulado por Platón en su república ideal.

En "La parte del León" se aborda una cuestión cercana al tema de la anterior: el poder emanado de la fuerza y su relación con las demás partes del grupo social. De nuevo el León simboliza el poder, los demás personajes representan a la sociedad civil: una vaca, una cabra y una oveja, las cuales establecen con el León un contrato social, Monterroso alude en términos muy crudos

a la razón de dicho contrato:

... se asociaron un día con el León para gozar alguna vez de una vida tranquila, pues las depredaciones del monstruo (como lo llamaban a sus espaldas) las mantenían en una atmósfera de angustia y zozobra de la que difícilmente podían escapar como no fuera por las buenas. (ON p.79).

Ajeno a cualquier clase de maniqueísmo, nuestro autor presenta un cuadro de la sociedad en el que los abusos del poder pueden ser provocados por la irracionalidad de los débiles como lo ejemplifica la anécdota de la fábula: los cuatro animales cazan un Ciervo (Monterroso dice con ironía: "con la conocida habilidad cinegética de los cuatro" cuando sabemos que sólo el León es apto para la caza, por lo cual no sería injusto que a él le correspondiera la mejor parte), por supuesto, a la oveja, la cabra y la vaca les repugna la carne, no obstante, hacen un convenio en el que dividen en cuatro partes a la presa; pero no conformes con esto, los tres débiles se confabulan para apropiarse de la parte del León, convencidas de que es lo justo, provocando la reacción que cabe esperar de éste:

Pero esta vez el León ni siquiera se tomó el trabajo de enumerar las sabidas razones por las cuales el siervo le pertenecía a él sólo, sino que se las comió allí mismo de una sentada, en medio de los largos gritos de ellas en que se escuchaban expresiones como contrato social, Constitución, derechos humanos y otras igualmente fuertes y decisivas. (ON p.80).

Vemos como el autor no hace concesiones a ningún maniqueísmo al abordar problemas que comúnmente provocan posiciones extremas: a favor o en contra de una de las partes. Esta fábula podría

encerrar como moraleja que no siempre carece de razones el autoritarismo de los fuertes.

Uno de los textos más complejos de este libro es "El camaleón que finalmente no sabía de que color ponerse". Los animales de la selva, asesorados por la Zorra, descubren las artimañas del Camaleón y tratan de combatir su "ambigüedad e hipocresía" usando lentes que permiten descubrir el color real disfrazado con el color aparente (según la moda y las opiniones predominantes en un momento dado). El método se generalizó hasta el punto de que todos los animales portaban una dotación de cristales que les permitiera descubrir las imposturas; pero el Camaleón, consciente de que no era el único aficionado a la falsedad, usa los mismos medios para descubrir a los otros. La posibilidad de descubrir a un hipócrita se vuelve contra todos: descubre la hipocresía general. Lo cual se convierte en un caos que pone en riesgo el orden social y obliga a instaurar una nueva reglamentación que permite recurrir a un enemigo para obtener el cristal apropiado para cada ocasión. Dice Monterroso que ésta es la urbanidad de las naciones más civilizadas. Sólo el León se salva gracias al poder que le permite estar sobre todas las veleidades de los demás.

El final corrobora la acusación de hipócritas a todos los animales, y también nuestra interpretación:

*De esa época viene el dicho de que:
todo camaleón es según el color
del cristal con que se mira. (ON p. 37)*

Para Monterroso la urbanidad sólo consiste en la regulación

ordenada de las hipocresías que permiten la convivencia. Todos somos hipócritas y falsos cuando nos conviene parece decir el autor.

Pareciera que todas estas fábulas están hechas con un mismo patrón: un personaje inconforme con su propia naturaleza o que tiene aspiraciones imposibles de realizar fracasa en todos sus afanes. Y de ello podría derivarse que todas encierran un principio de moraleja pero esto es falso por las razones antes dichas, más bien habría que ver en estas fábulas una imagen sucinta de lo cómico de todas nuestras aspiraciones en la medida en que son motivadas por el deseo de poseer un valor inalcanzable o falso: grandeza, poder, sabiduría, autenticidad, bondad, etcétera. Monterroso dice:

El humorismo es el realismo llevado hasta sus últimas consecuencias. Excepto mucha literatura humorística, todo lo que hace el hombre es risible o humorístico. En las guerras deja de serlo porque durante éstas el hombre deja de serlo. Dijo Eduardo Torres: "El hombre no se conforma con ser el animal más estúpido de la creación; encima se permite el lujo de ser el único ridículo". (MF p.113)

3.2.2 La falta de seriedad al tratar los grandes temas

El afán de depurar y reducir un texto a sus elementos esenciales es patente en un grupo de fábulas, en las cuales aparece concentrada en una brevedad epigramática la cosmovisión del autor. A estas fábulas las subdividimos en pequeños grupos de acuerdo con sus afinidades temáticas.

En un primer subgrupo incluiríamos "Monólogo del mal",

"Monólogo del bien", "El paraíso imperfecto" y "Caballo imaginando a Dios". Estos cuatro textos, cuya temática gira en torno a cuestiones teológicas y filosóficas, son un resumen del pesimismo escéptico del autor. "Monólogo del mal" (lo citamos completo al final del primer capítulo) y su continuación: "Monólogo del bien" ponen en entredicho el sentido unívoco de las nociones de bien y mal, desde una perspectiva netamente relativista. Marcos Victoria afirma que el humorista ha entendido mediante el estudio de su propia vida que el bien y el mal son de la misma calidad ontológica, por tanto no se decide a luchar en favor de uno o de otro. A diferencia del moralista no busca la supresión del mal porque sabe que ésto es imposible. Este punto indica la enorme distancia existente entre la visión maniquea del mundo de la fábula tradicional y el escepticismo contenido en las fábulas de nuestro autor.

"El paraíso imperfecto" vuelve a presentar (más decantado) el punto de vista de Monterroso acerca de la eterna insatisfacción humana: no hay aspiración humana que se realice completamente, tampoco una salida o un consuelo, ni siquiera la idea del paraíso puede ser un asidero que logre atenuar la ansiedad constante del hombre.

La misma tesitura se descubre en "Caballo imaginando a Dios" fábula que además de ser una parodia de la conocida sentencia de Jenofonte, es un ejemplo típico del pesimismo histórico del autor. En las tres fábulas anteriores vemos la misma visión acerba ante cuestiones de índole filosófica o histórica, por otra

parte, vemos como el autor trata con su desenfado habitual este tipo de temas considerados como los de mayor peso ("las últimas cuestiones"), es la misma falta de seriedad ante los grandes temas como ante los más nimios. Al respecto dice Marcos Victoria que el humorista siempre se dirige a los valores visibles, tanto a lo importante como a lo baladí, sin apoyarse en nadie, en ningún criterio de autoridad, ni en algún dogmatismo filosófico o religioso: *"el humor es un puro jugar con los valores esenciales"*⁹ dice el filósofo argentino.

En efecto, Monterroso no impugna la idea del bien, del paraíso o de Dios, más bien muestra una fisura o una incoherencia en el dogma. Por eso no sería exagerado decir que el humor pierde su sentido cuando se adhiere a un dogma, ya que éste siempre implica una tabla invariable de valores con la consecuente aniquilación de la visión dialéctica y flexible del mundo. Marcos Victoria sostiene lo anterior: *"... quien se acoge a un dogma considera al mundo como terminado, como finito"*; después agrega: *"el humorismo se desmorona cuando olisqueamos en él cualquier dogmatismo. Humorista es sinónimo de crítico, de pugilista incansable, de burlador profesional"*.¹⁰

El hecho de que los temas de estos textos no sean muy comunes en las otras obras del autor se debe a que La oveja negra es la única obra en la que predomina el humor. Lo anterior corrobora la idea de Marcos Victoria sobre el constante regodeo del humorista con los valores esenciales y al mismo tiempo da cuenta de las dotes de gran humorista de Monterroso.

De la brevedad epigramática del grupo anterior pasamos a una concisión casi algebraica en fábulas como: "La oveja negra", "Sansón y los filisteos" y "El espejo que no podía dormir". Estos textos abordan cuestiones un tanto más terrenales que las de las anteriores. En "La oveja negra" sólo hay dos personajes, netamente simbólicos: la Oveja negra y el rebaño de ovejas comunes y corrientes. La acción es absurda (recuerda la lógica de las fábulas Kafkianas): las ovejas comunes sacrifican a la Oveja negra, se arrepienten, la consagran y finalmente le erigen una estatua; pero, el mayor absurdo radica en que esta historia se repite con cada nueva oveja negra que aparezca para que las futuras generaciones de ovejas se ejerciten en la escultura. De nueva cuenta encontramos en esta alegoría el pesimismo escéptico del autor, esta vez plasmado en unas cuantas líneas.

La fábula "El salvador recurrente" tiene muchas similitudes con la anterior: la idea de un hecho que se repite cíclicamente (un eterno retorno carente de sentido): vendrán innumerables Cristos, uno detrás de otro, a predicar lo mismo y a ser igualmente incomprendidos. Monterroso subraya la universalidad y la polivalencia que da al nombre de Cristo:

Adopta diferentes nombres y puede pertenecer a cualquier raza, país, e incluso religión, porque no tiene religión. 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. Consideran esto una bienaventuranza, porque abrevia el término de su misión y parten seguros del valor de su sacrificio. Por el contrario, los entristecen los tiempos de "comprensión", en los que no les sucede nada y transcurren ignorados. Prefieren el repudio decidido a la aceptación pasiva, y el patíbulo o el

fusilamiento al psiquiatra o el púlpito. Lo que más temen es morir demasiado viejos, ya sin predicar ni esforzarse en enseñar nada a quienes ni lo desean ni lo merecen; abrumados porque saben que como ellos en su oportunidad, alguien, en alguna parte, espera ansioso al instante de su muerte para salir al mundo y comenzar de nuevo. (ON p. 53,54)

Esta fábula al igual que la anterior tienen un fuerte sabor kafkiano; denuncian lo absurdo de todo afán redentor. Monterroso plantea el sinsentido de cualquier mesianismo: si el mal forma parte de la naturaleza humana (como lo revela la historia), la interrogante que dejan abierta todos estos textos es: ¿para qué tratar de erradicarlo?. "Sansón y los filisteos" reafirma esta idea desesperanzada de la historia y de la sociedad.

"El espejo que no podía dormir" constituye una original revisión del tema de la soledad (desgastado ya por el uso y abuso en la literatura moderna) desde la óptica humorística del autor. El irremediable aislamiento del individuo es mostrado a través del espejo como símbolo de la conciencia que requiere de otra conciencia o interlocutor para sentirse real. Esta fábula sobresale del resto por el contraste entre su economía verbal y gran riqueza de sentidos.

3.3 Fábulas con técnica de chiste

Dentro del conjunto heterogéneo de textos que conforman La oveja negra hay un grupo de fábulas con bastantes rasgos pertenecientes a la técnica del chiste. Freud dedica en su obra El chiste un extenso capítulo a describir las diferentes técnicas usadas en la mayoría de los chistes; atendiendo a dichas técnicas, establece una clasificación en dos grandes grupos con

sus respectivas subdivisiones, (Ver párrafo 1.2.2). El psicoanalista describe ampliamente cada una de estas técnicas poniendo diversos ejemplos de cada una. Un chiste puede presentar simultáneamente más de una de dichas técnicas y hay muchos chistes que se resisten a ser encasillados en estos moldes, el propio Freud reconoce la artificiosidad de su taxonomía.

Esta diversidad de técnicas encierra un núcleo común que permite caracterizar al chiste en general. Freud establece como principio unificador o rasgo generalizable a cualquier tipo de chiste una tendencia a la condensación, al ahorro de juicios y definiciones que se pueden sustituir por la inmediatez del chiste. De ahí que la brevedad sea una condición para la efectividad del chiste. Toda esta digresión sobre la brevedad del chiste nos parece necesaria antes de intentar describir las técnicas del chiste usadas en algunas fábulas de La oveja negra, pero también porque creemos que siendo la brevedad un rasgo permanente en la obra de Monterroso, especialmente en este libro, es importante traer a colación la relación entre la contundencia del chiste y su condensación verbal.

Evidentemente todas las fábulas con técnica de chiste entrarían (según la clasificación de Freud) en el grupo de los chistes con una técnica más intelectualizada; sin embargo, también hay algunos basados en la expresión verbal, aunque más bien se trata de parodias de frases trilladas o de fórmulas retóricas.

"La fe y las montañas" es una parodia de la consabida frase:

la fe mueve montañas, animada por un afán antirretórico. La metáfora usada para representar la fuerza de la fe, en otras épocas, sufre una desvalorización (Freud habla de metáforas depresivas en este sentido) al ser relacionada con la contrastante imagen de un derrumbe causado por un atisbo de fe que provoca un accidente en carretera. El afán antirretórico descubre la vacuidad de este tipo de expresiones con las que a menudo se adornan los discursos más ampulosos.

"El apóstata arrepentido" es otro ejemplo de fusión de fábula y chiste. En este caso la técnica del chiste usada es la del contrasentido: en un discurso con una coherencia aparente se introduce una proposición absurda con el fin de desnudar un sinsentido mayor, Freud los llama chistes por desatino. En este ejemplo el sinsentido consiste en la pretensión de un católico o de un protestante (el texto deja abierta la opción de que sea cualquiera de los dos) de llegar a ser cristiano, por el tema podríamos incluir esta fábula entre las del primer grupo que analizamos. El aparente sinsentido en el deseo de ser cristiano por parte de un católico o de un protestante nulifica la aspiración al valor de auténtico cristianismo para la gran mayoría de adeptos con que cuenta esta religión.

Freud llama chistes por desplazamiento a aquellos en los que se centra la atención en un hecho, idea o cualquier cosa para después desplazarla hacia otro asunto sin importancia. La fábula "La jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo". Se

basa en una técnica análoga, la jirafa extraviada se encuentra por azar frente a una batalla entre tropas inglesas y tropas francesas. En el texto Monterroso muestra de una manera deliberadamente obvia la relatividad de las interpretaciones históricas condensada en el siguiente pasaje (parodia del estilo de las novelas históricas del siglo XIX):

Los generales arengaban a sus tropas con las espadas en alto, al mismo tiempo que la nieve se teñía de púrpura con la sangre de los heridos. Entre el humo y el estrépito de los cañones se veía desplomarse a los muertos de uno y otro ejército, con tiempo apenas para encomendar su alma al diablo; pero los sobrevivientes continuaban disparando con entusiasmo hasta que a ellos también les tocaba y caían con un gesto estúpido pero que en su caída consideraban que 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... (ON pp.43,44)

Una vez que el texto fija la atención del lector en el problema de la relatividad en la Historia escrita, se introduce una sorpresa (mediante el desplazamiento): de la serie de hechos en los que salta a la vista la relatividad de todos los puntos de vista hacia una idea trasnochada de relatividad a la cual arriba la jirafa al ver pasar una bala muy cerca de su cabeza:

Que bueno que no soy tan alta, pues si mi cuello midiera treinta centímetros más esa bala me hubiera volado la cabeza; o bien, qué bueno que esta parte del desfiladero en que esta el cañón no es tan baja, pues si midiera treinta centímetros menos la bala también me hubiera volado la cabeza. Ahora comprendo que todo es relativo."(ON p.45)

basa en una técnica análoga, la jirafa extraviada se encuentra por azar frente a una batalla entre tropas inglesas y tropas francesas. En el texto Monterroso muestra de una manera deliberadamente obvia la relatividad de las interpretaciones históricas condensada en el siguiente pasaje (parodia del estilo de las novelas históricas del siglo XIX):

Los generales arengaban a sus tropas con las espadas en alto, al mismo tiempo que la nieve se teñía de púrpura con la sangre de los heridos. Entre el humo y el estrépito de los cañones se veía desplomarse a los muertos de uno y otro ejército, con tiempo apenas para encomendar su alma al diablo; pero los sobrevivientes continuaban disparando con entusiasmo hasta que a ellos también les tocaba y caían con un gesto estúpido pero que en su caída consideraban que 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... (ON pp.43,44)

Una vez que el texto fija la atención del lector en el problema de la relatividad en la Historia escrita, se introduce una sorpresa (mediante el desplazamiento): de la serie de hechos en los que salta a la vista la relatividad de todos los puntos de vista hacia una idea trasnochada de relatividad a la cual arriba la jirafa al ver pasar una bala muy cerca de su cabeza:

Que bueno que no soy tan alta, pues si mi cuello midiera treinta centímetros más esa bala me hubiera volado la cabeza; o bien, qué bueno que esta parte del desfiladero en que está el cañón no es tan baja, pues si midiera treinta centímetros menos la bala también me hubiera volado la cabeza. Ahora comprendo que todo es relativo."(ON p.45)

Este final hace muy explícito el error del personaje por lo cual la exposición de los hechos que revelan el problema de la relatividad es muy dilatada, le resta contundencia, lo que se traduce en una ineficacia del chiste, pero esto no demerita otras cualidades que el texto encierra ya no como chiste.

"Gallus aureorum quorum" es un buen ejemplo de como nuestro autor da al campo intertextual de sus obras un sentido cómico. En esta fábula-chiste más que hacer una parodia se busca un contraste de imágenes para resaltar la vulgaridad del tema: la sustitución de gallo por gallina (de los huevos de oro) le da un sentido inusitado a las leyendas infantiles de "La gallina de los huevos de oro" y "El rey Midas". El resultado es un chiste obsceno basado en la técnica de sustitución. Incluso las alusiones al ave Fénix en este contexto refuerzan la procacidad del chiste, al mismo tiempo el autor trata de conservar un tono serio de principio a fin (reforzado por la mención de Tácito) que contrasta con las alusiones veladas al tema sexual.

3.4 El campo intertextual como parodia

Ya hemos visto que una de las características más importantes de la obra de Monterroso es la riqueza intertextual que la conforma. Un cúmulo de citas y alusiones a los clásicos y también varios ejemplos de autorreferencialidad intercalados en algunas obras: Lo demás es silencio y Movimiento perpetuo.

En una obra de tono predominantemente humorístico como La oveja negra dicho campo intertextual sólo podría estar conformado por referencias paródicas a textos de sobra conocidos: tal es el

caso de "La tela de Penélope o cada quien engaña a quien" en la cual se trastocan los valores tradicionalmente asignados a los personajes: Penélope es infiel y su desmedida afición al tejido es la causa de las salidas de Ulises. Otro capítulo de la leyenda de Ulises es reelaborado por nuestro autor en "La sirena inconforme" este es otro ejemplo de chiste ineficaz por la obvia vulgaridad del tema. Otras fábulas que parten de temas griegos son "La tortuga y Aquiles", recreación jocosa de la conocida aporía de Zenón de Elea, y "Pigmalión".

"El cerdo de la piara de Epicuro" y "El zorro es más sabio" son homenajes a escritores conocidos: Horacio y Rulfo. En la primera el personaje, a diferencia de los animales de las otras fábulas, es un ser feliz con su situación -son varias las claves que permiten identificarlo con Horacio: "se entretenía componiendo odas y escribiendo epístolas, en una de las cuales se animó inclusive a fijar las reglas de la poesía" (ON p.69)- pero, este homenaje al escritor romano sólo es un pretexto para fustigar a los enemigos del hedonismo: el burro y los animales de carga.

"La honda de David" cuya idea es de extracción bíblica da lugar a un chiste de poca eficacia por lo previsible del desenlace: un niño dotado de una gran puntería, es reprendido severamente por su afición a matar pájaros por lo cual decide ejercer su tino contra seres humanos, a la larga esto lo lleva a destacar como militar, pero finalmente es fusilado por dejar escapar una paloma mensajera del enemigo.

Otras fábulas tienen como punto de partida una frase , dicho o sentencia conocida: "La fe y las montañas", "La parte del León", "Los otros seis", esta última lleva implícita una denuncia de las carencias de nuestro medio intelectual, del espíritu mimético y de nuestro provincianismo cultural. En todas estas fábulas el ánimo antirretórico del autor descubre lo equivoco que pueden resultar estos lugares comunes.

El tema de una fábula de Tomás de Iriarte es reelaborado por Monterroso en "El burro y la flauta"; la idea originaria es simple: el burro encuentra la flauta por casualidad, el animal se acerca con curiosidad al instrumento y al resoplar produce un sonido que lo hace envanecerse y creer que sabe tocar; la moraleja es:

*Sin reglas de arte
borriquillos hay,
que una vez aciertan
por casualidad. 11*

La versión de nuestro autor introduce nuevos elementos que le dan un sentido completamente distinto: al resoplar en la flauta, el burro produce "el sonido más dulce de su vida, es decir, de la vida del burro y de la flauta" (ON p.77). Los dos personajes se asombran del suceso, se avergüenzan y se alejan con prisa al no poder comprender lo sucedido: "pues la racionalidad no era su fuerte y ambos creían en la racionalidad" (ON p. 77). Si alguna moraleja se puede inferir de esta nueva versión de la

fábula de Iriarte se inserta de lleno en la definición de lo cómico: los personajes fracasan en su aspiración a un valor dudoso: la racionalidad. Quieren explicar lo inexplicable pues se sienten aptos para ello únicamente por creer en la razón. Este ejemplo de intertextualidad nos indica la enorme distancia entre el estilo y el contenido simplista de la fábula tradicional y las de nuestro autor.

NOTAS

- 1 MONTERROSO, Augusto. Viaje al centro de la fábula. p.16
- 2 En una entrevista con Graciela Carminatto a la siguiente pregunta de la entrevistadora: "- Yo insistiré. Dada tu originalidad, ¿te consideras un rebelde de la literatura?"
 Responde Monterroso: "- Bueno, no. Siempre he estado, consciente o inconscientemente, sujeto a reglas. En cuanto me salgo de ellas me siento mal. La sintaxis, la prosodia, la lógica me traen siempre del pelo. Claro que a veces trato de fingir rebeldía contra los preceptos clásicos, pero no me sale..." (VCF p.71)
- 3 KRIS, Ernst. Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores. Buenos Aires, Paidós, 1955. p.43.
- 4 VON ZIEGLER, Jorge "La literatura para Augusto Monterroso" en La literatura de Augusto Monterroso, México, U A M, 1988. p. 171.
- 5 Elda Peralta le pregunta al autor:- "¿De qué autores del pasado reconoce usted haber recibido influencia literaria o moral? (o del presente)
 Monterroso responde: - Literaria, de Cervantes, de Montaigne y de Swift. (VCF p.90)
- 6 MONTAIGNE, Miguel de Ensayos completos, México, Porrúa, 1991. p. 376.
- 7 Ibidem. p. 520
- 8 JAEGER, Werner. Paideia, México, F C E, 1992, p.11.
- 9 VICTORIA, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico. Buenos Aires, Losada, 1958. p. 163.
- 10 Ibidem. p. 166
- 11 PINAR, María de, (Selección y notas), Fábulas, México, Porrúa, 1992. 293 pp.

CAPITULO IV

LA SATIRA: EQUILIBRIO ENTRE LA INDIGNACION Y LA LITERATURA

4.1 La sátira como espejo de los pueblos sometidos

La sátira es de todas las formas de lo cómico la que más trasluce las intenciones que la motivan: indignación, rencor, deseos de dominio, en una palabra, el afán de desvalorizar. Lo cómico satírico comporta siempre una crítica de las costumbres, una desvalorización ética, de esta manera el autor de sátiras se convierte en el portavoz de la moral colectiva. Sin embargo, es necesaria cierta mesura que preserve al autor de caer en la virulencia de lo escatológico. La libertad de lo cómico debe permear toda sátira para que no decaiga estéticamente.

La sátira se distingue del simple rechazo ético y de la desaprobación del panfleto. Marcos Victoria afirma que este género requiere de una frivolidad por parte del autor, de un desapego respecto al odio que le inspira el blanco de su sátira:

El que lucha, si desprecia o se indigna, lo hace a medias. No se deja dominar del todo por su sentimiento hostil. Lo sigue, sólo, en parte; aprovecha el impulso afectivo; pero se libera de él en cuanto sus exigencias se vuelven excesivamente premiosas y constriñen su libertad de acción. Este seguir a medias un fin, ese luchar contra algo o alguien con elegante desgano, con pereza, con ánimo desprevenido, es la frivolidad. 1

En este capítulo advertiremos esta frivolidad en la forma mesurada con la que Monterroso satiriza a personajes muy emblemáticos como, por ejemplo, el escritor que no escribe nada o algunos personajes cercanos al poder. En cada texto se nota una indignación decantada que permite desnudar minuciosamente los vicios, imposturas y manías características de dichos personajes. De esa manera la crítica es más profunda, no se desvanece en la vociferación visceral y por tanto logra mantener su calidad literaria.

Monterroso ha entrevisto los riesgos propios de la sátira al momento de escribir el cuento "Mr Taylor" y lo ha planteado en estos términos:

Mr. Taylor" es mi respuesta a ese hecho y por cierto me creó una cantidad de problemas de orden estético. Yo necesitaba escribir algo contra esos señores, pero algo que no fuera reacción personal mía, ni porque estuviera enojado con ellos porque habían tirado a mi gobierno, lo cual me hubiera parecido una vulgaridad. Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por qué verse en un cuento. Precisamente en los días de bombardeos a Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura. (VCF p.18)

El autor no sólo logra el equilibrio del que habla sino también evita caer en el simplismo de la crítica maniquea (tan común en obras de denuncia) que sataniza solamente a los norteamericanos; la sátira está dirigida principalmente contra los pueblos sometidos en tanto que promotores de su propia destrucción. Al mismo tiempo es una alegoría de la situación de dependencia de los países pobres hacia los países ricos (de ahí que continúe teniendo vigencia).

En este capítulo advertiremos esta frivolidad en la forma mesurada con la que Monterroso satiriza a personajes muy emblemáticos como, por ejemplo, el escritor que no escribe nada o algunos personajes cercanos al poder. En cada texto se nota una indignación decantada que permite desnudar minuciosamente los vicios, imposturas y manías características de dichos personajes. De esa manera la crítica es más profunda, no se desvanece en la vociferación visceral y por tanto logra mantener su calidad literaria.

Monterroso ha entrevisto los riesgos propios de la sátira al momento de escribir el cuento "Mr Taylor" y lo ha planteado en estos términos:

Mr. Taylor" es mi respuesta a ese hecho y por cierto me creó una cantidad de problemas de orden estético. Yo necesitaba escribir algo contra esos señores, pero algo que no fuera reacción personal mía, ni porque estuviera enojado con ellos porque habían tirado a mi gobierno, lo cual me hubiera parecido una vulgaridad. Claro que estaba enojado, pero el enojo no tenía por qué verse en un cuento. Precisamente en los días de bombardeos a Guatemala, cuando lo escribí, tuve que plantearme un equilibrio bastante difícil entre la indignación y lo que yo entiendo por literatura. (VCF p.18)

El autor no sólo logra el equilibrio del que habla sino también evita caer en el simplismo de la crítica maniquea (tan común en obras de denuncia) que sataniza solamente a los norteamericanos; la sátira está dirigida principalmente contra los pueblos sometidos en tanto que promotores de su propia destrucción. Al mismo tiempo es una alegoría de la situación de dependencia de los países pobres hacia los países ricos (de ahí que continúe teniendo vigencia).

Algunos de los símbolos usados por el autor son muy explícitos: instituto Danfeller (Rockefeller) o el refresco de fórmula mágica (Coca cola); pero las referencias a los lugares en que sucede la historia son poco precisos, por ejemplo: "En 1944 aparece (Mr. Taylor) por primera vez en América del Sur, en la región del Amazonas, conviviendo con los indígenas de una tribu cuyo nombre no hace falta recordar." (OC p.101). La vaguedad de estas referencias hace extensible la crítica de la sátira a todos los países latinoamericanos.

El personaje aparece por azar en un país tropical, su presencia suscita diversas reacciones que delatan la actitud servil de los nativos hacia el extranjero:

Además, como tenía los ojos azules y un vago acento extranjero, el Presidente y el Ministro de Relaciones Exteriores lo trataban con singular respeto, temerosos de provocar incidentes internacionales. (OC p. 101)

En una incursión a la selva Mr. Taylor encuentra a un indio que intenta venderle una cabeza reducida, en este punto el autor ridiculiza el complejo de inferioridad que caracteriza a los nativos:

De un salto (que no hay para que llamar felino) el nativo se le puso enfrente y exclamó:
 - Buy head? Money, money.
 A pesar de que el inglés no podía ser peor, Mr. Taylor sacó en claro que el indigena le ofrecía en venta una cabeza de hombre, curiosamente reducida, que traía en la mano.

Es innecesario decir que Mr. Taylor no estaba en capacidad de comprarla; pero como aparentó no comprender, el indio se sintió completamente disminuido por no hablar bien el inglés, y se la regaló pidiéndole disculpas. (OC p.102)

La imagen de las cabezas reducidas es el símbolo central del texto. Las posibilidades de interpretación de ésta pueden ser variadas, pero necesariamente confluyen en un sentido claro de desvalorizar aquello que representan. La imagen es cómica en tanto que representa una devaluación del hombre. También es una metáfora que condensa la crítica del autor hacia la actitud pasiva y servil de los pueblos sometidos:

... Mr. Taylor contempló con deleite durante un buen rato su curiosa adquisición. El mayor goce estético lo extraía de contar, uno por uno, los pelos de la barba y el bigote, y de ver frente al par de ojillos entre irónicos que parecían sonreírle por aquella deferencia. (OC p. 102)

Después de extasiarse con la cabeza, Mr. Taylor la envía a un tío muy interesado en las "manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos", pero este supuesto interés del tío por la cultura sólo sirve para encubrir intereses comerciales que Mr. Taylor no tarda en deducir por el número creciente de cabezas que le demanda su tío. Entonces los dos parientes deciden organizar una sociedad para producir y exportar cabezas reducidas en gran escala. Para lograrlo tienen que reestructurar a la sociedad (someterla), aquí el autor alude a la conocida injerencia "diplomática" de los norteamericanos:

Entonces Mr. Taylor se reveló como un político y obtuvo de las autoridades no sólo el permiso necesario para exportar, sino, además una concesión exclusiva por noventa y nueve años." (OC p.103).

La forma en que Monterroso alude al primitivismo de los gobiernos "titeres" son más divertidas que agresivas:

Escaso trabajo le costó convencer al guerrero Ejecutivo y a los brujos Legislativos de que aquel paso patriótico enriquecería en corto tiempo a la comunidad, y de que luego estarían todos los sedientos aborígenes en posibilidad de beber (cada vez que hicieran una pausa en la recolección de cabezas) un refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría.

Cuando los miembros de la Cámara, después de un breve pero luminoso esfuerzo intelectual, se dieron cuenta de tales ventajas, sintieron hervir su amor a la patria y en tres días promulgaron un decreto exigiendo al pueblo que acelerara la producción de cabezas reducidas. (OC p.104)

Al boom comercial de las cabezas siguió un supuesto progreso que el autor presenta como otra cara de la humillante situación de los pueblos sometidos: se construye una veredita alrededor del palacio legislativo para que los miembros del Congreso se paseen presumiendo las bicicletas que les regala la compañía. A la época de bonanza sigue un declive. La demanda creciente de cabezas pronto se traduce en escasez provocando una nueva reestructuración de la sociedad, aquí el autor alude a la instauración de una dictadura militar por convenir a los intereses de la compañía: *"Para compensar esa deficiencia administrativa fue indispensable tomar medidas heroicas y se estableció la pena de muerte en forma rigurosa"* (OC p.105). Esta cita muestra claramente la capacidad del autor para hablar de un hecho terrible y condenable desde cualquier punto de vista sin hacer patente su indignación, es decir, sin perder la elegancia que lo caracteriza gracias a la frivolidad de la que habla Marcos Victoria.

El mantenimiento de la compañía significa el sacrificio colectivo, Monterroso describe esto de manera irónica: la nueva legislación concede a los enfermos graves veinticuatro horas para morir, se reconoce a los médicos que no curan a nadie (con el Nobel incluso). Otras empresas subsidiarias (ataudes) cobran auge con la nueva situación. Viene otra época de progreso, pero sólo se refleja en la construcción de una nueva veredita para las clases pudientes.

Mientras tanto Mr. Taylor ha llegado a ser consejero particular del Presidente Constitucional. Una nueva crisis obliga a usar el recurso de la guerra a tribus vecinas para satisfacer la demanda de cabezas, esto puede leerse como una alusión a las guerras intestinas entre países de una misma región (centroamérica o sudamérica) auspiciadas por el imperio yanqui.

Finalmente, el esfuerzo por mantener la maquinaria carnívora para el consumo antropófago del imperio absorbe también a sus promotores, quienes sucumben ante la imposibilidad de resolver la escasez de cabezas: el tío de Mr. Taylor decide suicidarse al recibir un paquete con la cabeza reducida del segundo.

Este texto es un ejemplo de crítica inteligente, la indignación ante el hecho injusto aparece decantada, transformada mediante la ironía en una alegoría cómica. De esta manera la sátira cumple mejor su función inmediata de descubrir los mecanismos que posibilitan el sometimiento de nuestros países a diferencia de las interpretaciones históricas que cargan toda la culpa a los colonizadores.

El ensayo "La exportación de cerebros" incluido en Movimiento perpetuo es una variación del mismo tema de Mr. Taylor. Ejemplo de recurrencia temática y de reelaboración, es un texto que corroe nuestro regodeo autocomplaciente en materia de glorias nacionales:

Ahora bien, yo considero que la preocupación por un posible brain drain hispanoamericano nace del planteamiento de un falso problema, cuando no de un desmedido optimismo sobre la calidad o el volumen de nuestras reservas de esta materia prima. Es lógico que estemos cansados ya de que países más desarrollados que nosotros acarrean con nuestro cobre o nuestro plátano en condiciones de intercambio cada vez más deterioradas; pero cualquiera puede notar que el temor de que además se lleven nuestros cerebros resulta vagamente paranoico, pues la verdad es que no contamos con muchos muy buenos. Lo que sucede es que nos complace hacernos ilusiones... (MP p.39)

Monterroso enumera algunas ventajas que traería la exportación de nuestros talentos, y aunque es evidente que este texto fue escrito para irritar el tono sosegado en el que está hecho y los argumentos inobjetables lo hacen convincente desde el principio; nuestros países no pueden ofrecer condiciones para el pleno desarrollo de los mismos:

El cerebro es una materia prima como cualquier otra. Para refinarlo se necesita enviarlo afuera para que algún día nos sea devuelto elaborado, o bien transformarlo nosotros mismos; pero, como en tantos otros campos, por desgracia las instalaciones con que contamos para esto último o son obsoletas, o de segunda, o sencillamente no existen. (MPp.40)

Si exportar materia prima ha traído escasos beneficios económicos a nuestros países, la exportación de cerebros ha sido fértil en muchos sentidos: Miguel Angel Asturias es el ejemplo que pone el autor para corroborar su aseveración. Otra razón de

peso: si la exportación de mano de obra barata a norteamérica significó para México una fuerte entrada de divisas, ¿ a cuánto ascenderían los recursos con una exportación de cerebros ?. Lo que en realidad sucede es que la mayoría de los cerebros emigran por sí solos. La fuga o el exilio obligado de un genio ha resultado benéfica en la mayoría de los casos: Joyce, Marx, Martí, Andrés Bello, Darío y Einstein. El ensayo termina con un irónico elogio a los dictadores por haber promovido la salida de grandes cerebros. Este ensayo al igual que Mr. Taylor es en el fondo una sátira que descubre la nadería de la fatuidad regionalista de algunos de nuestros intelectuales.

4.2 Radiografía de la clase dirigente

Uno de los cuentos de Monterroso más logrados dentro del género satírico es "Primera Dama". Retrato ácido de la clase dirigente de nuestros países a través de los rasgos de una figura tan emblemática como lo es la esposa del presidente.

La estructura del cuento no es lineal, pero la anécdota es bastante trivial como el personaje mismo: en las escuelas públicas comienzan a ser frecuentes los casos de alumnos desmayados por desnutrición. Las autoridades con su proverbial torpeza se dilatan en encontrar una explicación:

Al principio lo atribuyeron a indigestiones, más tarde a una epidemia de lombrices (Salubridad) y sólo al final, durante una de sus frecuentes noches de insomnio, el Director General de Educación, nebulosamente, sospechó que podrían ser casos de hambre. (OC p.130)

La misma incapacidad para reconocer el problema se presenta en los padres de los afectados: "La mayoría se indignó de viva voz ante la suposición de que fueran tan pobres, y, por orgullo frente a los demás ninguno estuvo dispuesto a aceptarlo." (OC P.130)

El Director de educación acude a pedir ayuda al presidente, amigo suyo de la infancia, y después de un diálogo, muy ilustrativo de la psicología de los poderosos, el presidente, incapaz de ofrecer alguna solución, aconseja a su amigo ir con la Primera Dama; ésta se muestra entusiasmada de colaborar, pero sólo para dar rienda suelta a sus afanes protagónicos como oradora en un acto de beneficencia pública que se organiza con el fin aparente de recabar fondos para la niñez. La sátira denuncia la ausencia de escrúpulos morales en el personaje, su determinación de aparecer en público, a pesar de las recriminaciones de su esposo, le hace pasar por alto la inutilidad del acto:

*- Yo puedo recitar-le dijo-; ya sabe que siempre he sido aficionada. "Qué bueno", pensó mientras se lo decía, "que haya esta oportunidad". Pero al mismo tiempo se arrepintió de su pensamiento y le dio miedo de que Dios la castigara cuando reflexionó que no era bueno que los niños se desmayaran de hambre. "Pobrecitos", pensó rápido para aplacar al cielo y eludir el castigo. Y en voz alta dijo:
-Pobres criaturas.¿Y cómo cada cuánto se desmayan?
(OC p.133)*

El evento organizado para recolectar fondos incluye un programa formado por obras muy del gusto de sensibilidades cursis y acartonadas. Es el típico repertorio de obras trilladas que,

sin embargo, funcionan para el lucimiento del intérprete y el tedio del público obligado a asistir a dichas ceremonias:

1º Palabras preliminares, por el Sr. D. Hugo Miranda, Director General de Educación del Ministerio de Educación Pública.

2º Barcarola de los cuentos de Hoffman, de Ofenbach, por un grupo de alumnos de la Escuela 4 de Julio.

3º Tres valsos de F. Chopin, por René Elgueta, alumno del Conservatorio Nacional.

4º Los Motivos del Lobo, de Rubén Darío, por la Excm. Sra. Doña Eulalia Fernández de Rivera González, Primera Dama de la República.

5º Cielos de mi Patria, por el compositor nacional D. Federico Díaz, su autor al piano.

6º Himno Nacional. (OC p.134)

A la Primera Dama sólo le preocupa su desempeño como recitadora, su aprensividad no implica la menor preocupación por el problema social:

...lo que más cólera le daba es que estaba segura de que todo pasaría en cuanto terminara su número. Si pues. Pero era molesto, mientras tanto, pensar que se le iba a salir un gallo en medio de la recitación." (OCp.136)

La sátira nos hace ver que la seguridad del personaje acerca de su propio valor como "artista" es sólo aparente, en tanto emanada del poder requiere una aprobación del público. Julio Torri describe muy bien estas facetas del temperamento oratorio:

Casi todos son vanidosos, o por lo menos, la oratoria es profesión de éxitos inmediatos (y efimeros desde que existe la taquigrafía). Se hallan de este modo demasiado sujetos al público, el cual nunca puede ser útil colaborador del artista.²

La Primera Dama carece del menor interés en la poesía, su gusto es cursi acorde con su sensibilidad ruidosa, según Torri el orador carece de gustos o devociones en literatura, lee con el

único interés de encontrar frases con las cuales adornarse después:

Mientras se peinaba, vio en el espejo, detrás de ella, los estantes llenos de libros en desorden. Novelas. Libros de poesía. Pensó en algunos y en lo mucho que le gustaban. Antologías de las mil mejores poesías universales, titanes y recitadores sin maestro en los que había señalado con papelitos los poemas más bellos. Reir llorando, La cabeza del rabi. ¡ Trópico! A una madre. Dios mío, de donde sacaban tanto tema. Pronto ya no iban a caber los libros en la casa. (OC p.129)

La ausencia de gusto literario también la corrobora el poema escogido por el personaje para su recitación: "Los motivos del Lobo" éste sólo es un pretexto para explayar su sensiblería y aparecer como una persona sensible ante la injusticia social, lo cual es denunciado por el autor como una manifestación más de la vanidad egoísta del personaje, una paradójica presunción de humildad:

Desde que se convirtió en la Primera Dama se alegraba cuando tenía la oportunidad de demostrar que era una persona modesta, posiblemente mucho más modesta que cualquiera otra en el mundo, y hasta había estudiado en el espejo una sonrisa y una mirada encantadoras que significaban más o menos: "¡ Cómo se le ocurre ! ¿Se imagina que porque soy la esposa del Presidente me he vuelto una presumida?" (OC p.137)

Su ceguera le hace creer que es capaz de ganarse el aprecio y la admiración de los demás por sí sola, sin el espaldarazo de su rango en la jerarquía social:

La verdad es que sería una estupidez tenerle miedo al público. En el supuesto caso de que sus intervenciones no agradaran, no se debería a ella sino a que la gente en general es muy ignorante y no sabe apreciar la poesía. Todavía les faltaba mucho.

Pero precisamente por eso aprovecharía cuanta ocasión se le presentara para ir dando a conocer los buenos versos y revelándose como declamadora. (OC p.137)

Finalmente, el acto termina en un fracaso absoluto: los fondos recabados son nimios. De nuevo se omite la verdadera causa del proceso y la primera dama lo atribuye a lo pequeño del recinto donde se llevó a cabo el recital, pero en realidad está engolosinada con la idea de repetirlo en un escenario más grande. En todo el cuento, el personaje muestra una ceguera que le hace creer que sus pretensiones de artista son válidas. La sátira revela la falsedad de dichas aspiraciones y de todos los gestos de la clase en el poder. Por ejemplo, cuando el Director de educación acude al presidente para solicitar ayuda, la respuesta de éste, entre bromas, sobre lo sospechosamente comunista que les parece el preocuparse por los pobres, revela una indiferencia ante el problema:

Después de cambiar aún otras frases ingeniosas alrededor del mismo tema, él le dijo que le parecía bien, que fuera viendo a quién le sacaba plata, que dijera que él estaba de acuerdo y que quizá la UNICEF podía dar un poco más de leche. "Los gringos tienen leche como la chingada", afirmó por último, poniéndose de pie y dando por terminada la entrevista. (OC p.132)

Después, frente al público que asiste al acto el Director, falsea la respuesta del Presidente para adularlo ante su esposa:

Como contaba ya con alguna práctica, el Director explicó sin apuro que estábamos allí movidos por un acto de solidaridad humana. Que había muchos niños subalimentados cosa que el gobierno era el primero en lamentar porque como le había dicho el Presidente cuando lo llamó para hacérselo ver hay que hacer algo por esos niños en interés de los altos destinos de la

Pero precisamente por eso aprovecharia cuanta ocasión se le presentara para ir dando a conocer los buenos versos y revelándose como declamadora. (OC p.137)

Finalmente, el acto termina en un fracaso absoluto: los fondos recabados son nimios. De nuevo se omite la verdadera causa del proceso y la primera dama lo atribuye a lo pequeño del recinto donde se llevó a cabo el recital, pero en realidad está engolosinada con la idea de repetirlo en un escenario más grande. En todo el cuento, el personaje muestra una ceguera que le hace creer que sus pretensiones de artista son válidas. La sátira revela la falsedad de dichas aspiraciones y de todos los gestos de la clase en el poder. Por ejemplo, cuando el Director de educación acude al presidente para solicitar ayuda, la respuesta de éste, entre bromas, sobre lo sospechosamente comunista que les parece el preocuparse por los pobres, revela una indiferencia ante el problema:

Después de cambiar aún otras frases ingeniosas alrededor del mismo tema, él le dijo que le parecía bien, que fuera viendo a quién le sacaba plata, que dijera que él estaba de acuerdo y que quizá la UNICEF podía dar un poco más de leche. "Los gringos tienen leche como la chingada", afirmó por último, poniéndose de pie y dando por terminada la entrevista. (OC p.132)

Después, frente al público que asiste al acto el Director, falsea la respuesta del Presidente para adularlo ante su esposa:

Como contaba ya con alguna práctica, el Director explicó sin apuro que estábamos allí movidos por un acto de solidaridad humana. Que habia muchos niños subalimentados cosa que el gobierno era el primero en lamentar porque como le habia dicho el Presidente cuando lo llamó para hacérselo ver hay que hacer algo por esos niños en interés de los altos destinos de la

patria mueva usted las conciencias remueva cielo y tierra conmueva los corazones en favor de esa noble cruzada. Que ya eran varias las personas de todas las capas sociales que habian ofrecido su desinteresada ayuda y que nuestros amigos norteamericanos esa noble y generosa nación que con justicia podríamos llamar la despensa del mundo habian prometido hacer un nuevo sacrificio de latas de leche en polvo. (OC p.138)

Los elogios a la Primera Dama son igualmente falsos y ampulosos:

Que teniamos el alto orgullo de contar también con la ayuda de la Primera Dama de la República cuyo arte exquisito tendríamos el honor de apreciar dentro de breves instantes y cuyas entrañas generosamente maternales se habian conmovido hasta las lágrimas al saber la desgracia de esos niños que ya fuera por alcoholismo de sus padres o por descuido de sus madres o por ambas cosas no podian disfrutar en sus modestos hogares de la sagrada institución del desayuno. (OC p.138)

Como se advierte en los pasajes citados el autor muestra la impostura de los poderosos, su falta de responsabilidad y de solidaridad hacia sus gobernados, pero sale del paso sin caer en la critica grandilocuente e iracunda, conservando un tono sosegado gracias a su manejo de la ironia para revelar las incongruencias entre el discurso y las actitudes de los personajes satirizados.

En "El concierto", otro texto de Obras completas (y otros cuentos), el autor vuelve a presentar un personaje cercano al poder con pretensiones de artista. Se trata de la hija de un poderoso empresario que no puede estar segura de su talento como pianista. El padre es el narrador que describe minuciosamente el drama de su hija provocado por la incertidumbre:

Tener un padre poderoso ha sido favorable y aciago al mismo tiempo para ella. Me pregunto cuál sería la opinión de la prensa si ella no fuera mi hija. Pienso con persistencia que nunca debió tener pretensiones artísticas. Esto no nos ha traído sino incertidumbre e insomnio. (OC p. 201)

A diferencia de los personajes de Primera Dama el padre de la pianista es capaz de confesar su impostura como admirador de la música:

Un odio continuo y creciente se ha apoderado de mí. Pero yo mismo soy falso y engañoso. Aplaudo sin convicción. Yo no soy un artista. La música es bella, pero en el fondo no me importa que lo sea y me aburre. (OC p.200)

El problema de este poderoso empresario es no poder convencer a su hija de que el entusiasmo y la aprobación del público y la crítica no son inspirados por el miedo a sufrir represalias. La hija lo descubre porque su inseguridad como artista la hace sospechar que los elogios exagerados son inducidos por su padre. En la medida en que el tema de este cuento es la inseguridad del artista, tiene mayores alcances que la sátira política de "Primera Dama". 3

4.3 El escritor caricaturizado

Uno de los temas más recurrentes en cada obra de Monterroso es el del escritor y sus problemas con la escritura. La fábula "El Mono piensa en ese tema" es un autorretrato paródico:

¿ Por qué será tan atractivo- pensaba el Mono en

otra ocasión, cuando le dio por la literatura- y al mismo tiempo como tan sin gracia ese tema del escritor que no escribe, o el del que se pasa la vida preparándose para producir una obra maestra y poco a poco va convirtiéndose en mero lector mecánico de libros cada vez más importantes pero que en realidad no le interesan, o el socorrido (el más universal) del que cuando ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada que decir, o el del que entre más inteligente menos escribe... (OC p.75)

En efecto, los siguientes títulos dan cuenta del enorme interés que tiene este tema para nuestro autor: "El Mono que quizo ser un escritor satírico", "El Mono piensa en ese tema", "Paréntesis", "El Fabulista y sus críticos", "El Cerdo de la pira de Epicuro" y "El Zorro es más sabio" en La oveja negra; "Leopoldo (sus trabajos)", "Obras completas" en Obras completas (y otros cuentos); "Homenaje a Masoch", "El informe Endymión", "Homo Scriptor", "Dejar de ser Mono", "Ganar la calle", "A lo mejor sí", "Estatura y poesía" y "El poeta al aire libre" en Movimiento perpetuo; además de la obra consagrada de lleno a este tema: Lo demás es silencio. En la mayoría de estos textos la figura del escritor aparece degradada. El encono del autor con sus propios colegas creemos que nace del conocimiento profundo (en sí mismo) de la megalomanía y demás manías neuróticas que aquejan a muchos de ellos.

Leopoldo es el personaje que aspira a escribir simplemente por justificar una fama inmerecida de escritor, por ello nos parece incorrecta la apreciación de Ann Duncan: "*Es obvia la solicitud al lector de que se ría del personaje, que se una al*

autor cuando éste se ríe de sí mismo, pues Leopoldo personifica claro está, al autor fracasado⁴, el personaje no puede ser Monterroso ya que ni siquiera es autor pues muestra una incapacidad constante para serlo, se trata más bien de un impostor que puede actuar y repetir los gestos y hábitos estereotipados de un escritor sin llegar a serlo en ningún momento puesto que nunca termina un escrito:

Leopoldo era un escritor minucioso, implacable consigo mismo. A partir de los diecisiete años había concedido todo su tiempo a las letras. Durante todo el día su pensamiento estaba fijo en la literatura. Su mente trabajaba con intensidad y nunca se dejó vencer por el sueño antes de las diez y media. Leopoldo adolecía, sin embargo, de un defecto: no le gustaba escribir. Leia, tomaba notas, observaba, asistía a ciclos de conferencias, criticaba acerbamente el deplorable castellano que se usa en los periódicos, resolvía arduos crucigramas como ejercicio (o como descanso) mental; sólo tenía amigos escritores, pensaba, hablaba, comía y dormía como escritor; pero era presa de un profundo terror cuando se trataba de tomar la pluma. (OC p.175)

La vocación del personaje le es impuesta por incidentes ajenos a su voluntad, un elogio exagerado a su talento de parte de un conocido lo lleva a fingir y exagerar su interés por la lectura y la escritura, a partir de ese momento el personaje tiene que seguir actuando su papel de escritor de tiempo completo:

Sin sentirlo, paso a paso, se había metido en un laberinto de apariencias del cual, se daba perfecta cuenta, forzosamente tenía que salir si no quería volverse loco. Y la mejor manera de evadirse era enfrentar el problema, escribir algo, cualquier cosa que justificara sus ojeras, su palidez y sus

anuncios de una obra siempre inminente y a punto de ser terminada. (OC p.188)

La incapacidad del personaje para escribir consiste en realidad en un posponer indefinidamente el momento de empezar un texto y una vez empezado de culminarlo. El cuento se centra en las demoras y digresiones de Leopoldo al narrar la lucha de un perro contra un puercoespín: primero se entretiene investigando todo lo relacionado con los perros, luego retrasa la continuación de su relato preocupado por las implicaciones simbólicas del mismo: la oposición campo-ciudad o naturaleza- civilización. Finalmente, cuando ha elegido quien será el vencedor, lo paraliza la certidumbre de ignorar todo acerca de los puercoespines. Las prórrogas y dilaciones no tienen fin:

Sus prolongadas digresiones sobre cuál es el mejor amigo del hombre, el perro o el caballo; sobre la vida en el campo y la vida en las ciudades; sobre la salud del cuerpo y la salud del alma (sin contar con su novedosa traducción del aforismo mens sana in corpore sano); sobre Dios y sobre los perros amaestrados, sobre el aullar de los perros a la luna; sobre el cortejar de los animales; sobre los trineos y sobre Diógenes; sobre Rin Tin Tin y su época (el perro escalando las sublimes cumbres del arte); sobre las fábulas y sobre a quién pertenecen en realidad las de Esopo, con las innumerables variantes que este nombre ha soportado en castellano, le tomaron más allá de dos años de fructuosa labor. Anhelaba hacer de su obra una sutil mezcla de Moby Dick, La comedia humana y En busca del tiempo perdido. (OC p.193)

Esta megalomanía es similar a la de la Pulga de la fábula "Parentesis" (ver parágrafo 3.2.1) cuyo personaje sueña escribir como Cervantes o Kafka. La sátira descubre una serie de simulaciones en el personaje y en el ambiente que lo rodea: no sólo no es escritor, tampoco es joven ni estudiante aunque así lo sostenga.

"Obras completas" trata también de un creador frustrado, pero en esta historia se trata de un poeta de valía malogrado por su conversión en erudito; los personajes de este cuento son el maestro Fombona (artífice de la conversión), su grupo de discípulos y el poeta (Feijoo) quien aspira a entrar al círculo de iniciados por Fombona. El ingreso paulatino al grupo supone la renuncia a su vocación de creador. La sátira revela los ambiguos sentimientos del maestro hacia el discípulo como defectos típicos de quienes pertenecen al medio intelectual mexicano: primero la envidia ante el talento revelado en los textos, por ello se niega a elogiar los aciertos y se burla de las fallas. Cuando ya es muy evidente la calidad de los versos de Feijoo, Fombona hace un elogio moderado: "...le dijo que a pesar de todo sus versos encerraban no poca belleza." (OC p.237) Pero este elogio tiene efectos paralizantes en la personalidad tímida e insegura de Feijoo; Fombona entiende que la inseguridad es el primer obstáculo de su discípulo para el desborde de su creatividad y aprovechándose de eso logra desinteresar al joven por la creación imponiéndole el estudio metódico de la obra de Unamuno.

Finalmente el maestro logra ahogar todo impulso creativo en su discípulo al integrarlo a su círculo de seguidores; sin embargo, esto no ocurre sin remordimientos:

Pero de nuevo volvió la vieja duda a atormentarlo. Se preguntó otra vez si sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias- que constituirían, en caso dado, una preciosa memoria de cuanto de valor se había escrito en el mundo- bastarían a compensarlo de la primavera que sólo vio

"Obras completas" trata también de un creador frustrado, pero en esta historia se trata de un poeta de valía malogrado por su conversión en erudito; los personajes de este cuento son el maestro Fombona (artífice de la conversión), su grupo de discípulos y el poeta (Feijoo) quien aspira a entrar al círculo de iniciados por Fombona. El ingreso paulatino al grupo supone la renuncia a su vocación de creador. La sátira revela los ambiguos sentimientos del maestro hacia el discípulo como defectos típicos de quienes pertenecen al medio intelectual mexicano: primero la envidia ante el talento revelado en los textos, por ello se niega a elogiar los aciertos y se burla de las fallas. Cuando ya es muy evidente la calidad de los versos de Feijoo, Fombona hace un elogio moderado: *"...le dijo que a pesar de todo sus versos encerraban no poca belleza."* (OC p.227) Pero este elogio tiene efectos paralizantes en la personalidad tímida e insegura de Feijoo; Fombona entiende que la inseguridad es el primer obstáculo de su discípulo para el desborde de su creatividad y aprovechándose de eso logra desinteresar al joven por la creación imponiéndole el estudio metódico de la obra de Unamuno.

Finalmente el maestro logra ahogar todo impulso creativo en su discípulo al integrarlo a su círculo de seguidores; sin embargo, esto no ocurre sin remordimientos:

Pero de nuevo volvió la vieja duda a atormentarlo. Se preguntó otra vez si sus traducciones, monografías, prólogos y conferencias que constituirían, en caso dado, una preciosa memoria de cuanto de valor se había escrito en el mundo-bastarían a compensarlo de la primavera que sólo vio

a través de otros y del verso que no se atrevió nunca a decir. La responsabilidad de un nuevo destino oprimía sus hombros. Y un como remordimiento, el viejo remordimiento de siempre, vino a intranquilizar sus noches: Feijoo, Feijoo, muchacho querido, escápate, escápate de mi, de Unamuno; quiero ayudarte a escapar. (OC p. 231)

"Homo scriptor" y "El poeta al aire libre" son dos textos de Movimiento Perpetuo que reiteran la imagen cómica del escritor. El primero es un breve ensayo que corrobora la antipatía de Monterroso hacia los escritores como personas:

El conocimiento directo de los escritores es nocivo. "Un poeta -dijo Keats- es la cosa menos poética del mundo". En cuanto uno conoce personalmente a un escritor al que admiró de lejos, deja de leer sus obras. Esto es automático. (MP p.67)

"El poeta al aire libre" es una ridiculización de los recitales de poesía promovidos por autoridades cuyas aberrantes ideas sobre la cultura solo conciben actos estériles. La escena tiene lugar, como suele suceder, en un parque populoso de la ciudad, un día caluroso que obliga al público a cubrirse del sol con los programas; es significativo que sólo una niña de tres años perciba lo cómico de la escena. La apatía del público al aplaudir, más preocupados por mantener el equilibrio necesario para tener los programas en la cabeza, obliga al poeta a hacer más aparatosos sus ademanes de recitador. El ruido de una orquesta que interpreta la obertura de Guillermo Tell y el ruido de los coches hacen más absurda la alocución del poeta que consiste en una apología idealizada del orden del mundo:

Esto y aquello echaba a perder un tanto los

efectos que el poeta buscaba; pero con cierta voluntad podía entenderse que decía algo de una primavera que albergaba en el corazón y de una flor que una mujer llevaba en la mano iluminándolo y de la convicción de que el mundo en general estaba bien y de que sólo se necesitaba alguna cosa para que el mundo fuera perfecto y comprensible y armonioso y bello. (MP p.140)

La descripción del recital se centra en la imposibilidad de establecer un puente de comunicación entre el poeta y su público. El narrador no hace evidente su afán de satirizar, sólo narra el hecho sin mostrar siquiera asombro ante el abismo entre el mensaje optimista del poeta y la realidad inmediata que lo niega.

NOTAS

- 1 VICTORIA, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cónico, p.110
- 2 TORRI, Julio, De fusilaminetos y otras narraciones, México, FCE, 1984. p.15.
- 3 El autor afirma lo anterior en una entrevista con Jorge Ruffinelli:
Habia una vez una hija del presidente Truman que era cantante. Durante la presidencia de su papá dio conciertos y la prensa, excepto en dos o tres ocasiones, los comentó con benevolencia e incluso con elogios. El hecho es que ella daba conciertos aprovechando el poder de su padre. Yo vi que en eso había un tema, pero, para no hacer tan evidente el lado político, la convertí en pianista y al padre en un gran financiero que le podía pagar sus apariciones en público y atraerle un público y lograr buenas críticas en los periódicos. Sin embargo, en el cuento esta pobre mujer se fue convirtiendo, de protegida de su papá, en algo que no era lo que yo quería. El tema se transformó en el de la duda del artista respecto del elogio y el éxito. (VCF p. 21.)
- 4 DUNCAN, Ann, "Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso" en La literatura de Augusto Monterroso, México, UAM, 1988. p.56.

CONCLUSIONES

Lo cómico implica una desvalorización de algo o alguien; valorar es una actitud permanente de nuestro espíritu, por ejemplo, cuando conocemos a una persona inmediatamente procedemos a valorarla desde nuestro propio sistema de valores. Tal es el requisito para la eclosión de lo cómico. Hemos visto, siguiendo las ideas de Marcos Victoria, que lo común a todas las situaciones, personas u objetos que caen en esta categoría es la aspiración fracasada a poseer un valor de cualquier índole: estético, moral, cultural o de la clase que sea. Una persona de talla extraordinaria (obesa, delgada, muy alta o baja) puede parecernos cómica simplemente porque en ella atisbamos un anhelo frustrado al valor de belleza de la talla ideal. A un arriero le resulta cómico el ciudadano que no sabe montar a caballo, para nosotros es cómico el acento deficiente de un extranjero, el niño que actúa como adulto, el señor elegante que tropieza en la acera o bien, la soprano que no logra evitar la salida de un gallo. Todos estos ejemplos entran en el ámbito de lo cómico por la razón antes expuesta.

Lo cómico puede ser percibido y recreado por un autor. De hecho todas las manifestaciones literarias que pertenecen a esta

categoria son métodos distintos para recrear la comicidad objetiva.

Cuando un autor descubre lo ilusorio de la ostentación de un valor, ya sea como la impostura de un personaje o bien muestra que el valor pretendido es sólo un seudovalor, nos obliga a mirar desde un ángulo que permite divisar la comicidad de aquello que hasta ese momento considerábamos serio. En efecto, el talento de un autor cómico reside en la capacidad para descubrir nuevas zonas de lo cómico apoyándose en la ironía, el chiste, la sátira o el humor.

Cada una de estas formas tiene rasgos peculiares que las distinguen unas de otras, pero todas son herramientas igualmente útiles para desnudar la nulidad de un seudovalor. Cada una implica una actitud diferente del autor hacia sus personajes: si la mirada es comprensiva y tolerante nos movemos en el reino del humor, si se vuelve inquisitiva y ácida pasamos a la sátira. Tales son los registros que presentan, amalgamados, las obras de Monterroso, pero al mismo tiempo cada una explora los alcances de una técnica diferente para descubrir lo cómico, por tanto cada obra tiene un tono predominantemente humorístico, irónico o satírico.

Lo demás es silencio agota las posibilidades de la ironía. Monterroso escribe la biografía ficticia de Eduardo Torres usando distintas voces narrativas (cada una es una variante estilística) en cada uno de los testimonios que integran la primera parte del libro. En los dos primeros usa la ironía para

crear un discurso ambiguo que oculta su intención cómica; la estrategia del autor consiste en superponer dos retratos del personaje biografiado: uno, explícito, hecho con frases elogiosas a manera de homenaje al intelectual de provincia y otro, implícito, que niega al anterior. El retrato laudatorio señala los atributos socráticos que supuestamente posee Torres: dominio de sí mismo, sapiencia, dedicación al oficio, generosidad y otros, pero en el contexto discursivo de la obra tales atributos resultan falsos. Cada cualidad celebrada por los narradores es desmentida por los hechos en los que se trasluce el verdadero carácter del personaje. El autor da suficientes claves para invalidar el sentido literal del texto y obliga al lector a participar en la reconstrucción del nuevo sentido irónico. El tercer testimonio deja el juego ambiguo para poner de relieve lo cómico del personaje mediante una inmersión en su vida privada que muestra el contraste entre el personaje público poseedor de un aura de grandeza y el hombre doméstico preocupado por nimiedades. Este capítulo es también una parodia de la retórica amorosa (dentro de una moral hipócrita y conservadora) en la cual las alusiones a historias arquetípicas del idealismo romántico (Romeo y Julieta) crean el contraste paródico con las vivencias caóticas y los fracasos amorosos de los personajes. En el cuarto testimonio el autor pone en boca de la esposa de su biografiado un discurso abiertamente satírico. Si la ironía funciona bien en los dos primeros testimonios después el sentido cómico de la obra se hace evidente y vuelve inoperante la ironía. Lo mismo ocurre con las

siguientes partes del libro: los escritos y frases atribuidos a Torres sólo corroboran sus rasgos cómicos: su espíritu acartonado e incapaz de crear una obra sólida por lo que se regodea en ejercicios fallidos de erudición o ensayos y aforismos sin rigor lógico ni literario. Los textos de la cuarta parte condensan la complejidad y las limitaciones de la ironía. En ellos se transparenta el juego de desdoblamientos del autor (Monterroso) con su personaje-autor (Torres): el primero se enmascara en su personaje (a su vez enmascarado en un seudónimo) para fustigarse a sí mismo y de paso al lector por su complicidad en esta broma. Monterroso hace una autocrítica de su propia obra y de la futilidad de la ironía. Esta autocrítica se anticipa a los posibles reproches de la crítica por el abuso de esta técnica, en efecto, el empeño del autor en mantener la ambigüedad irónica pierde toda su eficacia en la medida en que el lector avanza en la lectura y ya sólo percibe un sentido unívoco en la obra: lo cómico.

En La oveja negra nuestro autor revitaliza la fábula, género caído en descrédito, mostrando un alejamiento del espíritu edificante de la fábula tradicional; realiza una parodia de las fórmulas retóricas y de las convenciones del género. Además, las fábulas de nuestro autor cancelan la posibilidad de una moraleja final puesto que uno de sus rasgos esenciales es no dar soluciones a los problemas que cada texto plantea.

Las mejores fábulas ofrecen una visión pesimista del hombre, plantean la imposibilidad de que el ser humano se perfeccione;

son historias en cuya brevedad contundente vislumbramos el abismo que separa el modelo de humanidad (al que aspiramos) de nuestro verdadero ser (el que delata nuestra conducta). En ellos, el autor pone en entredicho el ideal humanista del hombre gobernado por la razón, en cambio, nos muestra lo caótico, lo irracional e infundado de todas nuestras acciones y creencias; sin embargo, el tono predominante en todo el libro es el de un humor compasivo, sin recriminaciones, ni lecciones morales, esto se debe a que el humorista ha entendido que la pretensión moralista de erradicar el mal y el error no tiene sentido puesto que ambos son parte de la naturaleza humana (tal como nos lo enseña la historia)

En todas las fábulas hay una especie de leitmotiv que da coherencia y unidad temática al conjunto: un personaje, inconforme con su naturaleza, aspira a una condición que rebasa sus posibilidades; este tema coincide plenamente con nuestra idea de lo cómico. Todas nuestras aspiraciones son desenmascaradas como pretensiones ilusorias en la medida en que son provocadas por el deseo de poseer un valor fuera de nuestro alcance: grandeza, sapiencia, poder, autenticidad, etcétera.

En algunos textos la concisión llega a ser epigramática, en ellos el autor demuestra la capacidad de condensar en unas cuantas líneas su visión escéptica del mundo. De hecho, una de las características del humor monterrosiano es su flexibilidad ideológica: no se adhiere a ningún dogma ni a ninguna tabla invariable de valores; al abordar cuestiones filosóficas o

religiosas lo hace con el mismo desenfado con el que trata cuestiones más inmediatas. Nada escapa a la mirada corrosiva del autor.

Los textos de Monterroso mejor logrados en forma de sátiras -"Mr Taylor", "Primera Dama" y "Leopoldo (sus trabajos)"- traslucen inmediatamente la antipatía del autor hacia los personajes satirizados, sin embargo, logra ridiculizar sin caer en la descalificación grandilocuente o en la virulencia típica del género (Juvenal) . La complejidad estructural de estos cuentos y la sutileza de la crítica implícita en ellos nos informa de su capacidad para transformar la indignación en literatura perdurable.

En cada una de sus obras Monterroso hace una parodia del género que utiliza, ésta es su forma de marcar la distancia irónica que le permite usar géneros desusados como la biografía o la fábula. La riqueza intertextual de sus escritos, forjada por el cúmulo de citas y alusiones a obras clásicas, es de las partes del discurso que entran en juego en la parodia, sobre todo en Lo demás es silencio.

Hemos visto en todas las obras estudiadas el mismo estilo antirretórico que en ocasiones llega a una concisión casi telegráfica; tal parquedad en el uso de recursos expresivos muchas veces reduce los sentidos posibles que pueden tener dichos textos; sin embargo, la originalidad de esta obra no está dada por los aspectos estilísticos y formales sino por el profundo y minucioso examen que hace de la existencia y por enseñarnos que lo cómico es el espejo y la medida del hombre.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Augusto Monterroso

MONTERROSO, Augusto, Obras completas (y otros cuentos) y La oveja negra, México, FCE, 1986. 232 pp. (Col. Lecturas mexicanas, segunda serie, 32)

_____ Movimiento perpetuo, México, Era, 1991. 151 pp.

_____ Lo demás es silencio, Prol. Jorge Ruffinelli México, Rei, 1987. 203 pp. (Col. Letras Hispánicas)

_____ La palabra mágica, México, Era, 1983. 120 pp.

_____ La letra e. México, Era, 1987. 204 pp.

_____ Viaje al centro de la fábula, Barcelona, Muchnik, 1990. 103 pp.

_____ Los buscadores de oro, México, Alfaguara, 1993. 123 pp.

Estudios sobre Augusto Monterroso

ABAD FACIOLINCE, Hector, "Monterroso o los riesgos de la literatura", La jornada semanal, México, 22 de mayo de 1994.

AGUILAR, Luis Miguel, "Jugar a Monterroso", Nexos, México, marzo de 1984

BONIFAS NUÑO, Alberto, "Te hablo Monterroso para que me escuches, Eduardo Torres", La Cultura en México, Siempre, México, 7 de marzo de 1979.

BLANCO, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana 1850-1980", Nexos, México, agosto de 1982.

BRADU, Fabianne, "La palabra mágica de Augusto Monterroso", Vuelta, México, marzo de 1984.

BRAVO ARRIAGA, Dolores, "La fábula: sátira y enseñanza", Gaceta de la UNAM, México, 11 de octubre de 1982.

CAMPOS, Marco Antonio (compilador), La literatura de Augusto Monterroso, México, UAM, 1988. 175 pp.

CORRAL, Wilfrido H., Lector, sociedad y género en Monterroso, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 1985, 229 pp.

GARCIA BERGUA, Ana, "Augusto Monterroso", Jornada semanal, México, 29 de abril de 1990.

LABASTIDA, Jaime, "Informe sobre Monterroso", Plural, México, enero de 1982

OVIEDO, José Miguel, "Monterroso fulmina un vicio universal: la fatuidad", La Cultura en México. Siempre ;, México, 29 de septiembre de 1971.

_____ "La colección privada de Monterroso", Revista de la Universidad de México, México, mayo de 1984.

PEREIRA, Armando. "Los silencios de Eduardo Torres", Revista de la Universidad de México, México, abril de 1979.

SCHNEIDER, Luis Mario, "Monterroso: humor y verdad", Revista de la Universidad de México, México, México, mayo de 1980

Obras de consulta general

ARISTOTELES, Poética. Obras, trad. y notas de Francisco Samarach, Madrid, Aguilar, 1982. 1198 pp.

BAGUE NIN, Esteban (compilador), Veinticinco siglos de fábulas y apólogos, Barcelona, Fomento Internacional de Cultura, 1960. 1308 pp.

BAJTIN, Mijail M., Problemas de la poética de Dostoievski, México, F.C.E., 1986. 378 pp.

- BAUDELAIRE, Charles, Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor, 1989. 137 pp. (Col. La balsa de la Medusa)
- BERGSON, La risa. Madrid, Espasa-Calpe, 1986. 164 pp.
- BERISTAIN, Helena, Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1982. 508 pp.
- BOOTH, Wayne, Retórica de la ironía. Madrid, Taurus, 1978. 353 pp.
- BRETON, Andre, Antología del humor negro, Barcelona, Anagrama, 1972. 402 pp.
- CAMURATI, Mireya, La fábula en hispanoamérica. México, UNAM, 1978. 368 pp.
- ECO, Umberto, Obra abierta, Barcelona, Ariel, 1978. 355 pp.
- , Apostillas al nombre de la rosa, Barcelona, Lumen, 1985. 83 pp. (Col. Palabra en el tiempo, 158)
- FOURASTIE, Jean, "Reflexión sobre la risa", en Diógenes 121, México, Cordinación de Humanidades, UNAM, 1983. 146 PP.
- FREUD, Sigmund, El chiste y su relación con lo inconsciente. México, Iztaccihuatl, 1957. 380 pp.
- GROTHJAHAN, Martin, Psicología del humorismo, Madrid, Morata, 1961. 214 pp.
- GRUPO "M", Retórica general. trad. Juan Victorio, Barcelona, Paidós, 1987. 316 pp.
- HOBBS, De la naturaleza humana. trad. Enrique Lynch, Barcelona, Península. 361 pp. (Col. Textos cardinales, 5)
- HORACIO FLACO, Quinto, Sátiras. intr., versión y notas de Francisco Montes de Oca, México, UNAM, 1961. 94 pp. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- JARGER, Werner. Paideia, México, F C E, 1982. 1147 pp.

JUVENAL, Décimo Julio, Sátiras. intr., trad. y notas de Roberto Heredia Correa, México, UNAM, 1974. 126 pp. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)

KANT, Emmanuel, La crítica de la facultad de juzgar. Trad. y notas de Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1982. 487 pp.

KRIS, Ernst, Psicoanálisis de lo cómico, Buenos Aires, Paidós, 1964. 187pp.

MONTAIGNE, Miguel de. Ensayos completos. México, Porrúa, 1981. 951 pp. (Col. Sepan cuantos,600)

PINA, Maria de, Fábulas, México, Porrúa,1982. 293 pp.

QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de, Sátiras lingüísticas y literarias en prosa, Madrid, Taurus, 1986. 289 pp.

REYES, Alfonso, Obras completas,III. México, Fondo de Cultura Económica, 1956. 514 pp.

ROSTER, Peter, La ironía como método de análisis literario. Madrid, Gredos, 1978.

ROTTERDAM, Erasmo de, Elogio de la locura, Barcelona, Bosch, 1976. 357 pp. (Col. Erasmo, Textos bilingües)

SCHOLBERG, Kenneth R., Sátira e invectiva en la España medieval, Madrid, Gredos, 1971. 376 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, 163)

SWIFT, Jonathan, Viajes de Gulliver, Madrid, Swan, 1988. 736 pp. (Col. El compás de oro)

TORRI, Julio, De fusilaminetos y otras narraciones, México, FCE, 1984. 180.

VICTORIA, Marcos, Ensayo preliminar sobre lo cómico. Buenos Aires, Losada, 1958. 197 pp.

VILAS, Santiago, El humor y la novela española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1968. 223 pp. (Col. Punto omega, 27)