

## Hacia una poética de Augusto Monterroso: la fábula y el cuento

DAVID GARCÍA PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

---

RESUMEN: En este trabajo se exploran algunos conceptos expresados en los cuentos y en las fábulas de Augusto Monterroso en torno a la poética: la tarea del crítico y del teórico de la literatura se inicia en el escritor mismo, como lo demuestra la obra de este autor. El objetivo es el de analizar la reelaboración de los elementos propios de la tradición poética occidental que se manifiesta en el juicio y en la acción literaria de los relatos de Monterroso, considerando que este proceso condujo a nuestro escritor a expresar la realidad de manera irónica.

ABSTRACT: In this work certain concepts expressed in the stories and fables of Augusto Monterroso are explored with regard to poetics: the work of the critic and the literary theorist begins in the writer himself, as is shown in the work of this author. The objective is to analyze the re-elaboration of elements from the western poetic tradition which manifests itself in the judgement and the literary action of the stories by Monterroso, considering that this process leads this writer to express reality in an ironic manner.

PALABRAS CLAVE: Crítica literaria, Monterroso, poética, relato, teoría literaria.

KEY WORDS: Literary critique, Monterroso, poetics, story, literary theory.

---

Antes de que Aristóteles creara su *Poética* (c. 335 a. C.), primer tratado específicamente estructurado sobre el quehacer poético en Occidente,<sup>1</sup> Aristófanes marcó las que se han considerado como las primeras pautas de la teoría y, sobre todo, de la crítica literarias en su comedia *Las ranas* (405 a. C.).<sup>2</sup> En esta pieza, el poeta cómico critica la composición

---

<sup>1</sup> Es con la *Poética* de Aristóteles que se inaugura la teoría literaria de modo seriamente metódico. En adelante, según afirma W. Kayser, en *Interpretación y análisis de la obra literaria*, 23, las poéticas “se hicieron siempre con la idea de encontrar leyes firmes que sirviesen de orientación a la poesía. [...] eran normativas y exigían que la práctica se sometiera a sus formas”, de suerte que dichos tratados son, en general, escritos de teóricos y críticos, que no poetas, en tono didácticamente serio. (Kayser 1992: 22-29).

<sup>2</sup> Entre los numerosos eruditos que se han referido a este hecho se halla Alfonso Reyes, quien escribió: “Aristófanes es el primer escritor griego en quien encontramos el juicio literario directo sobre obras determinadas. Después de él, caemos por tres siglos en las consideraciones teóricas y preceptivas, en los cánones y en las definiciones abstractas.” (1941: 144).

técnica, los temas, las palabras y la utilidad misma de la poesía trágica a través de un jocoso duelo entre Esquilo y Eurípides. Dicho agón fue presidido por Dionisio, el patrono del teatro, quien finalmente da el triunfo al autor de la *Orestíada*, regresándolo al mundo de los vivos, no obstante que originalmente había bajado por Eurípides. Es elocuente que las primeras bases de la exégesis literaria en Occidente procedan de Aristófanes, quien comenta y critica a sus colegas trágicos, y que tales acciones contengan los ingredientes del sarcasmo, la ironía y la burla. Que los juicios de este poeta estén inmersos en la naturaleza de la comedia, no obsta para su validez y trascendencia. Todo lo contrario: las observaciones de Aristófanes son reflejo del gusto imperante en la antigua Atenas sobre las representaciones teatrales, la “literatura” de esa época;<sup>3</sup> además, provienen de alguien que conoce el oficio de escribir y, por si fuera poco, establece para la posteridad el canon de la poesía trágica, pues de todos los poetas trágicos del periodo clásico griego sólo se conservarán piezas íntegras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, los tres poetas de *Las ranas*.<sup>4</sup> Así pues, las nociones de una incipiente poética están acendradas en un tipo específico de drama: en la sátira del quehacer de los poetas, hecha por un mismo poeta.

Hemos traído a colación el caso de Aristófanes y los indicios de una primera poética práctica por tres razones que dan pie a una comparación entre este poeta griego y Augusto Monterroso: primero, hay una exégesis de la obra literaria que se construye de un poeta a otros, una idea que, luego de Aristófanes, se halla repetida tanto en la obra literaria en sí, como en las poéticas (Miller, en Asensi 1990: 157-170); segundo, hay un tipo de poética satírica, pero no por ella falta de seriedad

---

<sup>3</sup> No está de más recordar que los antiguos griegos no tuvieron un concepto de “literatura” como lo ha tenido la Modernidad; para ellos, el término *poesía* era, guardadas las diferencias, el equivalente de “literatura”: “la consideración histórica de la literatura, es una creación del siglo XVIII. Sobre todo es la gran aportación de los ideólogos franceses (Voltaire, entre otros) y de los representantes del llamado neohumanismo (algunos prefieren llamarlo neo-helenismo), a cuya cabeza hay que situar, tras la etapa neoclásica representada por Gottsched, a Lessing, Herder, y sus continuadores románticos, a Schiller, a los hermanos Schlegel, sin olvidar, ya en pleno XIX, a Mme. de Staël.” (Alsina 1991: 23).

<sup>4</sup> El agón de *Las ranas* se desarrolla directamente entre Esquilo y Eurípides; sólo en el caso de que este poeta fuera ganando terreno, Sófocles intervendría a favor de Esquilo. Aristófanes realiza la crítica de la tragedia tomando los extremos temáticos, estilísticos y escenográficos representados por Esquilo y Eurípides.

en ambos creadores; y tercero, no obstante que el punto anterior es menos común por las implicaciones extraliterarias y técnicas, es posible observar que entre Aristófanes y Monterroso hay vasos comunicantes en lo referente a una poética a partir de la propia creación inmersa en los componentes de la comedia, ya no sólo como género, sino como un concepto temático que utiliza los recursos de la crítica sarcástica, irónica, lúdica y burlona. Se trata, como estudia Claudio Guillén, de comprender que la interrogación a los géneros literarios coincide con la historia de la poética (2005: 28), esto es, que cada vez que se cuestiona o se re-crea un género, la poética se edifica en la misma proporción.

Hay que añadir que en la formación autodidacta de Monterroso fue determinante la lectura de los autores clásicos, en especial de los griegos y romanos, y dentro de este universo, nuestro escritor menciona con especial interés a Aristófanes:

no tardé en darme cuenta de que Aristófanes era sumamente divertido, sin duda el más divertido de todos los autores antiguos con que me había topado hasta entonces; pero en aquella traducción había algo que despertó mi curiosidad: en notas a pie de página se ponían en latín y en caracteres minúsculos frases que en el español del texto sonaban inocuas, pero que en griego deberían ser muy fuertes y significativas de algo tal vez prohibido (1998: 73-74).

Monterroso aprendió algo de latín para comprender las notas de la traducción del griego al español (2000: 25).<sup>5</sup> Desconocemos si se acercó a la lengua griega. Lo cierto es que las palabras del poeta cómico encontraron buen cobijo en Monterroso, en su mordacidad creativa y crítica. Así pues, exploremos y analicemos, entonces, algunos de los conceptos de la poética en la obra de este autor, teniendo como base los puntos señalados y ateniéndonos a sus cuentos y fábulas.<sup>6</sup>

De modo general, cuando se hace alusión a la teoría y a la crítica literarias se piensa en una tarea especializada que es propia de aquellos que

---

<sup>5</sup> Entrevista con Jorge Rufinelli, cuando nuestro autor trabajaba en una carnicería, siendo joven, “estudiaba gramática y latín (llegué hasta *rosa rosae*) y trataba furtivamente de traducir cosas de Horacio, de Fedro”.

<sup>6</sup> Las ideas y conceptos de una poética en Monterroso explorados en este trabajo, parten de sus cuentos y fábulas, dejando para otro momento los ensayos, entrevistas y las críticas de nuestro autor, pero nos servimos de ellas cuando su contenido es atinente para nuestro propósito.

son capaces de trazar el camino hermenéutico de la obra literaria, con el fin de que otros lectores, que no son expertos en esos menesteres, puedan leer y comprender, con menos escollos, la estructura y la sustancia presentadas. Sin embargo, la tarea del crítico y del teórico de la literatura inicia en el escritor mismo, quien selecciona los temas y tópicos que ha de desarrollar, la estructura propuesta y, evidentemente, las palabras que, dispuestas de tal o cual modo, definen el estilo, dando lugar con ello a lo que Aristóteles llama *potencia* (*dynamis*) de las especies poéticas *Poet.* 1447a 1-2. Si pensamos tal actividad en los textos que originaron a la literatura occidental, podemos observar que los poetas griegos eran no sólo creadores, sino maestros, y por lo tanto teóricos y críticos, del procedimiento de la poesía. No obstante, es con Aristóteles cuando se puede afirmar con seguridad plena que la teoría y la crítica literarias vieron la luz con tratados como la *Poética*, la *Retórica* e, incluso, con los escritos de lógica contenidos en el *Órganon*. Desde entonces hasta nuestros días, ha corrido mucha tinta en tratados y manuales sobre los estudios literarios, que tienen como pilares las teorías de la poética y de la retórica.

Augusto Monterroso cultivó con magistral acierto la composición de narraciones breves, que pueden catalogarse, de manera general, dentro del cuento, en tanto que género, y dentro de éste se puede considerar también a la fábula, sobre todo en lo que concierne a los fines didácticos de ésta. El tono en el que estas piezas literarias están construidas recuerdan la fórmula sencilla de los cuentos infantiles: el *había una vez* o *cierto día*, dan la idea, como claves narrativas, de tener a la vista un relato simple. Sin embargo, esta fórmula, bajo la cual Monterroso describe al género humano, resulta tan compleja como los elementos que este escritor espiga para definir a la humanidad. En nuestro fabulista la brevedad y la sencillez del relato no son sinónimos de simpleza, al contrario, en cada uno de sus escritos el lector queda perplejo, tanto por la vastedad de los temas y tópicos que involucra, como por la irónica sinceridad con la que el autor pone al descubierto los defectos humanos. La perplejidad que nace en la lectura de las fábulas y cuentos de Monterroso se debe, en gran medida, a la sátira y a los materiales irónicos de ésta,<sup>7</sup> y es, al

<sup>7</sup> La sátira es considerada un género literario con existencia propia, inventada por los romanos según Quintiliano (X. 1: 93), en la cual se da una mezcla de temas e, incluso, de estructuras literarias. Pero el elemento infaltable en este género es el ingrediente irónico con el que se abordan desde los temas más serios —como la filosofía— hasta las

mismo tiempo, un proceso didáctico que mueve a la reflexión y a la investigación por parte de los lectores.

Ahora bien, en los relatos de Monterroso, está presente de manera constante la reelaboración de los elementos propios de la poética: la crítica y la acción literaria fueron el motor que movió a este autor para concebir la realidad de manera irónica, no sólo con la obra ajena, sino también con la propia. Las ideas que Monterroso desarrolló acerca de la poética a lo largo de su obra, breve según su parecer,<sup>8</sup> se despliegan en un doble nivel de comprensión: por un lado, hay una ironía sobre el arte de escribir que está dirigido a escritores específicos y a los críticos literarios en general; por otra parte, la apertura tópica y simbólica de los relatos de nuestro autor permite que las observaciones hechas a la praxis literaria se adapten a otras circunstancias, en la medida en que “hacemos confluír significados siempre nuevos, controlados por una lógica de los significantes que mantiene tensa la dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad al contexto estructurado del mensaje” (Eco 1972: 177). Esta última lectura supone con acierto que la obra de Monterroso involucra a un público mucho más amplio que el círculo reducido de los escritores y sus críticos.<sup>9</sup>

Monterroso ironiza los elementos de referencia en torno a la idea de la creación literaria, es decir, el proyecto de una poética que el autor plantea no como una teoría, sino en la práctica misma de la literatura. Además, nuestro autor establece la noción de ironía en torno a la figura del escritor y con ello conduce al descubrimiento, por una parte, de las

---

costumbres de cada época —como el modo de hacer política—. Es más que evidente la transformación que ha sufrido la sátira y la fábula a lo largo del tiempo tanto en temas como en estructura. Cfr. Knoche 1969: 16 y ss.

<sup>8</sup> En 2004 se publicó *Literatura y vida*, una compilación de textos de Monterroso referentes a estos dos conceptos en torno a su actividad como escritor. Allí se lee que nuestro autor había escrito sólo diez libros en su existencia, “en nuestra sociedad de la abundancia y la comercialización abusiva, diez libros no son muchos libros. Uno por cada seis años desde que comencé a publicar” (27).

<sup>9</sup> Al respecto, Ángel Rama, en “Un fabulista para nuestro tiempo”, (en Corral 1995: 26), observó que “en ninguno de esos libros [sc. de Monterroso] puede considerarse un material para exclusivo uso de literatos sino más bien un manejo de literatos para uso exclusivo del público, pues no son los problemas específicos de la creación sino las actitudes humanas en que ellos reposan las que son objeto de ácida observación y, dado que lo que mejor conoce un escritor son los escritores, éstos resultan las víctimas propiciatorias de una tarea que sólo cabe definir como satírica.”

alusiones paródicas y, por otra, de la manera en que la teoría y la praxis literarias tradicionales se desvían temáticamente para dar paso a una nueva versión que nace exactamente en la exploración y en la experimentación de su quehacer como fabulista y cuentista (Duncan 1988: 53). La conjetura central es el camino que se traza entre una poética sustentada en la crítica lúdica del quehacer literario y el lector, pues es una condición *sine qua non* que este proceso pueda correr sin ninguna restricción para que el relato cumpla con su función de texto irónico y paródico, y de esta manera sea comprendido íntegramente.

Augusto Monterroso encontró en la crítica literaria un surtidor fecundo para examinar de manera breve, pero profunda, la naturaleza humana. En sus relatos, este escritor aplica la racionalidad a los mitos y también se vale de la objetividad de la que habla Hübner (1996: 41 y ss.),<sup>10</sup> para dar un viraje absoluto a los temas tradicionales y así crear, en principio, la incertidumbre del receptor que se enfrenta a una especie de fábula que no responde al canon tradicional y, por lo mismo, es forzado a entender los temas y sus tópicos de otro modo, incluso de manera totalmente contraria al sentido proverbial.

En efecto, para este escritor, la fábula es el medio propicio para demostrar la antítesis de las ideas que se tienen por ciertas, pero, sobre todo, para demostrar la validez de aquella; es decir, la tarea consiste en formular paradojas con los elementos del imaginario literario (mitos, temas, tópicos, autores, estilos, etcétera), entendido como el conjunto de ideas que originan arquetipos. En pocas palabras: trazar un mundo al revés.<sup>11</sup>

En el inventario de creaturas que pueblan las fábulas de Monterroso, destaca, de modo preponderante, el escritor. La creación literaria engendra también una serie de ficciones a partir de las cuales este narrador reflexiona sobre el quehacer y la caracterización del *poietés*, sus manías, sus intereses, sus preocupaciones, sus recursos en torno al lenguaje, etcétera.

Así pues, el mismo Monterroso se mira en el espejo de los escritores satíricos y de los fabulistas, y pule este símbolo a través de su experien-

---

<sup>10</sup> Cuando se agotan las posibilidades heurísticas, es decir, cuando el ser humano no halla argumentos "racionales" que expliquen su problemática, entonces se recurre al mito, en donde cabe el ejercicio literario.

<sup>11</sup> Como sucede con la comedia aristofánica que por medio de la utopía ironizaba y exhibía los defectos de la sociedad ateniense (López Eire 1997: 45-80).

cia particular y la de otros escritores a quienes examina y retrata. Por ejemplo, las reflexiones de *El Mono que quiso ser escritor satírico* son, en cierta medida, las confrontaciones del prosista que escribe sobre su propio oficio. Hablar de los demás desde una posición que retrata sus rasgos particulares puede resultar un arma de doble filo: por una parte, el escritor tiene la responsabilidad de ilustrar y de ser una especie de maestro, pero pocos soportan el verse retratados en las líneas de una sátira; por otra parte, nadie está exento de ser objeto de la crítica, pero, al parecer, tiene mayor responsabilidad al respecto quien despliega la pluma como arma. Ante tales perspectivas, Monterroso se declara prudente al reflexionar que él y su obra son, también, objeto de juicio literario (2004: 22-23). Estamos frente a un claro ejemplo de metanarratividad, esa “reflexión que el texto hace sobre sí mismo y la propia naturaleza o como intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a exhortar al lector a que comparta sus reflexiones (Eco 2002: 224).”

El Mono satírico representa el modelo práctico de la ironía como sustancia de la sátira, en tanto género literario. Así, cuando el Mono se dedicó a escribir satíricamente contra la Urraca, “principió a hacerlo con entusiasmo y gozaba y se reía y se encaramaba de placer a los árboles por las cosas que se le ocurrían” (1988: 24).<sup>12</sup> Toda la fauna era susceptible de los cáusticos comentarios del Mono, y por ello se hizo experto observador del talante humano; sin embargo, al final se arrepintió de lo que escribía porque notó que entre los criticados se encontraban algunos de sus amigos y, por lo mismo, desistió de su empresa; este último hecho lleva irremediablemente cierta carga de arrepentimiento que desemboca en una tragedia irónica, pues, al evitar la crítica, el Mono terminó con sus amistades, a pesar de no haber publicado nada sobre ellos. Además, lo que lo hacía ser un tipo simpático era, precisamente, que a todos les echaba en cara sus defectos. Como el Mono satírico encontró que nadie estaba libre de las debilidades y de los defectos que son la materia prima de la sátira, renunció a escribir sobre sus conocidos “y le empezó a dar por la Mística y el Amor y esas cosas.” (1988: 26).

A partir de lo anterior, se puede argumentar que la ironía es una figura retórica que transita de lo cómico a lo trágico de modo constante

<sup>12</sup> El tópico del escritor arrepentido aparece en el microcuento “A lo mejor sí”: “no puedo escribir nada sin ofender a alguno de mis conocidos, o adular sin quererlo a mis protectores y mecenas, que son los más.” (1972: 121).

y que no manifiesta claroscuros cuando se plantea en el plano de la mordacidad. La ironía resulta cómica cuando el fabulista pone al descubierto una incongruencia entre lo que el personaje criticado expresa y lo que representa frente a lo que los demás perciben de él y dan por hecho y por cierto: encontrar la paja en el ojo ajeno y esbozar una sonrisa es propio de quien es capaz de recibir la peor de las críticas. Pero también hay una ironía trágica cuando el personaje es derrotado por las circunstancias de su labor, a pesar de todos sus esfuerzos por llevar a cabo la crítica: dentro de nuestro ojo no sólo hay una paja, sino toda una viga.

El Mono mordaz era, con seguridad, lector de la retórica aristotélica, pues para lograr su meta, “ser escritor satírico”, se dedicó a estudiar mucho y se dio a la tarea de “investigar a fondo la naturaleza humana y poder retratarla en sus sátiras.” (1988: 22). En efecto, Aristóteles apuntó que para poder alcanzar la persuasión había que “tener un conocimiento teórico sobre los caracteres, sobre las virtudes y sobre las pasiones.” (*Rhet.* 1356a 23-24; 1366a 23 ss.). Si se tenía este conocimiento, entonces era posible persuadir a los receptores. Pero la reflexión aristotélica, suponemos que seguida por el Mono, va más allá, porque es a partir del talante (*êthos*) que se perfila el trazo de los personajes literarios. De ahí el interés del Mono por profundizar en las cualidades del “género humano”, pues sólo de esta manera podía hacer sus sátiras: “Así llegó el momento en que entre los animales era el más experto conocedor de la naturaleza humana, sin que se le escapara nada.” (1988: 22).<sup>13</sup>

Así pues, el fabulista trabaja como fotógrafo del talante humano y se deleita en sus descubrimientos, en el ingenio con el que logra salir adelante en la penosa labor de describir a la “gente”. Hay una relación de dependencia entre el escritor satírico y sus referentes: en *El fabulista y sus críticos* se resume esta idea al hacer alusión a la fábula de la Hormiga y la Cigarra (1988: 118). La gente reclama al fabulista lo que escribe, pero los aludidos no hablan por sí mismos, sino por los demás. La idea de “los demás” o de “los otros” representa una imagen vacía, sin sentido y, por lo tanto, a cualquiera le puede acomodar la camisa. Los criticados, además, confunden el oficio del fabulista con la profesión del odio. Los

---

<sup>13</sup> En la fábula *El Búbo que quería salvar a la humanidad* se desarrolla también el tópico del *êthos*, pero con una finalidad distinta a la literaria, pues este personaje, deseando acabar con los problemas que aquejan al “género humano”, “adquirió la costumbre de desvelarse y de salir a la calle a observar cómo se conducía la gente, y se fue llenando de conocimientos científicos y psicológicos” (1988: 42).



otros son los animales que representan el género humano que no tolera la mínima observación de sus actos.

El fabulista tampoco habla por él, ni habla de alguien de modo directo, lo cual no implica que el escritor satírico discurra en el vacío, al contrario, tiene bien señalados a sus destinatarios. El no nombrar directamente es un modo de ironía que define al interlocutor de modo oblicuo. A diferencia de la sátira convencional, cuya ironía tenía un remitente directo, como es el caso de las composiciones de Horacio y de Juvenal,<sup>14</sup> con un nombre y una caracterización acorde a su modo de ser, las sátiras de Monterroso adoptan rasgos de la fábula, al poner animales como personajes humanos y por el hecho de no decir el nombre de quienes son satirizados, a pesar de que pueden resultar evidentes los referentes de sus relatos. Ante esta oblicuidad con la que se plantean las relaciones humanas,<sup>15</sup> el fabulista, como la Cigarra, se decide a decir todo lo que quería a aquellos que no hablaban en nombre propio, pero que se quejaban como si las palabras encajaran a propósito en sus características y cualidades (1988: 118).

El escritor le da nombre a las cosas. Esta es su función primordial. Las nombra para que existan y tengan una razón de ser. En la sátira, el nombrar sin dar un nombre se convierte en un mecanismo de la parodia, pues al hacer una serie de alusiones se descubre un rostro más profundo del personaje al que se describe, pero sin definirlo directamente, con lo cual, además, se provoca la risa abierta. Así, Monterroso se refiere a algunos escritores por medio de una serie de indicios que ponen de relieve el mito literario que se ha tejido a su alrededor: es claro que *El cerdo de la piara de Epicuro*, quien “gastaba los días y las noches revolcándose en el fango de la vida regalada y hozando en las inmundicias de sus contemporáneos a los que observaba con una sonrisa cada vez que podía, que era siempre” (1988: 82), es el retrato de Horacio, el célebre poeta romano que vivió a expensas de Mecenas, quien fue epicureista y que tuvo una influencia decisiva en el quehacer de nuestro fabulista, tal como este mismo lo ha expresado (1998: 39-42). Y en la proyección de esta fábula, ya no se trata sólo de Horacio como eje tópico, sino que

<sup>14</sup> Autores que Monterroso leyó y que fijaron en él “para siempre el amor por la concisión y la brevedad.” (Monterroso 2004: 51).

<sup>15</sup> Jorge Ruffinelli, en la entrevista que le hizo a Monterroso, calificó la obra de éste como similar a la de Borges, en tanto que el escritor argentino “no escribió directamente narrativa sino formas oblicuas de la narración” (Monterroso 2004: 22).

el espectro semántico del relato es tan amplio como el número de escritores que se encuentran bajo la tutela de un mecenas. Otro ejemplo del definir sin nombrar: el Zorro que ya no quiso escribir más libros después de los dos que publicó y que fueron una celebridad porque se “escribieron libros sobre los libros que hablaban” de sus libros, es imagen fiel de las preocupaciones extravagantes de Juan Rulfo por no publicar “un libro malo” (1988: 120-122).

Pero, en este último caso, en la fabulación en torno a Rulfo, Monterroso añade otra posibilidad a la creación satírica: la ironía en torno a los únicos libros del escritor jalisciense es un halago, un homenaje satírico a un “hombre silencioso por sabio y naturalmente hosco por indignación.” (1998: 116). Si bien es cierto que la sátira en su sentido tradicional busca la confrontación cáustica a través de una observación metódica de las características de los humanos para ponerlas en evidencia de modo punzante, también lo es el hecho de que Monterroso utilizó los recursos de la fábula satírica, pero con fines muy distintos a la simple burla o al ataque. Al contrario, nuestro cuentista se identificó con la creación rulfiana a través de sus características de estilo más evidentes: la brevedad y la ironía. Así, al hablar de la experiencia de Rulfo sobre la creación literaria, en el fondo él también se observaba en las ropas de su colega.<sup>16</sup> Sin duda, los sufrimientos creativos de otros escritores son compartidos por Monterroso a través de una seria autorreflexión.

En otros casos, resulta complicado apreciar si el tono irónico se encuentra en la tesitura del sarcasmo o en verdad está oculta la admiración por tal o cual escritor, o ambas cosas, como es el ejemplo de Franz Kafka. La ironía sobre la tarea de los escritores se convierte en un relato que no tiene fin; además, la brevedad y claridad del asunto se convierten en crítica de lo difícil que puede resultar la obra literaria de los criticados. *La cucaracha soñadora* invierte el sentido del relato al decir que es una cucaracha la que sueña que escribe, y que es Franz Kafka, a través de un personaje de ficción llamado Gregorio Samsa, quien a su vez sueña que es Franz Kafka, una cucaracha que sueña que escribe... (1988: 64), orientando al lector así hacia otra lectura diferente de *La metamorfosis*,

---

<sup>16</sup> El breve prólogo de *La vaca* expone que los amigos cercanos de Monterroso le insistían, como le sucedió a Rulfo, que dijera cuándo publicaría otro libro; ante tal insistencia nació *La vaca*, obra en la que Monterroso recoge algunas experiencias literarias, dando como resultado un libro ameno, a pesar de la advertencia del autor sobre el hecho de que su publicación se debe a petición expresa y no *motu proprio*.

pues es el insecto el que sufre la transformación, de modo que el relato de Gregorio Samsa se vuelve más complejo: en el último de los casos, los tres personajes son cucarachas soñando lo que no son. En breve: se trata de la fabulación de una novela que ha sido leída seriamente, a su vez, como relato trágico, psicológico, edípico, etcétera.<sup>17</sup>

Una lectura de *La cucaracha soñadora* indicaría que Kafka se sentía cucaracha y que inventó un personaje para reflejar en ese insecto toda su depresión. Si esto es así, Monterroso señala un modo de lectura para *La metamorfosis*: hay que leer la novela justamente en la dimensión en la que el escritor bohemio quería que se le viera a través de su original creación. Y, para Monterroso, la dimensión de la lectura está en comprender que Kafka era un humorista persistente, ácido (1972: 135). Según nuestro narrador, al leer las primeras líneas de *La metamorfosis*, “al lector, a cualquier lector, no le queda otro remedio que decidirse, lo más rápidamente posible, por una de estas dos inteligentes actitudes: tirar el libro, o leerlo hasta el final sin detenerse.” (1972: 55). Así, si Samsa, la cucaracha, funciona como un espejo de Kafka, lo es en la medida en la que el escritor se mira con ironía dramática y con trágico humorismo, del mismo modo que Monterroso filtró en el Mono satírico y en Leopoldo Ralón, personaje de otro de sus cuentos, sus miedos por la escritura y por la ofensa que pudiera darse a partir de ella. Esta actitud, como la de Kafka, no deja de ser también parte del propio humorismo estilístico de su narrativa.

Así pues, los tonos de la ironía son variados, ya que pueden ir desde la admiración que se pone la careta de lo que los demás dicen y puede resultar un halago, hasta posturas insultantes y socarronas. Monterroso está alejado de esta última circunstancia: su interés por la ironía, como ya se señaló, consiste en provocar la perplejidad del lector al descubrirle otro rostro a los temas, esto es, a las ideas que tradicionalmente se tienen sobre los seres y las cosas. Así, Monterroso parece decir que una lectura de *La metamorfosis* puede producirse en relación con los sentimientos y las ideas de una cucaracha, lo cual no deja de parecer inverosímil e, incluso, absurdo, pero no pasa, en la mayoría de los casos, de provocar una simple sonrisa: pensar como cucaracha para entender *La metamorfosis* y

---

<sup>17</sup> Cfr. Nabokov 1987: 361-406: una de las interpretaciones más penetrantes de *La metamorfosis*. Por otra parte, Gilles Deleuze y Félix Guattari 2001, *passim*, que, a pesar de anunciarse como una interpretación que devela a un Kafka irónico y lúdico, resulta una lectura académicamente convencional.

su autor. Pero en el fondo se aprecia la razón del escritor que conoce lo que hay detrás del texto, sobre todo la manera en que sus pensamientos cobraron vida a través de las letras. Hay muchas cucarachas que no se asumen como tales y sueñan con ser grandes escritores.

En efecto, la risa que provoca las paradojas de Monterroso es parte de la finalidad misma del quehacer literario. Bajtin afirmó, por ejemplo, que, en el Renacimiento, la risa tenía “un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre”, y con ella, además, “se puede captar ciertos aspectos excepcionales.” (Bajtin 1990: 205). La obra de Monterroso es ejemplo de estas dos ideas, pues no provoca la risa en sus lectores de modo simple, sino porque su profunda visión analítica sobre el género humano y sus cualidades y actividades descubren características que han estado presentes en todo momento, pero es necesario el ingenio del escritor para hacerlas evidentes. No se trata de hacer un descubrimiento maravilloso, sino de señalar lo que por meridiano muchas veces pasa desapercibido.

El escritor echa al mundo a su hijo, su libro, y no sabe qué es lo que le pasará en las manos de sus lectores, ya no le pertenece: he aquí otra raíz del temor a escribir y publicar. En Monterroso, el arte de la escritura se revela en delirio por el conocimiento, por las palabras, por lo que significan solas y unas junto a otras. A pesar de que no corresponde al modelo de fábula, sin duda el cuento de *Leopoldo (sus trabajos)* debe considerarse una *ars poetica minima* y paródica, en la que Monterroso aborda una de sus manías como escritor siempre en ciernes: no escribir nada hasta que se tenga el conocimiento pleno del tema y de la lengua. Leopoldo Ralón vive leyendo y encontrando tema tras tema que pueden servir de materia prima para sus futuras obras, las cuales nunca llegan a cuajarse en las letras. La promesa de entregar, por fin, un trabajo literario se convierte en motivo de burla por parte de sus amigos. El relato de este personaje se resume en otro microcuento que evidencia la paródica síntesis creativa de Monterroso: “Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando una línea” (1972: 61), que es esta misma comportándose como metarrelato. Pero Leopoldo está convencido de que nadie puede ni debe atreverse a publicar nada hasta que esté seguro de que la obra vale la pena (1986: 173-195). Observemos que Monterroso hizo de la angustia del qué decir un motivo recurrente en sus relatos:

A Leopoldo lo tienta la idea de ser escritor, la idea de que otros lo vean como escritor; constantemente lo atraen varios temas o catalizadores, y piensa “qué hermoso cuento se podría escribir”, pero sin jamás escribir nada o sin enfrentarse al hecho de que no tiene talento ni nada que decir. Tal vez Monterroso tampoco tenga mucho que decir, en el sentido de que se burla de la futilidad y banalidad de todos los temas, pero arreglándose-las, pese a ello, para decir algo ingenioso e inteligente (Duncan 1988: 55).

Sin la perseverante insistencia de Henrique González Casanova, Monterroso habría corrido la misma suerte de Leopoldo, pues no habría dado a conocer su obra “movido por la inseguridad.” De esta manera y acuciado por las necesidades materiales del momento, nuestro autor publicó su primer libro *Obras completas (y otros cuentos)*, “en la Imprenta Universitaria y en el mes de diciembre de 1959, d. C.” (2004: 29-33).

En todo caso, lo peor que le puede pasar a un escritor que experimenta *terror vacui* ante su quehacer, es lo que le sucedió a la “vaca muertita sin quien la enterrara ni quien le editara sus obras completas ni quien le dijera un sentido y lloroso discurso por lo buena que había sido”<sup>18</sup>, personaje cuadrúpedo con el que Monterroso se sintió identificado, trazando una analogía con el oficio del escritor “que pasa inadvertido y cuyo mérito nadie reconoce. Ni aun después de muerto.” (2004: 39)<sup>19</sup> La gente que no es agradecida con los libros de los escritores es como aquellos que no reconocen la importancia de las vacas lecheras.

De la misma manera, otro de los Monos de Monterroso reflexionaba sobre el “tema del escritor que no escribe”, cuya paradoja es la de ser algo atractivo, “y al mismo tiempo tan sin gracia”. El sarcasmo acerca de este tipo de escritor es que se le va la vida buscando un tema digno de escribirse y en ese afán se convierte en “mero lector mecánico de libros cada vez más importantes pero que no le interesan”, es decir, lee a los demás con cierta prepotencia intelectual. El colmo es que existe un tipo de escritor que cuando “ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada que decir.” (1988: 90). De esta forma paródica, Monterroso exhibe los fantasmas que intimidan al escritor, pues detrás de la

<sup>18</sup> El autor indica en *La vaca* (13-16), por qué este cuadrúpedo es un tema literario de capital importancia, irónicamente, claro.

<sup>19</sup> Así como nuestro fabulista indica que la mosca es uno de los tres temas literarios verdaderamente importantes (1972: 11-14), algunos de sus relatos dan pie para sugerir un estudio de la vaca.

aparente suficiencia intelectual y de la supuesta capacidad estilística está presente el miedo de no tener qué decir y, si lo hay, no saber cómo decirlo. Es evidente también que nuestro autor sesgadamente establece en esta fábula dos pautas que todo escritor debe considerar antes de darse a la tarea de la literatura: el *quid* y el cómo. Así pues, no basta la simple inspiración para sentarse frente a la hoja en blanco y escribir sobre ella. Monterroso parece decir que la responsabilidad del escritor empieza con la toma de conciencia sobre este trabajo. Él mismo, siendo joven, padeció tal afección por querer leerlo todo antes de proceder a escribir:

Cuando empecé a tratar de escribir, en Guatemala, sin maestros, sin escuela, sin universidad, tanteando aquí y allá, y en medio de la mayor inseguridad, suponía, tal vez no sin razón pero en todo caso en forma exagerada, que antes de escribir cualquier cosa debía saberlo todo sobre el tema escogido (1998: 17).<sup>20</sup>

Ahora bien, además del tema y del estilo, una preocupación de fondo es el problema de la palabra y la frase. Es cierto que esto corresponde propiamente al estilo, pero responde del mismo modo al miedo a no caer en el lugar común. Y no es que Monterroso descalificara de manera tajante a la imitación (1998: 25-30),<sup>21</sup> sino más bien lo que criticó fue el mal que se hace de ella.<sup>22</sup> Aprender de los buenos escritores es necesario y positivo; al imitarlos, el escritor se coloca ya en una determinada senda para crear; pero emular por falta de recursos es algo que no debe permitirse en la literatura. De ahí que nuestro fabulista, a partir de la vida cotidiana haya observado que sólo hay tres temas de los cuales se debe hablar: el amor, la muerte y las moscas. Éstas han acompañado al ser humano desde siempre y, prácticamente, antes que el hombre

<sup>20</sup> Cfr. Monterroso 1972: 29-30.

<sup>21</sup> “El acto de imitar parece ser una necesidad innata en el hombre, y es muy probable que lo sea en todo ser viviente. El niño comienza por imitar a sus padres; y ya se sabe que si éstos son lo suficientemente vivos, a su tiempo imitarán a aquél” (Monterroso 1998: 25-26); “algunos escritores, cuyos estilos, que la crítica califica con ligereza de inimitables, son en realidad los más fáciles de imitar, de la misma manera que sus ideas o temas centrales” (1998: 26).

<sup>22</sup> En la antigüedad grecolatina, la *imitatio* era una cualidad estilística, porque el novel autor aprendía a construir su obra tomando como modelo a quienes lo antecedían y eran objeto de *mimesis*. A este respecto cfr. Alsina Clota 1991: 453 y ss. Es cierta teoría literaria moderna la que ve en tal imitación un demérito de la obra.

este insecto ya estaba ahí. La mosca está en todo, incluso en la misma escritura. La mosca no sólo es tema, sino también parte del estilo que muestra si el escritor vale la pena o no de ser considerado como tal. Hay escritores que, como la gente común, utilizan frases mosca: “De esas frases vivimos. Frases mosca que, como los dolores mosca, no significan nada. Las frases perseguidoras de que están llenos nuestro libros.” (Monterroso 1972: 12).

El lugar común usado sin arte es un parche mal pegado en la tela de una obra que se presume original. La negra mosca que se nota en la blanca leche; la tinta innecesaria en la hoja limpia. Pero el mismo Monterroso demostró cómo una frase puede salvarse de ser mosca si se usa con ingenio, de tal suerte que, a pesar de que sea una idea que transita de manera corriente incluso en la misma literatura, pueda ser considerada como propia del autor. En *Movimiento perpetuo*, Monterroso parodia dos frases que penden de un hilo para ser consideradas, según su teoría, en mosca. La primera es una fórmula del lenguaje homérico: “Cuando la negra noche tendió su manto”, se trata de una metáfora que en su contexto épico original sirve de nexos que da pie a una escena típica. Así la usa Homero como parte de la economía formular de sus poemas. En el cuento de Monterroso, la frase ha sido dispuesta como un mero cliché que puede entenderse de diversas maneras, pero no cabe duda que la primera intención del autor ha sido la de generar una expectativa irónica en el lector. La segunda frase, más libre, está tomada del célebre *Poema XX* de Pablo Neruda: “Los astros tiritaban azules a lo lejos”. En “Movimiento perpetuo” se parodia el manido tema amoroso de una pareja y en el marco de apenas cinco líneas, Monterroso coloca a dos poetas lejanos en el tiempo y en su aspecto poético, la épica griega arcaica y la lírica modernista se saludan en un cuento plagado de frases-mosca. Lo que nuestro autor ingeniosamente designa con este término, es lo mismo que, pomposamente, se le ha dado el nombre de pastiche en el ámbito de la literatura postmoderna.

Leer la obra de Monterroso resulta un trabajo riesgoso y estimulante, pues sus fábulas son golpe tras golpe a la conciencia de quien, por irónico que parezca, se toma en serio la tarea de la escritura y de la crítica. En efecto, la visión penetrante de Monterroso sobre el quehacer literario da la sensación de que, como pensaba seriamente Leopoldo Ralón, hay que saber muy bien lo que se va a decir y el modo en que se va a escribir, pues nadie quiere quedar a expensas de la burla, de hacer el ridículo de

modo semejante al caso de “Primera dama”, cuento en el que la protagonista insistía en declamar ante un público más inculto que ella: en tierra de ciegos, el tuerto es rey. Los alcances poéticos de la “pobre” dama eran tan escasos, al punto que tenía que pagar para que la escucharan declamar *Los motivos del lobo* (1986: 129-143). La realidad sociopolítica del siglo XX en Latinoamérica ha corroborado, con creces, que la miel no se hizo para el hocico de los burros: más de una primera dama ha sentido que las musas la visitan.

Las fábulas de Monterroso no tienen una estructura sencilla y una sustancia fácil de comprender a cabalidad, como parecería de primera intención. La fábula se arropa de inteligencia y de ironía al mismo tiempo. La inteligencia se da en la comprensión de los temas tradicionales para desacralizarlos y evidenciar sus otros rostros frente a los lectores; esta práctica resulta de la parodia con la que nuestro autor observó penetrantemente al mundo. El escritor satírico conoce primero sus límites y los trata de superar, como el inocuo Leopoldo Ralón que nunca escribió nada; pero el quedarse en el límite de la crítica, no nadar en ella, lleva al peligro de dejarnos huérfanos de aquellos que, como nuestro fabulista, buscan en la literatura la posibilidad de la risa. En efecto, Monterroso, mono satírico, zorro inteligente y un Leopoldo en busca de su propia poética cambia el sentido del imaginario literario, y si en un tiempo se pensó que la letra con sangre entra, este maestro de la poética breve, parece decirnos que la literatura con seria risa irrumpe.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA CLOTA, JOSÉ. *Teoría literaria griega*. Madrid: Gredos, 1991.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999.
- . *Retórica*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1990.
- ASENSI, MANUEL (comp.). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, 1990.
- BAJTIN, MIJAIL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. México: Alianza Universidad, 1990.
- CORRAL, WILL H. *Refracción. Augusto Monterroso ante la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Era, 1995.



- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 2001.
- DUNCAN, J. ANN. "Completar las obras más que completas de Augusto Monterroso" en *La literatura de Augusto Monterroso*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- ECO, UMBERTO. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1972.
- . *Sobre literatura*. Barcelona: Océano / RqR Editorial, 2002.
- GUILLÉN, CLAUDIO. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- HÜBNER, KURT. *La verdad del mito*. México: Siglo XXI, 1996.
- KAYSER, WOLFGANG. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992.
- KNOCHE, ULRICH. *La sátira romana*. Brescia: Paideia, 1969.
- LÓPEZ EIRE, ANTONIO (ed.). *Sociedad, política y literatura. Comedia antigua*. Salamanca: Logo, 1997.
- MONTERROSO, AUGUSTO. *Movimiento perpetuo*. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- . *Obras Completas (y otros cuentos). La oveja negra*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- . *La oveja negra y demás fábulas. Ovis Nigra atque caeterae fabulae*. Traducción al latín de Tarcisio Herrera Zapién. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- . *La vaca*. México: Alfaguara, 1998.
- . *El poeta al aire libre*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- . *Viaje al centro de la fábula*. México: Alfaguara, 2000.
- . *Literatura y vida*. México: Alfaguara, 2004.
- NABOKOV, VLADIMIR. *Curso de literatura europea*. Barcelona: Ediciones B, 1987.
- QUINTILIEN, *Institution Oratoire*, X-XI. Edición y traducción de Jean Cousin. París: Les Belles Lettres, 1979.
- REYES, ALFONSO, *La crítica en la Edad ateniense (300-600 a. C.)*. México: El Colegio de México, 1941.

FECHA DE RECEPCIÓN: 02 de junio de 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN: 12 de agosto de 2009