

Los microrrelatos de Augusto Monterroso: una lectura anticanónica de la fábula

Giovanna MINARDI
Università di Palermo

Abstract

The author tries to explain the mini-text in relation to the so-called post-modern condition by resorting –in particular- to the notion of ‘fractal’. This term is taken from the scientific language and distinguishes itself from the notion of ‘detail’, which would clearly refer to a modern vision of the text. Moving from the realm of science to the literary domain, it is inevitable to think of the deconstruction of the narrative canon not so much to negate it as to explore and exploit its creative potentialities in the form of shards, fragments, which the necessary extension of the traditional novel has suffocated since its origin. This outlook implies, in general, an ironical re-reading of the narrative sub-genres and, almost always, a ‘hybridation’ of their own individual traits.

The author studies the literary production in this area of Augusto Monterroso and above all his collection *La oveja negra y demás fábulas* whose texts postulate a special involvement on the part of the reader. The tales of *La oveja negra y demás fábulas* are delicately balanced between respecting and disregarding the genre’s rules and contents. The apparent naivety of these stories conceals subversion in the broadest sense: this is no continuation of a tradition but a controversial parody of it. Monterroso does not reject the ethicality of the fable but the ideological definition of this ethicality: in his own fables there is no proposal, and the elimination of the moral is significant. His fabulous world has no ‘centre’ and the pessimism pervading it intends to display the author’s interpretative freedom, the acceptance or refusal of a text exceeding its boundaries and making the fable into a convenient choice, interchangeable with any other.

Resumen

Hoy en día es necesario dibujar una nueva cartografía literaria, dentro de la cual la contribución de la minificción es indudablemente notable. Ésta ha tenido un desarrollo espectacular en Hispanoamérica, entrando a formar parte, a pleno título, del canon literario de las últimas décadas. La minificción deconstruye el canon para encontrar fórmulas no tradicionales, en un cierto sentido cuestiona la convención pero sin quitarle su valor, y semejantes ejercicios lúdicos enriquecen la lectura y motivan el encuentro del receptor con el texto.

Uno de los primeros maestros de este género ha sido Augusto Monterroso. Los primeros textos breves de Monterroso aparecen en *La oveja negra y demás fábulas* de 1969, en forma de fábulas. En estas fábulas el autor parte de figuras, de símbolos convertidos en lugares comunes, pero cargándolos de nuevos y originales significados que, en una reescritura anómala, causan desconcierto y sorpresa. Las fábulas de *La oveja negra y demás fábulas* oscilan,

con un delicado equilibrio, entre respeto y disolución de las reglas y de los contenidos del género fabulístico. Detrás de la aparente ingenuidad de estas fábulas se esconde la subversión en el sentido más amplio del término, no se trata de una continuación de la tradición, sino de su parodia y de su cuestionamiento. Sin embargo, lo que Monterroso rechaza no es lo ético que puede haber en una fábula, sino más bien la definición ideológica de esta eticidad: en sus fábulas no existe propuesta alguna y la eliminación de la moral es altamente significativa. Sus fábulas, en lugar de preservar los secretos de la cultura inmemorial como pretendían hacer, con optimismo y seguridad, las fábulas tradicionales con su misión didáctica, se proponen como reveladoras de la esclerosis mental sobre la que el género basa su autoridad. El mundo fabulístico de Monterroso no tiene un ‘centro’ y el pesimismo que lo embarga quiere ser la manifestación de una libertad interpretativa, de la aceptación o del rechazo de un texto que va más allá de sus fronteras y que hace de la fábula una ‘opción de comodidad’ que se puede intercambiar con cualquier otra.

En el artículo examino diez de las treinta y nueve fábulas que componen el libro, más “El dinosaurio”, que pertenece al libro *Obras Completas (y otros cuentos)*. Son minitextos significativos que pueden ofrecer los elementos necesarios para una hermenéutica de la narrativa breve de Monterroso, y casi todos están empapados de un humorismo que, desde el punto de vista formal, se traduce en una estructura particular marcada por la ruptura entre signifiante y significado que crea ambigüedad y, desde el punto de vista semántico, en una ‘suspensión’ de las evidencias aceptadas, acriticamente, por todos. Se quiere comprobar que los minitextos de Monterroso implican operaciones de auténticas cartografías, que se mueven en un nomadismo intelectual que refuerza las operaciones de desterritorialización. Con su tarea erosiva, sus microrrelatos, y la minificción en general, desdibujan los bordes de un canon armado sobre el etnocentrismo, el culto a la prepotencia de lo considerado magno. Se sirven del canon no para formular un contracanon, sino para revisarlo desde un lugar otro: establece una continuidad en la desviación.

En 1975 el matemático polaco Benoit Mandelbrot creó el término fractal, tomándolo del latín *fractus* (interrumpido o irregular) para elaborar una nueva “geometría de la naturaleza”. Según el matemático polaco, ésta última es caótica y no se identifica con el orden perfecto de las formas habituales de Euclides. El mundo natural no contiene ninguna línea recta, nuestro universo es fragmentado y aleatorio, muy parecido al universo de nuestras experiencias. Los fractales son figuras geométricas de forma irregular, fragmentada o extremadamente interrumpida y que permanecen invariables cualquiera que sea la escala que se use para observarlos. La geometría fractal trata de encontrar un orden en las formas y en los procesos caóticos, el orden y el desorden se atraen, se obtiene de esta manera una imagen más completa de la naturaleza, en la que se encuentran irregularidades, desorden e imprevistos. En 1983 el concepto de fractal adquirió una resonancia mundial en el campo de los matemáticos y los científicos, con la publicación de su obra *The Fractal Geometry of Nature*, y cabe observar cómo el fragmento ocupa un lugar central en la escritura contemporánea.

La fractalidad es la idea de que un fragmento no es un detalle, un particular sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por sí misma. A partir de las últimas décadas del siglo XX asistimos a “dimensiones fractales de la cultura”, usando la definición de Omar Calabrese (1987), quien, recurriendo a una metáfora analógica, habla de objetos fractales, o sea de fenómenos comunicativos, y por ello culturales, irregulares o que crean turbulencia en el seno de su propia fuente y una intencional ‘caoticidad’ a nivel de recepción y de consumo¹. Roland Barthes escribe en *Fragments de un discurso amoroso*: “Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces piedras sobre la circunferencia del círculo: me expando alrededor: todo mi pequeño universo hecho pedazos; y en el centro, ¿qué hay?” (Barthes, 1981: 58; la traducción es mía).

No se trata sólo de escrituras fragmentarias, sino también del ejercicio de construir una totalidad a partir de fragmentos dispersos. Tal vez la cifra estética del presente sea la estética del fragmento autónomo con la posibilidad de combinarlo a voluntad, en contraposición a la estética moderna del detalle (Calabrese, 1987). Hoy los ‘grandes sistemas’ del pensamiento moderno han perdido toda credibilidad, nuestra sensibilidad es una sensibilidad fragmentada, contingente, que tiende a responder a las sugerencias de lo inmediato, reacias a pensarse en el devenir histórico, siguiendo el pensamiento de Louis van Delft (2004). El fragmento ya no es el fragmento evocativo de la cultura romántica, sino el fragmento desestabilizador, asombroso, indagador que erosiona el estrato de las certezas superficiales, que remueve toda jerarquía convencional, toda monolítica autoridad del sistema total. Y la minificción no apunta a una línea continua, sino a estructuras de red móviles y dinámicas que una y otra vez generan nuevos vínculos y discontinuidades.

Se trata, pues, de dibujar una nueva cartografía literaria, dentro de la cual la contribución de la minificción es indudablemente notable. Ésta ha tenido un desarrollo espectacular, entrando a formar parte, a pleno título, del canon literario de las últimas décadas, con la publicación de más de cincuenta antologías y de diferentes estudios, con la organización de diversos congresos académicos internacionales², con

¹ En el ensayo de Calabrese leemos que la etimología de detalle viene del francés del Renacimiento, y a su vez del latín, *de-tail*, es decir cortar de. Eso supone por lo tanto un sujeto que corta un objeto. El verbo cortar focaliza la atención en la acción misma del sujeto; el detalle está hecho por el sujeto: su configuración depende, pues, del punto de vista del ‘detallante’. El detalle viene de-finido, es decir se percibe a partir del entero y de la operación de corte. La función específica del detalle es re-constituir el sistema del que el detalle forma parte; descubriendo leyes o particulares que antes no resultaban pertinentes a su descripción. Fragmento viene del latín *frangere*, es decir romper. El fragmento presupone, más que el sujeto del romperse, su objeto. A diferencia del detalle, el fragmento, aunque forma parte de un entero precedente, no contempla, para ser definido, su presencia. El fragmento se muestra tal como es al observador, y no como fruto de una acción de un sujeto. Otra diferencia es que los límites del fragmento no son definidos, sino más bien interrumpidos. No posee una línea tajante de límite, sino más bien la quebradura de una costa. Aún más, se podría decir que justamente la oposición entre caso y causa que lo distingue del detalle se traduce en una geometría fractal, así como el otro expresa una geometría llana tradicional y regular (Calabrese, 1987).

² Son importantes los simposios internacionales de minificción, que se vienen celebrando cada dos años, desde 1998, en América Latina y Europa.

la ejecución de varias investigaciones en muchos países, con la implementación de cursos y talleres universitarios, con la creación de revistas electrónicas, concursos literarios. Comparto las opiniones de Juan Armando Epple – este género híbrido y proteiforme es “una metáfora expresiva de los dilemas que viven las sociedades latinoamericanas en sus niveles sociales, ideológicos y de reformulación estética de sentidos” (Zavala, 2005: 47) –; de Laura Pollastri (1994), quien ve en este fenómeno literario una prueba concreta de la capacidad de autogénesis de la literatura hispanoamericana, es decir, de su especificidad para generar manifestaciones *sui generis* respecto a otros espacios culturales; de Lauro Zavala, que afirma que, gracias a la minificción, América Latina ha dado vida, por primera vez en toda su historia literaria, a una teoría de crítica literaria (Zavala, 2009).

Es legítimo y necesario preguntarse el porqué de este crecido interés por la minificción, al menos en lo que respecta al mundo hispanoamericano. Quizá la explicación esté en el ritmo vertiginoso de la cotidiana vida urbana³, o en la naturaleza fragmentaria de la escritura en la comunicación telemática, o en la paradójica sensibilidad neobarroca muy bien definida por Calabrese (1987), muy cercana a la violencia del fragmento repentino, irónico y parabólico que encontramos en los diferentes campos del arte contemporáneo, o en la reducción cada vez mayor de los espacios marginales que existen en las revistas literarias o en los suplementos culturales. Me parece poco probable que se pueda formular una respuesta única y definitiva; en cambio, está claro que la minificción, como manifestación literaria posmoderna, es sólo uno de los síntomas de un fenómeno cultural más amplio, que va más allá del ámbito de la escritura. La cultura contemporánea es una cultura de la fragmentación, en la que cada fragmento exige su propio contexto de legitimación. Es decir, toda verdad es provisional porque depende del contexto que la construye y esto significa, entre otras cosas, que la interpretación de un texto depende casi exclusivamente del prisma que utiliza el lector para leerlo de una determinada manera.

La minificción deconstruye el canon para encontrar fórmulas no tradicionales, en un cierto sentido cuestiona la convención pero sin quitarle su valor, y semejantes ejercicios lúdicos enriquecen la lectura y motivan el encuentro del receptor con el texto. Zavala afirma: “Lo que se apuesta, a fin de cuentas, es el placer cómplice de cada lector, que es exclusivo de cada lectura, y que tal vez se prolongue más allá de las fronteras de ese momento, más allá de las fronteras de la escritura” (Zavala, 1996: 75), y para David Lagmanovich a los estudios sobre la estética de microrrelato desde el punto de vista del autor no corresponde igual atención a la estética del microrrelato desde el punto de vista del lector (Lagmanovich, 2009: 93). Lo fragmentario no es entonces sólo una forma de escribir; más bien es, sobre todo, una forma de leer y esto significa tomar muy en serio textos que en otros momentos hubieran pasado inobservados.

³ En el VII Simposio internacional de minificción que se celebró en Berlín en noviembre de 2012, J. A. Epple afirmó que la minificción es producto de la cultura urbana, en la que se ha perdido el sentido de comunidad y comunicación, donde el otro representa una amenaza; por lo tanto, el espacio ciudadano es discontinuo.

En el último Simposio internacional de minificción (2012) se ha hablado de la importancia de la nanofilología, que, como afirma Ottmar Ette (2009), es un naciente campo de la filología volcada hacia la literatura y los estudios culturales que analiza las expresiones literarias breves y brevísimas como modelos fractales, porque en ellas se dejan observar y poner de relieve estructuraciones de un *modèle réduit*, en el sentido que le diera Claude Lévi-Strauss de miniatura, o en el sentido estrictamente teórico-literario de una *mise en abyme* de la totalidad que le diera André Gide. De la misma manera que estos dos últimos, según el estudioso alemán, los patrones fractales acumulan y contienen la totalidad de una estructura, para la que funcionan a la vez como llave estructural y semántica. Esto significa también que las formas mínimas servirían como modelo para los fenómenos y procedimientos literarios en el ámbito macrotextual, puesto que toda miniaturización implica una visión del mundo; es importante, pues, la discontinuidad, la apertura hacia otras formas teóricas, polilógicas, el favorecer un análisis-archipiélago, es decir ver la literatura, y su teoría, como un mundo de islas relacionadas entre ellas, contra toda normatividad y jerarquías modelares.

Sin duda alguna, uno de los maestros del microrrelato ha sido Augusto Monterroso, desaparecido hace diez años. Los primeros textos breves de Monterroso aparecen en *La oveja negra y demás fábulas* de 1969, en forma de fábulas. En estas fábulas (como también en otras formas breves presentes en otros libros) el autor parte de figuras, de símbolos convertidos en lugares comunes, pero cargándolos de nuevos y originales significados que, en una reescritura anómala, causan desconcierto y sorpresa.

Monterroso es consciente, y lo declara abiertamente, de que recurrir al modelo de la fábula significa reconocer de manera explícita la construcción de un artificio literario. Al respecto afirma:

En un cuento moderno a nadie se le ocurre decir cosas elevadas, porque se considera de mal gusto, y probablemente lo sea; en cambio, si usted atribuye ideas elevadas a un animal, digamos a una pulga, los lectores sí lo aceptan, porque entonces creen que se trata de una broma y se ríen y la cosa elevada no les hace ningún daño, o ni siquiera la notan (Monterroso, 1989: 33).

Dicho de otra manera, la fábula viene propuesta como una estrategia que se burla de la prevención del lector hacia ciertos temas (las “cosas elevadas”) que la estética moderna ha descartado. Jorge Ruffinelli sostiene: “La forma fabulística le facilita recuperar ciertos temas que parecían propios de la *sublimitas*, quitándoles toda actitud acartonada o solemne” (Ruffinelli, 1986: 31). La manipulación de la forma fabulística le permite a Monterroso enfrentar temas existenciales sin excesiva solemnidad, “decir las cosas más terribles en la forma más aparentemente suave”, como el escritor mismo ha declarado (Miralles, 2003: 255). En una modalidad para nada inquietante y convencional, el autor inserta una nueva operación de escritura, caracterizada por un humorismo que cuestiona la solemnidad de la historia y que invita al lector a percibir la parte carnavalesca de la realidad ínsita en el texto.

En su irónico texto titulado “Cómo acercarse a las fábulas”, Monterroso nos brinda algunas valiosas indicaciones para comprenderlas:

Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo. Finalmente, se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo. Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; y el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quien ayudar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*. Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír. Eso es. He aquí un libro de fábulas. Corre a comprarlo. No; mejor te lo regalo: verás, yo nunca me había reído tanto (Monterroso, 1985: 69).

El lector es advertido de la naturaleza atípica, ‘inocua’ de sus fábulas. Dado que el autor no cree que la literatura sirva para cambiar el mundo, ellas están privadas de moral, al menos en la acepción clásica del término, pero se burlan de manera inteligente del mundo y de la mezquindad del ser humano.

Sin embargo, Monterroso no quiere dejarse atrapar por la facilidad de haber encontrado un género ideal para él; su conciencia y su compromiso artístico lo llevan a rechazar las fórmulas *tout court*; en una entrevista confiesa: “El género estaba encontrado, pero incluso dentro del género procuré no usar una fórmula” (Monterroso, 1989: 28). Y un poco más adelante, ante la pregunta sobre cómo encontró la ‘forma’, responde: “Haciéndolas (las fábulas), y dejándome llevar un poco por el instinto hasta que cada tema tomara sus propias dimensiones y su propio lenguaje [...] En ninguna hay una forma o fórmula que hubiera servido para las otras. Cada una exigió su propio tratamiento” (Monterroso, 1989: 28-29). De la misma manera, la prioridad dada al significante no quiere excluir la presencia de significados mordaces, con el propósito final de activar una estrecha comunicación con un lector turbado por lo que está leyendo y cómplice del proceso exegético. Esto se advierte claramente en las palabras del mismo Monterroso, cuando define el objetivo de *La oveja negra y demás fábulas*: “combatir el aburrimiento e irritar a los lectores, principio éste último irrenunciable” (Monterroso, 1989: 33). “El aburrimiento” está referido al desafío con la forma, e “irritar a los lectores” a la búsqueda de contenidos⁴.

Las fábulas de *La oveja negra y demás fábulas* oscilan, con un delicado equilibrio, entre respeto y disolución de las reglas y de los contenidos del género fabulístico⁵.

⁴ En una entrevista concedida a Frederick Cooper Llosa reafirma el mismo concepto: “Me interesa el hombre con sus preocupaciones internas [...]. Me preocupa mucho la forma, no como fin sino como medio para expresar esta miseria del ser humano en la lucha con los otros seres humanos o consigo mismo [...] la fábula fue más bien una cuestión de forma [...] traté de buscar una forma más apta para soltar algunas observaciones que había hecho yo sobre la literatura humana, pero sin pretender ser otra cosa que literatura” (Cooper Llosa, 1981: 39).

⁵ Gabriel García Márquez dio su parecer sobre este libro: “hay que leerlo manos arriba: su peligrosidad se funda en la sabiduría solapada y la belleza mortífera de la falta de seriedad”; Isaac Asimov lo define de la siguiente manera: “Los pequeños textos de *La oveja negra*, en apariencia inofensivos, muerden si uno se acerca a ellos sin la debida cautela y dejan cicatrices, y precisamente por eso provechosos”. Y Carlos Fuentes agrega: “Imagine el fantástico bestiario de Borges tomando el té con Alicia. Imagine a Jonathan Swift y James Thurber intercambiando notas. Imagine a una rana del Condado de Calaveras que hubiera leído realmente a Mark Twain. Conozca a Monterroso” (los tres comentarios aparecieron

Detrás de la aparente ingenuidad de estas fábulas se esconde la subversión en el sentido más amplio del término. no se trata de una continuación de la tradición, sino de su parodia y de su cuestionamiento. Sin embargo, lo que Monterroso rechaza no es lo ético que puede haber en una fábula, sino más bien la definición ideológica de esta eticidad: en sus fábulas no existe propuesta alguna y la eliminación de la moral es altamente significativa. Sus fábulas, en lugar de preservar los secretos de la cultura inmemorial como pretendían hacer, con optimismo y seguridad, las fábulas tradicionales con su misión didáctica, se proponen como reveladoras de la esclerosis mental sobre la que el género basa su autoridad. El mundo fabulístico de Monterroso no tiene un ‘centro’ y el pesimismo que lo embarga quiere ser la manifestación de una libertad interpretativa, de la aceptación o del rechazo de un texto que va más allá de sus fronteras y que hace de la fábula una ‘opción de comodidad’ que se puede intercambiar con cualquier otra.

De las treinta y nueve fábulas que componen el libro, examinaré diez entre las más breves, excepto “El conejo y el león”, más el microtexto “El dinosaurio”, que pertenece al libro *Obras Completas (y otros cuentos)* y que, aunque no es una fábula, es quizás el emblema de la miniescritura. Las primeras seis tienen por protagonistas o coprotagonistas a animales (algunos de ellos tienen poca presencia en las fábulas clásicas, como el caballo); las otras tres fábulas presentan en cambio como protagonistas a objetos, si bien en realidad en “La fe y las montañas” la protagonista es una entidad abstracta: la fe; las dos últimas fábulas son una reescritura crítica de dos famosos *tópoi* literarios: el de la tela de Penélope y el del irresistible canto de las sirenas. Casi todas están empapados de un humorismo que, desde el punto de vista formal, se traduce en una estructura particular marcada por la ruptura entre significante y significado que crea ambigüedad y, desde el punto de vista semántico, en una ‘suspensión’ de las evidencias aceptadas, acriticamente, por todos.

El libro se abre con la fábula “El conejo y el león”:

Un célebre psicoanalista se encontró cierto día en medio de la Selva semiperdido.

Con la fuerza que dan el instinto y el afán de investigación logró fácilmente subirse a un altísimo árbol, desde el cual pudo observar a su antojo no sólo la lenta puesta del sol sino además la vida y costumbres de algunos animales que comparó una y otra vez con las de los humanos.

Al caer la tarde vio aparecer, por un lado, al conejo; por otro, al león.

En un principio no sucedió nada digno de mencionarse, pero como después ambos animales sintieron sus respectivas presencias y, cuando se toparon el uno con el otro, cada cual reaccionó como lo había venido haciendo desde que el hombre era hombre.

El león estremeció la Selva con sus rugidos, sacudió la melena majestuosamente como era su costumbre y hendió el aire con sus garras enormes; por su parte, el conejo respiró con mayor celeridad, vio un instante a los ojos del León, dio media vuelta y se alejó corriendo.

De regreso a la ciudad el célebre psicoanalista publicó cum laude su famoso tratado en que demuestra que el león es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el conejo el más valiente y maduro: el león ruge y hace gestos y amenaza al Universo movido por el miedo; el conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acabar con aquel

ser extravagante y fuera de sí al que comprende y que después de todo no le ha hecho nada (Monterroso, 1990: 11).

En esta fábula, junto a los animales, encontramos un anónimo “célebre psicoanalista” que “se encontró cierto día en medio de la Selva semiperdido”. La introducción de esta figura humana desconcierta de entrada las expectativas generadas por el título del volumen: las fábulas, seguramente, aluden a las debilidades y a las manías del hombre, pero éstos no aparecen jamás como personajes activos. Que esta fábula sea la primera del macrotexto y aquella en que se menciona con mayor intensidad el rol jugado por el hombre en la interpretación del comportamiento animal no es gratuito. La estrategia del autor es la de quebrantar los habituales códigos de lectura y de sugerir nuevas experiencias estéticas aplicadas por el lector a partir de esta ruptura inicial. La historia de un psicoanalista “semiperdido” en la selva es poco común y, aún más, sin que la fábula lo explique o haya un hilo narrativo lógico, el lector descubre a este hombre “de regreso a la ciudad”. El comienzo de la fábula se basa en la paradoja y las antítesis confieren al párrafo un tono absurdo: es lógico pensar que una persona perdida en medio de la selva no se sube a un árbol para observar la puesta del sol y las costumbres de los animales (la curiosidad científica no va con la contemplación del crepúsculo que, entre otras cosas, necesita relajación espiritual). Para Margo Glantz, el texto es mucho más complejo de lo que podría parecernos a primera vista, ya que en éste se altera el papel tradicional del narrador en las fábulas clásicas, siendo sustituido por una ‘mirada doble’: la del narrador omnisciente y la del científico, con un valor claramente satírico:

Es a la vez el viejo narrador omnisciente [...] y también un narrador oculto tras otra mirada, la de un psicoanalista que observa [...] la vieja conducta animal, presentada anecdóticamente de la misma forma en que se ha resuelto durante siglos, pero vista desde un ángulo totalmente diferente, el del psicoanalista, personaje ajeno a las viejas fábulas y con todo muy familiar en nuestra época, sobre todo cuando es presentado a través de la sátira (Noguerol, 1995: 123).

La competencia literaria a la que se apela el autor y que permite evidenciar cualquier desviación del modelo convencional, hace posible que sea fácil concebir la selva como el mundo en el que viven hombres y animales. Si la convención determina que la selva es gobernada por los animales, “El conejo y el león” subvierte ésta y otras expectativas. Mientras observaba la vida y las costumbres de los animales, el psicoanalista “los comparó una y otra vez con la de los humanos”; viendo al conejo y al león nota que “cada cual reaccionó como lo venía haciendo desde que el hombre era hombre”, es decir, el comportamiento natural de los animales es interpretado y fijado por el hombre. Pero si los animales representan a los hombres, la falacia de tal perspectiva no es patética: el ser humano se comporta así desde los albores de la humanidad. Cuando el psicoanalista publica “cum laude” su tratado, en el que demuestra que “el león es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el conejo el más valiente y maduro”, más allá de la ironía dirigida contra aquellos que creen, superficialmente, que transgrediendo lo obvio ya han establecido nuevos y originales

paradigmas, el lector capta un ‘estatuto normativo’ de los animales que será confirmado por las fábulas sucesivas. El conejo se comporta movido por un sentido práctico, (así como el mono en “El sabio que tomó el poder”, que, después de haber pretendido derrocar al león, le suplica que retome las riendas del poder; Monterroso, 1990: 19), por un pragmatismo que el lector puede reconocer y convalidar fácilmente.

Esta fábula cumple, entonces, la función de fijar nuevos horizontes de lectura, y no sólo respecto a la recepción fabulística de los animales, sino que, por extensión, ésta introduce el discurso ‘desviante’ sobre los conceptos del bien y del mal, sobre la relación entre el ejercicio del poder y la salvaguardia del bien común, y sobre el valor de la palabra escrita (el tratado del psicoanalista) que el autor textualiza en *La oveja negra y demás fábulas*. Además, “El conejo y el león” muestra una ausencia de diálogo que la aleja del hipotexto. Si las fábulas clásicas emplean a menudo el diálogo como figura discursiva, las de Monterroso presentan monólogos o reflexiones mentales en estilo indirecto libre.

Entre “El conejo y el león” y “El fabulista y sus críticos”, la penúltima fábula de *La oveja negra y demás fábulas*, hay una invisible conexión, ya que en ésta el autor incluye, aunque no explícitamente, su persona y su obra, realizando una vez más una operación de recuperación y al mismo tiempo de reescritura crítica del modelo clásico.

En la selva vivía hace mucho tiempo un fabulista cuyos críticos se reunieron un día y lo visitaron para quejarse de él (fingiendo alegremente que no hablaban por ellos sino por otros), sobre la base de que sus críticas no nacían de la buena intención, sino del odio.

Como él estuvo de acuerdo, ellos se retiraron corridos, como la vez que la cigarra se decidió y dijo a la hormiga todo lo que tenía que decirle (Monterroso, 1990: 58).

Esta narración se presenta como una fábula en la fábula, por lo tanto podría considerarse un texto metaficcional (caso no único en la actual producción de apólogos en América Latina). Los animales van a quejarse con el fabulista porque las críticas lanzadas por él nacen de un sentimiento de odio y no de buenas intenciones. El escritor admite la autenticidad de tal acusación, por lo que los animales se retiran llenos de vergüenza, sorprendidos por su atípica sinceridad. La respuesta del escritor debe compararse con “la vez que la cigarra se decidió y dijo a la hormiga todo lo que tenía que decirle”. En este final se subvierte la tradición de fábulas como “La cigarra y la hormiga” de La Fontaine. Las simpatías de Monterroso están dirigidas hacia el personaje de la cigarra, mucho más honesta, aunque poco previsora, que la egoísta de la hormiga. Nos encontramos frente a una ruptura de expectativas y una desilusión gratificante, mediante las que se demuestra cómo todo es relativo.

“El fabulista y sus críticos” nos hace reflexionar sobre el valor actual de la fábula. Monterroso, ejerciendo esta práctica literaria, expresa su desacuerdo respecto a una rígida y autoritaria teoría de los géneros narrativos, pero ésta es también un arma de doble filo, porque si escribir en una forma que no está ya de moda es un modo para distinguirse de la cultura dominante del momento, puede ser también un modo para alinearse con una subcultura que lanza un desafío a la autoridad reconocida a este género (es significativo, como ya en el título del libro, aparezca la pareja de lexemos

oveja y fábula que nos da una idea de marginalidad literaria y social). Es decir, una lectura anticanónica de la fábula y la reflexión sobre la razón de ser de la fábula misma no deben alejarse de la que es la función de la fábula desde sus orígenes: la inteligencia, el saber, la política, el bien y el mal, el rumbo hacia el que se dirige la sociedad⁶. Y no es casualidad que el libro se cierre con “El zorro es más sabio”, en que el zorro, después de haber publicado dos libros excelentes que obtuvieron un gran éxito internacional, decide no publicar más⁷ decepcionando las expectativas de todo el mundo, porque “éstos quieren que yo publique un libro malo; pero como soy el zorro, no lo voy a hacer” (Monterroso, 1990: 59). Este minitexto puede leerse como una declaración de las intenciones del autor, el cual, implícitamente, preanuncia que ya no escribirá más libros de fábulas para no caer en el *cliché* ni en un reconocimiento unidireccional de parte de su lector.

“La oveja negra”, que da el título al libro, es una fábula política, dado que representa un acto de acusación a los sistemas de poder que marginan las voces disidentes.

En un lejano país existió hace muchos años una Oveja negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura (Monterroso, 1990: 18).

Se nos narra el fusilamiento de una oveja negra por los miembros de una comunidad. A pesar de ello, con el pasar de los años, le reconocen sus méritos y se le levanta en el parque una estatua ecuestre. La conclusión está cargada de humorismo, dado por la desintegración de toda expectativa a favor de la paradoja: el fusilamiento de otras ovejas negras con la finalidad de que los ciudadanos del futuro puedan practicar la escultura. En una entrevista, Monterroso comenta que en un primer momento le hubiera gustado como protagonista de esta fábula al Che Guevara o a Tomás Moro, dispuestos a sacrificar la propia vida con tal de permanecer fieles a sus

⁶ En “El mono que quiso ser escritor satírico”, Monterroso reflexiona sobre la irrefutable naturaleza satírica de las fábulas, que exige de parte del escritor una total independencia, quien debe saber criticar sin tener en cuenta la opinión de los demás y cuestionándose a sí mismo. Es interesante comprobar como nuestro autor compara permanentemente al escritor con el mono, comparación que para Rafael Moreno-Durán nos conduce al “mono de la tienda” de Borges y al “mono gramático” de Octavio Paz (Monterroso, 1989: 99). Cuando Margarita García Flores le pregunta el porqué de esta elección, Monterroso comenta de esta manera la semejanza entre el hombre y el mono: “Lo ignoro. Sería algo inconsciente; pero podemos ensayar alguna respuesta más o menos válida. Por ejemplo, Darwin debió proponer que el hombre descendería algún día del mono, y no que ya había descendido [...] Algunos escritores saben que Darwin solo estaba equivocado en cuanto a la época del descenso, y esto los hace humildes y miran con nostalgia y envidia a los demás animales, cuyo destino como especie termina en ellos mismos” (Monterroso, 1989: 35). Es decir, el mono representa la parte salvaje, a la que el hombre no debe renunciar, si quiere mantener un margen de libertad propio, una propia autonomía.

⁷ Los críticos sostienen que tras la figura del zorro se esconde la personalidad literaria de Juan Rulfo.

ideales (Poniatowska, 1972: 3); luego, en cambio, escribe un texto permeado de ‘pesimismo de la realidad’: la oveja negra es domesticada, neutralizada a partir del instante en que la sociedad decide erigirle una estatua, siguiendo, por otro lado, el estereotipo artístico de retratarla en una actitud heroica. Mediante este ‘homenaje’, reafirmado por la tradición, la sociedad ejerce su última venganza contra el rebelde. Nos encontramos ante un final absurdo, paradójico que resalta la atrocidad implícita en el hecho de condenar al diverso por el simple hecho de ser diverso. “La oveja negra” es uno de los pocos cuentos que empiezan con una indicación espacial, si bien es genérica, “en un lejano país”, que otorga un carácter de mayor veracidad a la acción narrativa: el episodio narrado es algo realmente ocurrido y la indeterminación del lugar, así como la del tiempo (se usa la forma neutra “en lo sucesivo” y no “en el siglo sucesivo”), son indicativas de que una acción parecida podría verificarse en cualquier punto del hemisferio y en cualquier momento.

Monterroso ataca de cualquier manera todo tipo de poder, de palabra única e incontrastable, trata de sembrar la duda en lo que es percibido como un orden mítico e inalterable. En sus fábulas la presencia de los animales, como también la elección de éstos, ofrece una perspectiva interesante sobre la demolición de los lugares comunes, de las visiones esclerotizadas, inmovilizadas por la tradición. Otro ejemplo emblemático es “Caballo imaginando a Dios”:

A pesar de lo que digan, la idea de un cielo habitado por Caballos y presidido por un Dios con figura equina repugna al buen gusto y a la lógica más elemental, razonaba los otros días el Caballo.

Todo el mundo sabe – continuaba en su razonamiento – que si los Caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios, lo imaginaríamos en forma de Jinete (Monterroso, 1990: 43).

En las fábulas tradicionales no se recurre mucho a la figura del caballo, pero este animal, que tiene múltiples connotaciones simbólicas, posee un aspecto especial que se entona con el contenido de la fábula: es el vehículo, la nave por excelencia del hombre, por ello su destino está unido inseparablemente al ser humano y entre ambos se instaura una dialéctica particular, fuente de paz y de conflicto. El caballo contribuye a la búsqueda del conocimiento, y por eso en “Caballo imaginando a Dios” lo que se cuestiona en el primer párrafo es la estrecha mentalidad del hombre, que no le permite ir más allá de ciertos esquemas prefijados. Pero en el segundo párrafo la chocante eventualidad de un Dios equino es truncada, anulada, ya que es inverosímil y es el mismo caballo, esta vez portavoz de toda la especie (dice “los Caballos”, en plural para reforzar su discurso), el que reniega lo que se ha afirmado antes: el anticonformismo de los caballos de hecho no existe, ellos serían capaces de imaginar sólo un dios-jinete, es decir, se confirman, con una dosis de amargura, los esquemas vigentes. No existe pues esperanza alguna: las puertas de otro tipo de conocimiento están cerradas, a causa del sometimiento a modelos que son considerados inamovibles.

El minitexto está construido mediante la oposición de dos afirmaciones: la idea de un cielo presidido por un Dios equino que “repugna al buen gusto y a la lógica más elemental”, contra “todo el mundo sabe” que si los caballos fueran capaces de

imaginar a Dios, éste tendría la forma de un jinete. Esta contradicción marca con un valor profundamente negativo el irritable y presumido comportamiento humano de querer antropofomizar todo, en el sentido de someter cualquier fenómeno, incluido muchas veces el divino, a su propio control.

“La Mosca que soñaba que era un Águila” tiene por protagonista un animal digno de prestarle atención, ya que este insecto, para muchos fastidioso, tiene una importancia relevante y especial en la obra de Monterroso.

Había una vez una Mosca que todas las noches soñaba que era un Águila y que se encontraba volando por los Alpes y por los Andes.

En los primeros momentos esto la volvió loca de felicidad; pero pasado un tiempo le causaba una sensación de angustia, pues hallaba las alas demasiado grandes, el cuerpo demasiado pesado, el pico demasiado duro y las garras demasiado fuertes; bueno, que todo ese gran aparato le impedía posarse a gusto sobre los ricos pasteles o sobre las inmundicias humanas, así como sufrir a conciencia dándose topes contra los vidrios de su cuarto.

En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos.

Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Águila para remontar montañas, y se sentía tristísima de ser una Mosca, y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada (Monterroso, 1990: 15).

Desde el título ya se preanuncia el argumento de la fábula y la doble construcción relativa indica el desdoblamiento de personalidad de la mosca: sueña que es un águila sobrevolando las cordilleras alpina y andina, como se nos indica en el párrafo de apertura, en el que la acción expresada en el título se enriquece con nuevos elementos. En el segundo párrafo las imágenes, las sensaciones del sueño se vuelven realidad. Ahora la mosca se ha convertido en el águila que siempre quiso ser y nótese cómo el párrafo presenta una construcción binaria: en un primer momento se dice que estaba “loca de felicidad”; inmediatamente después, sin embargo, le invade una “sensación de angustia” debido a la grandeza de sus dimensiones, sufragada por la repetición del adverbio “demasiado”; se sigue con las consecuencias, con los efectos debido a una grandeza mal llevada y también aquí aparecen dos elementos extremos: uno de connotación positiva, “los ricos pasteles”; el otro negativo, “las inmundicias humanas”. Sobre estos dos objetos la mosca no podrá ya apoyarse, así como no puede desahogar su propio sufrimiento dándose contra los vidrios de la ventana. Es decir, el ser águila, el volar demasiado alto la aleja de las pequeñas y pocas certidumbres a las que se agarra para no crear ningún peligroso desorden en el interior de su estrecha vida, simbolizada ésta por los vidrios de su habitación. Todo esto es confirmado por la frase lapidaria que compone el tercer párrafo: el sueño que ha tenido no corresponde a sus reales deseos, anulando de esta manera lo dicho en la premisa inicial. En el último párrafo retorna la figura del águila, su anhelo por volar alto al que se le agrega un nuevo elemento que aparentemente contradice el enunciado precedente: se siente triste de ser una mosca, o mejor dicho, no acepta su condición, está inquieta, pero la frase que concluye la fábula nos señala otro tipo de caída que la llevará hacia lo bajo: apoya las sienes en la almohada. Asistimos entonces a una antropomorfización del

insecto, que convierte en más explícito e inclusive en más tangible el mensaje que se quiere comunicar: no puede volar alto quien en realidad no lo quiere, quien no quiere arriesgarse.

La mosca de Monterroso no es la mosca idiota o que habla por las puras de Fedro⁸, si bien ésta no haga un discurso en el que se subvierte la representación simbólica clásica del seudohombre de acción que se mueve febrilmente, pero cuyos movimientos, en el fondo, son inútiles, para nada constructivos, que no aportan cambios. También en nuestro caso aparece una mosca incongruente, privada de coraje y valor, pero de parte del narrador no hay ni sarcasmo ni desprecio, más bien siente hasta un poco de piedad, de compasión. En la fábula “El Búho que quería salvar a la humanidad”, esta ave medita “sobre la araña que atrapa a la mosca y sobre la mosca que con toda su inteligencia se deja atrapar por la araña” (Monterroso, 1990: 22), Monterroso toma partido por la mosca, insecto inteligente pero débil, víctima inocente de la araña. En una entrevista declara: “Yo me quedo con las moscas, por ahora, y ya encontraré algún otro animal, quizá. No se me ocurre encontrar uno que represente el bien, ese es un problema que está surgiendo en este momento, porque no hay animales que representen el bien” (Monterroso, 1989: 63), y en otra entrevista confiesa incluso su deseo de ser una mosca: “Yo creo que me gustaría ser mosca” (Van Hecke, 2003: 32). Las moscas siempre han sido vistas como representantes del mal, pero sabemos que nuestro autor considera las concepciones maniqueas reductivas, por lo tanto falsas, y, además, no cree en el bien absoluto. Movimiento e inmovilidad de la mosca, muerte y vida de la mosca, el bien y el mal: en Monterroso no existe una respuesta única y definitiva, cualquier cosa puede ser vista desde diferentes perspectivas.

A este punto es inevitable hablar del famosísimo “El dinosaurio”, aunque forme parte de otro libro: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (Monterroso 1998: 77).

Mario Vargas Llosa considera “El dinosaurio” como una “mínima joya narrativa” (y uno de los mejores cuentos del mundo), ya que en su hiperbrevedad contiene todos los elementos que caracterizan un cuento literario: “perfecto relato [...] Con un poder de persuasión imparable, por su concisión, efectismo, color, capacidad digestiva y limpia factura” (Vargas Llosa, 1997: 76)⁹. En éste se confina la acción en un tiempo concluido, escindido del tiempo futuro en el que está situado el narrador, es decir, entre éste y la materia narrada no existe relación alguna. Respecto al nivel de realidad de este texto en miniatura, sigue explicando Vargas Llosa, el narrador anónimo se encuentra en un mundo realista y refiere un hecho fantástico. Esto es dado por el adverbio todavía, que indica una manifestación de sorpresa, de maravilla

⁸ También en la fábula “Las moscas” de Esopo, éstas son portadoras de valores negativos, como la aidez, la satisfacción inmediata de deseos materiales y el individualismo.

⁹ El mismo Monterroso, en una entrevista, ante la pregunta en qué se diferencia el cuento brevísimo del aforismo, responde: “El cuento, por muy breve que sea, tiene argumento. Tiene que tener un sujeto, y éste tiene que ser objeto de acción propia o ajena, tiene que haber desenlace, tiene que contar algo” (Zavala, 2002: 92).

ante el hecho extraordinario, el paso del dinosaurio desde la irrealidad soñada hasta la realidad objetiva, desde lo imaginario hasta lo tangible.

Es sin duda admirable cómo en un texto compuesto por solo siete palabras se puedan encontrar muchos elementos narrativos¹⁰: la fuerza evocadora del sueño, el cual viene soslayado magistralmente confundiendo así al lector; la elección puntual de los tiempos verbales del pretérito indefinido y del imperfecto que crea una fuerte tensión narrativa; la naturaleza temporal del enunciado expresada por los lexemas “cuando despertó, todavía estaba”; una equilibrada estructura sintáctica en la que, después de la conjunción cuando que abre el cuento, se alternan dos adverbios y dos verbos; su filiación al género fantástico; el valor metafórico, alegórico de una especie animal que realmente existió, pero que, sin embargo, está extinguida; la ambigüedad semántica (quién se despertó y dónde, qué indica el adverbio allí); una estructura gramatical flexible (contrariamente al aforismo).

Muchos críticos han leído “El dinosaurio” como un texto satírico que denuncia la imposibilidad de progreso de la sociedad latinoamericana; en resumen, sería el sinónimo del inmovilismo latinoamericano. Pero, si recordamos lo que Monterroso, a menudo, nos advierte sobre la participación de un lector más bien vigilante y atento y no pasivo, “El dinosaurio” puede parecer como un juego sintáctico que trata de meter en problemas al lector, que recurre a su imaginación y capacidad analítica más que al texto en sí. Y esto es, quizá, más importante que todos los valores literarios que se pueden atribuir a esta “mínima perla narrativa”. El lector es obligado a preguntarse si se trata de un hombre que se despierta con el animal cerca o si lo ha soñado, o si se trata de un despertar metafórico. En “El dinosaurio” cada palabra suscita una interrogación respecto al contexto, al lugar, a la cronología o a la identidad. Probablemente no sea una modalidad del todo original, basta recordar, por ejemplo, las poesías de un solo verso de Apollinaire; pero aquí es importante la eficacia de la modalidad, no tanto su originalidad. Monterroso nos da un texto que es catalizador de una narración, un comentario irónico sobre el rol de las frases y de los episodios como catalizadores de narraciones, o de la manera en que el escritor las usa y usa las expectativas del lector. Aquí el autor narra sólo el final del cuento. El lector tiene que imaginarse lo que ha ocurrido antes: la probable persecución de la bestia, la desesperación del héroe que finalmente se despierta y se encuentra con el terrible objeto de su imaginación. Se trata, por lo tanto, de un cuento con dos duraciones: el segundo fulmineo de la lectura y el proceso de recreación de la anécdota en una dimensión pasada que justifica este final seguramente inquietante. “El dinosaurio” es sin dudas un ejemplo emblemático de cuento moderno, cuyo sentido está dado más por lo que se insinúa que por lo que se dice explícitamente, por lo que se oculta más que por lo que se muestra. El trabajo sobre el estilo, sobre el lenguaje, sobre la frase, lo

¹⁰ He seguido, en parte, las observaciones de Lauro Zavala presentes en la introducción a su libro *El dinosaurio anotado* (Zavala, 2002), en el que se recoge, entre otras cosas, breves textos escritos por diferentes escritores empezando por “El dinosaurio” de Monterroso.

convierte en un objeto que encierra dentro de sí una especie de poesía que va más allá de las palabras.

“El espejo que no podía dormir” es uno de los pocos textos de *La oveja negra y demás fábulas* en el que el protagonista es un objeto, en este caso un espejito de bolsillo.

Había una vez un espejo de mano que cuando se quedaba solo y nadie se veía en él se sentía de lo peor, como que no existía, y quizá tenía razón; pero los otros espejos se burlaban de él, y cuando por las noches los guardaban en el mismo cajón del tocador dormían a pierna suelta satisfechos, ajenos a la preocupación del neurótico (Monterroso, 1990: 21).

También aquí asistimos a una operación de ‘reducción’ de parte del autor: no es el espejo, en el que se apoya un simbolismo extremadamente vasto en el plano cognoscitivo, sino un simple espejo de mano insatisfecho, y que además lo guardan en un cajón del tocador. La frase inicial de todas las fábulas “había una vez” tiene la función de camuflar un mensaje altamente filosófico bajo el disfraz de un episodio casi banal, como si se quisiera quitar toda sacralidad a un texto cercano al apólogo por su revelación de una verdad profunda.

El espejo representa simbólicamente las posibilidades que la esencia tiene para determinarse por sí misma, es el instrumento de la iluminación, el símbolo de la sabiduría y del conocimiento, de la inteligencia creadora (Chevalier, Gheerbrandt, 1996: 415). Nuestro espejito neurótico, en cambio, no tiene consistencia, necesita para resplandecer la luz de los demás, está obligado a ser usado por alguien para sentirse vivo. Pero en el espacio cerrado y limitado del cajón del tocador, que podría simbolizar el mundo en el que vivimos, en el que yace junto a los demás espejos, no entra en contacto con ellos, sus semejantes no lo aceptan, ni siquiera lo toman en consideración, sin sentir ningún remordimiento (“dormían a pierna suelta, satisfechos”).

El brevísimo texto está atravesado por una nota de tristeza, corroborada por las expresiones “se quedaba solo”, “se sentía de lo peor”, “no existía”; es la dificultad del ser humano para entrar en comunicación con su propio entorno, para tejer relaciones sociales, y la metalexis del narrador “quizá tenía razón” enfatiza el sentimiento de pérdida, de vacío del individuo solitario hacia el que se siente casi una tierna comprensión, una simpatía confirmada por las palabras conclusivas del texto que critican a los demás espejitos: “ajenos a la preocupación del neurótico”; el espejito protagonista tal vez sea un débil, pero los demás no demuestran ninguna forma de compasión.

El minicuento se puede dividir en dos partes: en la primera, el sujeto es el espejo, atormentado por su imposibilidad de comunicarse con los demás; en la segunda, el sujeto son los otros espejos que se burlan de él, que duermen “a pierna suelta satisfechos”. La conjunción adversativa pero, que funciona como un divisor entre los dos segmentos, es indicativo de cómo el acusado principal sea, más que el propio espejito, la indiferencia del resto de los espejos, o al menos, Monterroso no toma una posición a favor de ninguna de las dos partes: la perfección no existe, no se quiere dar ninguna sentencia, sino sólo hacer reflexionar. Esta fábula es emblemática

de la estrecha simbiosis que existe en la narrativa del escritor guatemalteco entre humorismo y angustia, sentido trágico de la vida; a menudo sus textos humorísticos esconden un fondo amargo que inquieta al lector atento.

En “El rayo que cayó dos veces en el mismo sitio” el protagonista no es un objeto tangible, material, sino un elemento de la naturaleza, el rayo, que se entrelaza a la antigua tradición maya: “Hubo una vez un rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho” (Monterroso, 1990: 28).

El título se repite en la primera línea del minitexto, compuesto solo por tres líneas. Sin embargo, no obstante su brevedad, éste contiene irrefutables elementos narrativos, como la presencia de una acción y de dos segmentos de tiempo. El empleo del indefinido circunscribe la acción a dos momentos bien precisos y subraya, además, la participación volitiva del sujeto: “encontró que ya la primera vez había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho”. Aquí se refiere a la leyenda según la cual una zona ya afectada por un rayo no lo puede ser por segunda vez; esto es interpretado textualmente, pero el agregado final de la depresión del rayo crea al mismo tiempo un halo de comicidad y tragedia: el daño ya ha sido hecho, de manera irremediable, o sea, se concluye con una tristísima constatación: cómo este mundo está repleto de injusticias. En este brevísimo, casi lapidario, enunciado el autor no oculta su amargura y su sustancial pesimismo respecto a la realidad presente.

Una de las estrategias retóricas y narrativas más usadas por Monterroso es la de la interpretación literal de frases que pertenecen al patrimonio cultural occidental (y por ello fácilmente identificables por el lector medio), de manera que la metáfora presente en el texto a nivel figurativo se transforma en acción diegética. Éste es un rasgo típico del humorismo: tomar el sentido literal de un enunciado simula un ‘infantilismo mental’, que relativiza los conocimientos y los juicios fundados muchas veces sobre preconceptos. En “La fe y las montañas” se aprecia un vuelco del significado de la enseñanza evangélica ‘la fe mueve montañas’, presente en el Evangelio de San Mateo: “Si tienen fe suficiente tanta como una semilla de mostaza, podrán decirle a este monte: ‘Muévete por aquí y por allá’, y éste se moverá, y nada les parecerá imposible” (Mateo 17.20).

Al principio la Fe movía montañas solo cuando era absolutamente necesario, con lo que el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios.

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

La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio.

Cuando en la carretera se produce un derrumbe en el cual mueren varios viajeros, es que alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe (Monterroso, 1990: 16).

La fábula modifica la interpretación de la frase tomando a la letra cada elemento del enunciado. En ésta se explica que, como consecuencia del hecho de que la fe

mueve montañas, “la buena gente prefirió entonces abandonar la fe y ahora las montañas permanecen por lo general en su sitio”. La conclusión absurda deriva de esta premisa: los derrumbes se producen porque “alguien, muy lejano o inmediato, tuvo un ligerísimo atisbo de Fe”. El adjetivo ligerísimo denuncia la falta de fe del hombre contemporáneo, pero al mismo tiempo se invierte el signo positivo de esta virtud cristiana: la fe, si se transforma en una fuerza coercitiva, incluso en pequeña escala, es dañina y puede causar muerte y destrucción. La estructura de esta fábula es muy parecida a las demás: la afirmación final no hace que confirmar lo dicho al inicio, o sea que la fe no tiene raíces profundas en la vida humana, la verdadera Fe no es un valor fácil de encontrar, a veces ésta es tomada con ligereza (“a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas”) y sentido de falacia: las montañas se mueven día a día, o sea, sus vidas tienen una duración efímera.

La voz narradora produce su discurso desde un momento ‘post-histórico’, en el que la fe se ha propagado efectivamente, es decir, literalmente, al contrario de lo que sucede en las Sagradas Escrituras, en que se afirma un deseo prácticamente inalcanzable: tener una fe absoluta es tan difícil como mover montañas. Sin embargo, los peligros de un poder religioso represivo, esto es, el de una interpretación única y exclusiva de un texto simbólico, aparecen en la fábula; el escritor no discute el concepto de Dios, sino la necesidad humana de concebir muchas veces la religión como un sistema represivo. Por esto es necesario el sentido común de la “buena gente”, que prefiere abandonar la fe con la finalidad de que las montañas permanezcan en su lugar. Tanto sentido común parece expresar, a primera vista, un deseo de moralidad del creyente común, pero esta solución simplista no impide apreciar la compleja polifonía textual de la fábula. La voz narradora no recomienda abandonar la fe ni sugiere una lectura metafórica o simbólica como precaución contra las cruzadas religiosas, el texto, simplemente, propone la posibilidad de confrontar las diversas interpretaciones que se podrían dar a las Sagradas Escrituras, arrancándoles la autoridad de Voz única.

“La Fe y las montañas” es, además, una fábula interesante debido a su estructura de cuento etiológico. Partiendo de la interpretación literal del aforismo evangélico, la acción se desarrolla a lo largo de un impecable razonamiento silogístico. El discurso crítico de Monterroso actúa muchas veces con cuatro premisas que, alternativamente, afirman y niegan. En nuestro caso las afirmaciones y las negaciones se producen de la siguiente manera: premisa afirmativa: la fe mueve montañas. Premisa negativa: cuando se propaga la fe las montañas no están tranquilas en ninguna parte. Premisa afirmativa: la gente abandona la fe para que las montañas permanezcan tranquilas. Postulado final: los derrumbes y aluviones son el resultado de ligerísimos actos de fe. Aceptando literalmente un aforismo bíblico, Monterroso crea una aseveración inversa, afirma una verdad que no es tal. Al mismo tiempo pone en evidencia la indiferencia entre el bien y el mal, ya que postula que la fe puede causar efectos maléficos y por último evidencia una verdad que, gracias a su hábil juego retórico, sutilmente ha escondido: nadie tiene fe en nada. Este razonamiento por silogismos nos lleva al pensamiento sofístico, pero en el interior de su universo ficcional Monterroso aplica razonamientos sofísticos que

relativizan la búsqueda de la Verdad, burlándose, así, de toda sofisticada. Él no es un moralizador, pero llega a moralizar; no es un optimista, pero crea un espacio de alegría y de latente optimismo diciéndonos que sólo si el hombre es capaz de no caer en fáciles maniqueísmos, puede afrontar de un modo nuevo el arte y la vida.

La reescritura en clave crítica de mitos o de figuras emblemáticas de la tradición clásica constituye un elemento temático fundamental en la modalidad del minicuento. La sorpresa final, un diferente punto de vista, el uso de la paradoja determinan textos cáusticos, originales y densos de humorismo, en los que se toma el pelo al prosaísmo del mundo contemporáneo y el estancamiento del pensamiento occidental, tal vez todo lo contrario a la fantasía y la imaginación que generaron las ficciones míticas. En “La tela de Penélope o quién engaña a quién” y “La sirena inconforme”, Monterroso distorsiona los valores atribuidos por la tradición literaria y mitológica a las dos figuras femeninas cercanas a Ulises: Penélope y la sirena. En el cuento “La tela de Penélope” se subvierte la historia de Ulises y su mujer.

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

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

De esta manera, ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada (Monterroso, 1990: 17).

En esta fábula Penélope nos muestra de vez en cuando su ansia urgente de tejer una de sus telas interminables para hacerle comprender a su esposo que quiere estar sola con sus admiradores. Entonces, Ulises limpia y prepara sus botas, para emprender una de sus aventuras narradas en la *Odisea*. El texto se cierra con una referencia burlesca a la expresión “quandoque bonus dormitat Homerus”, pronunciada por el poeta latino Horacio (*Ars poetica*, v. 359), para señalar los errores que incluso los grandes escritores suelen cometer: “Homero [...], como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada”. La sentencia es utilizada en su sentido literal para conferirle validez a la nueva lectura del mito. Monterroso destruye el *topos* de la fidelidad de Penélope y demuestra que existen diferentes posibilidades de lecturas de la realidad. Desde el título se nota que el tema central de la fábula es el engaño y que mediante el lexema quién, presente en el doble papel de sujeto y objeto, se insinúa la duda, la subversión de los roles que será confirmada por el desarrollo diegético. Se requiere que el lector sepa algo de la historia, pero los dos personajes, Ulises y Penélope, son despojados de toda sacralidad literaria y son presentados como si fuera una simple pareja de esposos. Asistimos a la elaboración de una parodia en la que la reapropiación de personajes de un motivo literario ‘alto’ se hace mediante un discurso ‘bajo’, un

cuento casi legendario, popular (esto lo confirma el íncipit: “hace muchos años”) para recalcar el alejamiento del modelo y su deformación crítica.

El texto presenta una puntual arquitectura compositiva: en el primer párrafo se afirma el gran amor de Penélope por el arte del tejido, afirmación que se repite, empleando otros términos, en el segundo párrafo, mientras en el tercero y último párrafo leemos que tal pasión, en el fondo, era falsa, en la medida en que ésta era una señal de acuerdo entre ella y Ulises, para gozar de un periodo de separación. Vemos una construcción *in crescendo*: presentación del ‘defecto’ de Penélope; consecuencial comportamiento de Ulises; explicación del porqué de ese ‘defecto’. Con mucha astucia y sin ser sarcástico ni trágico, Monterroso hace caer la sombra de la duda, implícitamente, sobre la posibilidad del existencia del verdadero amor: Penélope les hace creer a sus pretendientes que está tejiendo mientras Ulises está viajando, y no que Ulises está surcando los mares mientras ella está tejiendo, es decir, son el comportamiento y la decisión de Penélope lo que determinan la acción de Ulises, y no el contrario. Y encima la mujer se burla de sus admiradores, a los que tiende y teje la red del llamado amoroso sin probablemente concederse a ellos: “coqueteaba con sus pretendientes”. Se nota, entonces, la imagen de una Penélope fuerte, autónoma, decidida¹¹, pero tal vez en Monterroso el mensaje final sea aún más escéptico: a través de esta Penélope frívola y abiertamente infiel y este Ulises consentidor se revela una profunda desconfianza hacia una visión romántica del matrimonio, pero se puede entrever también un ataque a la literatura, a una determinada literatura que consagra mitos estables, certidumbres indestructibles. Si quisiéramos reducir el minitexto a un esquema, éste podría ser: 1º párrafo: Penélope > Ulises: tejido de Penélope, ocasión para quedarse sola. 2º párrafo: Ulises > Penélope: fuga de Ulises, ocasión para quedarse solo. 3º párrafo: Penélope = Ulises: quedarse solos ambos. O podría ser: corrosión del valor absoluto del amor y de una literatura que transmite visiones banales y *clichés* del sentimiento amoroso. O sea, a = b = c, y en ese contexto el sueño de Homero testimonia una realidad de los hechos mucho más prosaica.

Ulises aparece también en “La sirena inconforme”, texto compuesto por siete breves párrafos.

Usó todas sus voces, todos sus registros; en cierta forma se extralimitó; quedó afónica quién sabe por cuánto tiempo.

Las otras pronto se dieron cuenta de que era poco lo que podían hacer, de que el aburridor y astuto Ulises había empleado una vez más su ingenio, y con cierto alivio se resignaron a dejarlo pasar.

Ésta no; ésta luchó hasta el fin, incluso después de que aquel hombre tan amado y deseado desapareció definitivamente.

Pero el tiempo es terco y pasa y todo vuelve.

¹¹ Esta transgresión del rol de Penélope como emblema de la fidelidad se encuentra también en el cuento “Penélope” de la escritora mexicana Esther Seligson. Esta Penélope toma conciencia de su debilidad, se da cuenta de que por años ha estado detrás de una falsa imagen del amor: el amor eterno inmune a todo, cuando en cambio las ausencias, las traiciones lo han corroído, por eso, cuando Ulises regresa, ella decide abandonarlo (Seligson, 1987: 11-18).

Al regreso del héroe, cuando sus compañeras, aleccionadas por la experiencia, ni siquiera tratan de repetir sus vanas insinuaciones, sumisa, con la voz apagada, y persuadida de la inutilidad de su intento, sigue cantando.

Por su parte, más seguro de sí mismo, como quien había viajado tanto, esta vez Ulises se detuvo, desembarcó, le estrechó la mano, escuchó el canto solitario durante un tiempo según él más o menos discreto, y cuando lo consideró oportuno la poseyó ingeniosamente; poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó.

De esta unión nació el fabuloso Hygrós, o sea «el Húmedo» en nuestro seco español, posteriormente proclamado patrón de las vírgenes solitarias, las pálidas prostitutas que las compañías navieras contratan para entretener a los pasajeros tímidos que en las noches deambulaban por las cubiertas de sus vastos transatlánticos, los pobres, los ricos, y otras causas perdidas (Monterroso, 1990: 53-54).

Se debe destacar que el sujeto de la acción, la sirena, es mencionado sólo en el título, y en el tercer párrafo es sustituido por el demostrativo ésta y seguido por el sintagma “luchó hasta el fin” (Monterroso, 1990: 53), que indica un acto volitivo de parte de la sirena, si bien tal acción la conducirá a su propia destrucción. El no ser nombrada corresponde a su pasividad, a su pérdida de subjetividad. Sumisa, voz apagada, inutilidad de su intento son señales inequívocas de su sojuzgamiento, que la lleva a darle la mano a su amado Ulises, cantar para él y ser poseída por él ingeniosamente, o sea como un acto premeditado, sin sinceridad, para ser luego abandonada. De esta unión sin amor nace “el fabuloso Hygrós, o sea “el Húmedo” en nuestro seco español” (Monterroso, 1990: 54), nombre que alude irónicamente al ambiente marino en el que se realizó la concepción, proclamado patrón de las vírgenes solitarias, de las pálidas prostitutas contratadas para entretener ricos y pobres y otras causas perdidas. El narrador junta categorías determinadas de sujetos femeninos (las primeras dos), categorías genéricas (las dos sucesivas) y una última categoría indeterminada y no expresada mediante una persona sino por una acción humana, con un resultado final de nulidad, en el sentido de que esta enumeración caótica – donde dos sujetos determinados, que tienen entre ellos una coherencia lógica (el hijo de la sirena, una amante solitaria que voluntariamente se prostituye, se convertirá en el protector de las vírgenes y de las prostitutas), se ponen al lado de otros sujetos indeterminados, puestos allí casi de manera forzada – subraya la ausencia, la pérdida de cualquier significado inicial. En otros términos, nos encontramos ante un comportamiento lúdico de parte del narrador, cuyo acto verbal irreverente enfatiza la caída de todo valor ‘alto’, ya que, lamentablemente, en este mundo este tipo de acciones es normal, es como si quisiera decirnos eso precisamente, y ninguna literatura del mundo podrá evitar jamás las ‘causas perdidas’ de la realidad. “La tela de Penélope” y “La sirena inconforme” se pueden leer entonces desde una idéntica perspectiva, contraria a cualquier forma de dogmática ‘religiosidad literaria’ para apostar, en cambio, por valores probablemente más ‘bajos’, pero más comunes, más humanos.

Para concluir, los minitextos de Monterroso implican operaciones de auténticas cartografías: los textos se mueven en un nomadismo intelectual que refuerza las operaciones de desterritorialización. Con su tarea erosiva, sus microrrelatos, y la

minificación en general, desdibujan los bordes de un canon armado sobre el etnocentrismo, el culto a la prepotencia de lo considerado magno. Se sirven del canon no para formular un contracanon, sino para revisarlo desde un lugar otro: establece una continuidad en la desviación. El texto se vuelve un punto no de encuentro, sino de bifurcación de los caminos, el lugar de la urdimbre sobre una trama de voces deslocalizadas y relocalizadas que, fundamentalmente, desmontan el Monumento y dejan sobre la página el barro de los pies, parafraseando a Severo Sarduy¹². Este cultivo de la parodia, este canibalismo paródico niega la originalidad de la obra artística, en el sentido indicado por Calabrese (1987: 157): no como degeneración del género, sino introducción de “turbulencias” alrededor de las cuales empiezan unas verdaderas fluctuaciones que pueden llevar al nacimiento de nuevos productos. No cabe duda de que los autores de minitextos se burlan de la ‘habilidad decodificadora’ del lector, en la medida en que se apelan a su inteligencia para garantizar la natura transtextual, ergódica del texto. La minificación es capaz de ‘agredir’ la realidad mediante la palabra desgravada de sus significados más obvios y más directos, implica un manejo perfecto del arte de decir, que, a fin de cuentas, es también arte de seducir. Ella se presenta, pues, como una propuesta literaria auténtica, como el género adecuado para definir, parodiar la rapidez de los tiempos y de la estética moderna¹⁹⁸¹ (1979) y quizá también para volver a encontrar el ya casi desaparecido *plaisir de lire*, gracias a la ausencia de la doliente pesadez del Libro, según palabras de Daniel Pennac (1992).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, ROLAND (1981): *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino: Einaudi.
 CALABRESE, OMAR (1987): *L'età neobarocca*, Milano: Laterza.
 CAMERATI, MIREYA (1978): *La fábula en Hispanoamérica*, México: UNAM.
 CHEVALIER, JEAN y GHEERBRANT, ALAIN (1986): *Dizionario dei simboli*, Milano: Rizzoli, 2 vols.
 COOPER LLOSA, FREDERICK (1981): “Monterroso le hace frente a Bryce”, *Oiga*, 39, p. 27.
 ETTE, OTTMAR (2009): “Perspectivas de la nanofilología”, *Revista Iberoamericana*, 36, pp. 110-125.

¹² Me refiero a su conocido ensayo “El barroco y el neobarroco”, donde afirma: “Nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes [...] puntuada de pies de mendigo y de harapos, de vírgenes campesinas y callosas manos” (Sarduy, 1999: 1385).

- LAGMANOVICH, DAVID (2009): “El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, *Revista Iberoamericana*, 36, pp. 85-95.
- MIRALLES MALDONADO, JOSÉ (2003): “La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: *proprie communia dicere*”, *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*, 1, pp. 249-64.
- MONTERROSO, AUGUSTO (1989): *Viaje al centro de la fábula*, México: Era.
- MONTERROSO, AUGUSTO (1990): *La oveja negra y demás fábulas*, México: Era.
- MONTERROSO, AUGUSTO (1998): *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona: Anagrama.
- NOGUEROL, FRANCISCA (1995): *La trampa y la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PENNAC, DANIEL (1992): *Comme un roman*, Paris: Gallimard.
- POLLASTRI, LAURA (1994): “Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana contemporánea”, en Azar, Inés (edición de), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, Washington: OEA, pp. 338-48.
- PONIATOWSKA, ELENA (1972): “¡Que mona es la cultura!”, *Vanguardia Dominical*, 3-4, p. 25.
- RUFFINELLI, JORGE (1986): “Dos Monterroso”, Introducción a Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio*, Cátedra: Madrid, pp. 9-52.
- SARDUY, SEVERO (1999): “El barroco y el neobarroco”, en *Obras completas*, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 1385-1404.
- SELIGSON, ESTHER (1987): *Sed de mar*, México: Artífice, pp. 11-8.
- VAN DELFT, LOUIS (2004): *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, Bologna: Il Mulino.
- VAN HECKE, AN (2003): “La mosca de Monterroso”, *Quimera*, 230, pp. 29-37.
- VARGAS LLOSA, MARIO (1997): *Cartas a un joven novelista*, Barcelona: Planeta, pp. 76-81.
- ZAVALA, LAURO (1996): “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4, pp. 67-78.
- ZAVALA, LAURO (2002): *El dinosaurio anotado*, México: UAM/Alfaguara.
- ZAVALA, LAURO (2005): *La minificción bajo el microscopio*, Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- ZAVALA, LAURO (2009): “Los estudios sobre minificción: Una teoría literaria en lengua española”, [www.cuentoenred](http://www.cuentoenred.com), 19.