

Reescritura paródica de textos clásicos y bíblicos en seis fábulas de Augusto Monterroso

Silvia Elena Solano Rivera, Universidad de Costa Rica*

Recibido: 26/03/2014

Aprobado: 09/05/2014

Resumen

En este artículo se analizan algunas fábulas *La oveja negra y demás fábulas*, de Monterroso desde las nociones bajtinianas de intertextualidad y parodia para poner de relieve cómo son utilizadas las tradiciones clásica-griega y judeocristiana. Dichas nociones me permiten observar como característica medular de estas fábulas el cuestionamiento, la polémica, el poner a prueba la verdad dada, lo cual se logra a través de la intertextualidad y la parodia, y da pie a reubicar los textos dentro de la sátira menipea.

Abstract

Parodic Rewriting of Classical and Biblical Texts in Six Fables by Augusto Monterroso

This article is aimed at analyzing some fables such as *La oveja negra y demás fábulas*, by Monterroso, from the Bakhtinian perspective of intertextuality and parody in order to point out how the Greek Classical and Jewish-Christian traditions are used. Such notions have allowed me to determine that the core characteristics of these fables are questioning, controversy, testing the given truths, which occur through intertextuality and parody, which gives rise to the possibility of re-categorizing those texts within the Menippean satire.

“Dudó con desagrado de si este tema, como le sucediera en otras ocasiones, no habría sido usado ya por otros cuentistas, cosa que anularía de golpe sus esfuerzos de tantos años; pero se consoló con la idea de que aún cuando ese cuento ya hubiese sido escrito, nada le impedía escribirlo otra vez, a la manera de Shakespeare o León Felipe, quienes, como todos saben, tomaban asuntos de otros autores, los rehacían, les comunicaban su aliento personal y los convertían en tragedias de primer orden.”

Augusto Monterroso

* Silvia Solano es egresada de la Maestría en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica y profesora de Español para extranjeros, en esa misma universidad.

Reescritura paródica de textos clásicos y bíblicos en seis fábulas de Augusto Monterroso
Silvia Elena Solano Rivera. Revista *Comunicación*, 2014. Año 35, Vol. 23, núm. 1.
Tecnológico de Costa Rica. ISSN Impresa 0379-3974/e-ISSN 0379-3974

PALABRAS CLAVE:

Augusto Monterroso, *La oveja negra*, intertextualidad, parodia, sátira, sátira menipea.

KEY WORDS:

Augusto Monterroso, *La oveja negra*, intertextuality, parody, satire, Menippean satire.



Mujer nostálgica / Fernando Carballo

INTRODUCCIÓN

Al consultar la crítica en torno a los textos de Monterroso, sobresalen varios aspectos coincidentes sobre las características generales de los textos monterrosianos, a saber:

- Escepticismo-relativismo: Francisca Noguero¹, Anne Kleveland² y Rony Garrido³ coinciden en destacar que en la obra de Monterroso prevalece un escepticismo y un relativismo.
- Brevedad-fragmentación: para Garrido, la fragmentación presente en la narrativa de Monterroso es una manera de “cuestionar discursos totalitarios y absolutistas” (2001, p. 156), es decir, está directamente relacionado con el relativismo. Mientras que, para Kleveland la brevedad significa una “vuelta a las raíces esópicas” (2002, p. 130).
- Antimoraleja o ausencia de moraleja: otros estudiosos que apuntan la ausencia de moraleja o la presencia de antimoraleja en las fábulas de Monterroso, aparte de Noguero y Kleveland, son Gloria González⁴ y Clare Norton⁵. Es importante que el lector tenga presente este aspecto pues más adelante lo retomaré para rebatir las categorías conceptuales con que la crítica ha abordado las fábulas monterrosianas.
- Ironía-Sátira-Parodia: Noguero plantea que la narrativa monterrosiana es satírica, aspecto en que Kleveland la sigue; mientras que Garrido considera que en *La oveja negra y demás fábulas* prima la ironía; y Flor Aguilera⁶ considera que el rasgo fundamental de los textos del guatemalteco es la parodia híbrida.
- Otras características: Norton apunta, además, la importancia que tiene el lector en estas fábulas: al escribir fábulas en prosa, Monterroso rompe con la tradición fabulística hispanoamericana, la cual utilizó el verso y, finalmente, apunta también que las fábulas monterrosianas no presentan diálogo directo.

Como puede verse, la crítica ha coincidido en llamar a los textos monterrosianos “irónicos”, “paródicos” o “satíricos” indistintamente, como si dichos mecanismos fuesen idénticos o sinónimos. Esto pone de relieve de que existe un problema en la conceptualización de los mecanismos productores de sentido, lo que obliga a analizar nuevamente los

textos para descubrir cuál es en realidad el mecanismo usado en las fábulas de Monterroso.

Si bien es cierto que las fábulas han sido abordadas por Flor Aguilera desde el concepto de parodia, la estudiosa sigue el concepto de Genette, el cual como ella reconoce, se “queda corto” (2007, p. 135) ante el objeto de estudio, dando pie a plantear una nueva lectura, la cual exige otro marco teórico que subsane ese vacío: ese nuevo marco lo encontramos en la intertextualidad y la parodia planteado por Bajtín. Desde esta perspectiva, la pregunta fundamental con que me acerco a las fábulas de Monterroso es ¿cuáles han sido los procesos de lectura y de escritura por los que ha pasado la producción textual de Monterroso? Para responderla se plantea el siguiente recorrido: determinar las categorías conceptuales con que la crítica ha abordado la producción textual de Monterroso y cuál es el tratamiento que hacen los textos de Monterroso a la tradición clásica-griega y a la tradición judeocristiana.

INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA

Dados los lineamientos que ha seguido la crítica con respecto a la producción textual de Monterroso, resulta imprescindible un marco teórico intertextual, que permita establecer el diálogo que establecen las fábulas monterrosianas con los textos de la tradición clásica-griega o la judeocristiana. Para ello recurro a los planteamientos de Bajtín sobre la intertextualidad⁷.

La teoría de la intertextualidad ha sido inicialmente formulada por Mijaíl Bajtín en su libro *Teoría y estética de la novela* a través de su noción de dialogismo (década de 1930), según la cual existe una relación necesaria entre un enunciado con otros enunciados. Bajtín señala que todo enunciado se convierte en el vehículo de un decir heterogéneo en el que se cruzan las voces, los discursos y los textos del ambiente en que se inserta el enunciador. Cuando el sujeto quiere nombrar una cosa, encuentra la resistencia de la palabra ajena dicha antes por otros sobre esa misma cosa, de modo que lo que se pretende decir sobre un objeto entra en contacto con lo que otros han dicho sobre él. Así lo explica Bajtín:

Entre la palabra y el objeto, entre la palabra y el individuo que habla, existe el medio maleable, frecuentemente difícil de penetrar, de las demás palabras ajenas acerca del mismo objeto, sobre el mismo tema...

toda palabra encuentra siempre un objeto hacia el que orientarse, condicionado ya, contestado, evaluado, envuelto en una bruma que lo enmascara, o por el contrario, inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él. El objeto está rodeado o impregnado de ideas generales, de puntos de vista, de valoraciones y acentos ajenos. La palabra orientada hacia su objeto entra en ese medio agitado y tenso, desde el punto de vista dialógico, de las palabras, de las valoraciones y de los acentos ajenos; se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás; todo esto modela sustancialmente la palabra que puede sedimentarse en todos sus estratos semánticos, complicar la expresión, influenciar por completo su aspecto estilístico (1989, p. 94).

Pone de relieve Bajtín que todo enunciado, esto es, todo texto tiene una capacidad de relacionarse con una red de múltiples enunciados, entre los cuales se establece un diálogo, que da como resultado una polifonía en el nivel discursivo: “la palabra vive en la frontera entre su propio contexto y el contexto ajeno” (1989, p. 101). De esa manera, siempre que se escribe o siempre que se habla nos vemos obligados a citar las palabras de los otros: “Toda conversación está llena de transmisiones e interpretaciones de palabras ajenas. En tales conversaciones existe, a cada paso, una cita o una referencia a lo que ha dicho una determinada persona, un periódico, un libro” (Bajtín, 1989, p. 155). Eso mismo sucede en el proceso de escritura: un texto remitirá a otro texto, como sucede en el *Quijote*, texto que Bajtín analiza.

Es precisamente ese análisis del *Quijote* el que lo lleva a concluir que este es un texto paródico en el que se da una “destrucción de universos novelescos precedentes” (Bajtín 1989, p. 126). Para Bajtín “El parodiar significa crear un doble destronador, ‘un mundo al revés’” (1986, p. 179), donde el autor habla mediante la palabra ajena, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra ajena llega a ser arena de lucha entre dos voces (1986, p. 270).

Según Bajtín, se puede parodiar desde el estilo, “la manera socialmente típica o la caracterológica e individualmente ajena de ver, pensar y hablar” (1986, p. 270), formas verbales superficiales, hasta los principios profundos de la palabra ajena. Siguiendo a Bajtín, Zavala señala que “La parodia ‘carnavaliza’ el modelo oficial del mundo, tiene la tarea de la destrucción de los estilos y las visiones del mundo oficiales y tradicionales” (1991, p. 118).

CRÍTICA A LA CRÍTICA

En el ya mencionado estudio de Noguero, *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, puede evidenciarse desde su título que la narrativa monterrosiana se caracteriza por “el empleo del modo satírico”, pues como ella misma señala “El carácter satírico de sus textos ha sido reconocido en repetidas ocasiones” (2000, p. 58). Noguero se adhiere entonces a grandes figuras de la crítica que coinciden en señalar la sátira, la ironía y la burla en la obra de Monterroso, tales como José Miguel Oviedo, Ángel Rama y Edmundo Valdés. El concepto que Noguero introduce de sátira es vago y nebuloso, pues funde en la sátira a la sátira medieval y a la sátira menipea:

La palabra ha sufrido un profundo cambio de valor semántico a lo largo de los siglos, por lo que actualmente no existe acuerdo sobre su exacto significado. En un primer momento, se definió como sátira a un género con características específicas. Se trataba de la sátira menipea (2000, p. 23).

Debido a la indefinición que Noguero achaca a la sátira, decide analizarla centrándose en tres ejes: “crítica al hombre y a su entorno; utilización de modos oblicuos de expresión (alegoría, ironía); y, finalmente, presencia del humor” (2000, p. 24). Desde mi perspectiva estas apreciaciones son imprecisas, ya que sátira y sátira menipea no son sinónimas. La sátira es una “composición literaria en prosa o verso, en la que se realiza una crítica de las costumbres y vicios de personas o grupos sociales, con **propósitos moralizantes**” (Estébanez, 2001, p. 964. El destacado es mío)⁸, mientras que la sátira menipea⁹ fue introducida a Roma por Varrón con la peculiaridad de tener un “moralismo excesivamente blando” (Marchese y Forradellas, 1991, p. 361)¹⁰. Bajtín sitúa a la menipea dentro de los géneros cómico-serios o carnavalizados, cuyos rasgos genéricos son fundamentalmente tres: nueva actitud ante la realidad, actitud crítica ante la tradición y

pluralidad de estilos, voces y tonos. Seguidamente, se explica a qué se refiere cada una.

- a) Una nueva actitud hacia la realidad: “su punto de partida para la comprensión, valoración y tratamiento de la realidad, es la actualidad más viva y a menudo directamente cotidiana” (Bajtín, 1986, p. 152). Según Bajtín, esta nueva actitud ante la realidad permite que

Los héroes mitológicos y las figuras históricas del pasado se actualicen en estos géneros de una manera deliberada y manifiesta, actúan y hablan en la zona del contacto familiar con la contemporaneidad inconclusa. Por consiguiente, en el dominio de lo cómico-serio tiene lugar un cambio radical de la zona temporal y valorativa de la imagen artística (1986, p. 153).

En este primer rasgo podemos establecer relaciones con algunos aspectos señalados por la crítica como la actualización de los héroes mitológicos y el cambio en la zona temporal anotado por Van Hecke¹¹ con respecto a “La Tortuga y Aquiles”.

- b) Actitud crítica ante la tradición: Bajtín plantea que en estos géneros “su actitud hacia la tradición, en la mayoría de los casos, es profundamente crítica y a veces cínicamente renovadora”, puesto que “Se trata de toda una revolución en la historia de la imagen literaria” (1986, p. 153), lo que remite al escepticismo-relativismo que la crítica ha señalado.
- c) Pluralidad de estilos, voces y tonos: sostiene Bajtín que “Los caracteriza la pluralidad de tono en la narración, la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo serio y lo ridículo, utilizan ampliamente los géneros intercalados” (1986, p. 153). Esto conecta con lo apuntado por Aguilera en cuanto al cambio de tono en “La tela de Penélope, o quién engaña a quién” y “La Sirena inconforme”, donde la historia se degrada al pasar de epopeya a leyenda, de estilo noble a vulgar y presentar la imagen de una Penélope “infiel” (2007, p. 147); así como con la intromisión de la crónica deportiva en la fábula “La Tortuga y Aquiles”, aspecto destacado por Miralles¹².

Según Bajtín, la menipea posee catorce características principales, ninguna de las cuales es el pro-

pósito moralizante, fundamental en la sátira. Lo que resulta sumamente interesante al constatar que para Noguero los textos de Monterroso son satíricos, pero sin moraleja:

Los textos de Monterroso presentan las características del *modo satírico*. En ellos se critican los defectos de la condición humana de una manera oblicua, a través de un ataque indirecto y enmascarado; suelen usar la agudeza humorística como una llamada a la inteligencia, para distanciarse y ridiculizar los defectos de la naturaleza humana; *carecen de la moraleja convencional* (2000, p. 231) (El resaltado es del autor).

Según Noguero, “existen obras satíricas –y la de Monterroso se encuentra entre ellas- que no contienen ninguna moraleja” (2000, p. 24). Como se vio en la introducción, la crítica ha sido contundente y unánime al señalar la ausencia de moraleja o la presencia de antimoraleja en las fábulas de Monterroso: “Aversión hacia la pretensión moral” (Norton, 1997, p. 57), “juego irónico con la moraleja o la total ausencia de ella” (González, 1997, p. 272), “aversión a predicar una moral” (Kleveland, 2002, p. 127), pero no ha habido acuerdo al identificar el mecanismo fundamental de sus fábulas: Noguero y Kleveland dicen que es sátira, González y Garrido que es ironía y Aguilera que se trata de parodia.

Bien examinada la crítica, salta a la vista que en realidad no está tan dividida, pues todos los estudiosos coinciden en declarar la falta de moraleja en los textos de Monterroso, pero contradictoriamente, los califican como satíricos (o moralizantes), razón por la cual recurren a la ironía como mecanismo burlesco¹³. Al final de cuentas, González y Garrido, al resaltar el carácter irónico de los textos de Monterroso también se adhieren a lo planteado por Noguero y Kleveland sobre su carácter satírico. Existe, entonces, una continuidad en los planteamientos de Noguero, Kleveland, González y Garrido, siendo Aguilera la única voz disonante al plantear que el mecanismo utilizado en los textos de Monterroso es la parodia.

En “La hipertextualidad paródica híbrida en *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso”, Aguilera parte del concepto de parodia, según Genette:



Madre / Fernando Carballo

La parodia es aquella que, aplicada a un objeto textual, se aparta de su sentido principal rebajando su hipotexto, pero modificándolo justo lo indispensable, por lo cual su desviación transformacional será sólo mínima, y a nivel funcional. Es decir, la parodia se caracteriza por transcribir casi exactamente su hipotexto, cambiando solo algunas palabras de este, o a veces solo una letra, por lo que comúnmente se aplica a textos muy cortos o breves, que serán modificados en su tema, mas no en su estilo (2007, p. 135).

Sin embargo, como ella misma reconoce “este concepto de parodia nos parece reducido y queda corto” (2007, p. 135). El marco teórico de Aguilera le resultó insuficiente para su objeto de estudio, ya que en realidad el concepto genettiano es bastante reducido. En términos de Bajtín, el concepto dado por Genette sería una “parodia retórica”, es decir, una “destrucción pura y superficial del lenguaje ajeno” (1989, p. 180). Como ya se dijo, para Bajtín una parodia puede trascender las formas verbales superficiales y abarcar los principios profundos de la palabra ajena. A pesar de que el marco teórico se quedara corto, es de Aguilera de quien partimos al plantear que el recurso empleado en las fábulas monterrosianas es la parodia, lo cual no se aleja de la menipea, porque para Bajtín, la parodia “es un elemento imprescindible de la sátira menipea” (1986, p. 179).

Al revisar estos conceptos, es evidente que desde José Miguel Oviedo, Ángel Rama y Edmundo Valdés, a quienes Nogueroles sigue, pasando por Kleve-land, González y Garrido, el equívoco concepto de sátira se ha venido adjudicando a la narrativa monterrosiana, hasta que en tiempos más recientes (2007), Aguilera planteó que el rasgo distintivo de *La oveja negra y demás fábulas* es la parodia híbrida, lo cual nos permite recurrir a un concepto de parodia más abarcador para enmarcar las fábulas de Monterroso dentro de la menipea, cuyo principal mecanismo es precisamente la parodia.

Las fábulas de Monterroso, aparte de emplear la parodia, se caracterizan por ese escepticismo-relativismo que la crítica señaló, el cual no es otra cosa que la tercera característica que apunta Bajtín a la menipea y que él mismo destaca como la más importante:

La fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad (1986, p. 161).

Es decir, la fantasía o la aventura sirven a la función ideológica de poner a prueba la verdad, relativizarla, como sucede en los textos de Monterroso que aquí analizo.

Una vez desenmarañada la crítica en torno a Monterroso, es hora de construir una nueva lectura.

DESTRONAMIENTO DE LA TRADICIÓN CLÁSICA-GRIEGA

Con el fin de determinar el tratamiento que hacen los textos de Monterroso a los de la tradición clásica-griega, se analizará cada fábula seleccionada por separado, siguiendo el orden de aparición en el volumen.

1. “La tela de Penélope, o quién engaña a quién”

En esta fábula, como en la mayoría de las de Monterroso, el decir de Miralles “las referencias son ya desde el mismo título reconocibles” (2003, p. 259), no debe tomarse a la ligera, pues dada la brevedad de los textos es preciso destacar de inmediato el intertexto que será parodiado, como indica Bajtín:

En la parodia, las voces no solo aparecen aisladas, divididas por la distancia, sino que también se contraponen con la hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada (1986, p. 270).

Qué puede ser más ostensible y marcado que colocar la palabra ajena en el título. Este título remite de primera entrada a *La Odisea* y con la palabra “tela” ya nos sugiere un tejido-texto con dorso-mentira-engaño y reverso-verdad lo que se confirma con la frase “quién engaña a quién”. El título nos ofrece un enigma que debe descifrarse con la lectura del resto de la fábula.

Como señala Norton, la fábula inicia como muchas otras, ya que Monterroso “imita el convencional lenguaje fabuloso. Comienza gran parte de

sus fábulas con frases como: ‘...Vivía una vez...’, ‘Había una vez...’ y ‘Hace muchos años vivía...’ (1997, p. 61). Esta imitación superficial, es simplemente el inicio de la parodia, o la ya mencionada parodia retórica de Bajtín.

Al leer el texto, se hace necesario añadir a las observaciones de Kleveland sobre el cuestionamiento del héroe y su desmitificación, que no solo se trata de Ulises, sino también de Penélope, los pretendientes y Homero.

Cuadro 1

Personajes	<i>La Odisea</i>	“La tela de Penélope, o quién engaña a quién”
Ulises	Astuto, Igual a Zeus en prudencia	Sabio, astuto.
Penélope	Paciente y fiel	Bella, con un único defecto: tejer, más astuta que Ulises, engañosa.
Pretendientes	Aprovechados, abusadores	Engañados
Homero	Vidente, transcribe lo que las musas le inspiran	Falso, inventa cosas que no sabe porque dormía.

Como se puede apreciar en el cuadro 1, en la fábula estos cuatro personajes sufren cambios fundamentales. Cada uno tiene su “doble destronador”, su “mundo al revés”. El destronamiento no es únicamente del estilo noble al vulgar, sino que cada uno de los personajes involucrados es destronado. Asimismo, se cuestiona el tiempo clásico por parte del narrador moderno o de nuestros días. Según la versión de Monterroso, Ulises es engañado por Penélope, ella a su vez es engañada por Ulises (que prepara sus viajes “a hurtadillas” (Monterroso, 2001, p. 20), los pretendientes son engañados por Penélope y el lector es engañado por Homero. Y a su vez, el narrador homérico es puesto en entredicho por el narrador de la nueva fábula. Todo el mundo clásico es destronado y desmitificado.

En estos dos últimos engaños se manifiesta la tercera característica de la menipea: poner a prueba la verdad, pero también se nos presenta su sétima

peculiaridad “la observación desde un punto de vista inusitado” (Bajtín, 1986, p. 164). La fábula de Monterroso cuenta la historia de Ulises y Penélope, desde una perspectiva muy peculiar; sin embargo, a diferencia de Garrido -quien dice que se trata de “la perspectiva de Penélope” (2001, p. 154)-, se trata simplemente de un nuevo narrador que ofrece desengañarnos de la versión homérica, pues Penélope no tiene voz en esta fábula. Tampoco Norton tiene razón al afirmar que se trata de una “interpretación feminista” (1997, p. 72), ya que si bien Penélope abandona el modelo de mujer paciente, fiel y abnegada, en este nuevo papel queda como infiel y mentirosa desde el título, además de defectuosa, porque tejer es un defecto, no así viajar.

2. “La Tortuga y Aquiles”

En esta fábula se observan nuevamente los intertextos en el título: “La Tortuga y la Liebre” de Esopo y Aquiles el de los pies ligeros, ícono clásico presente en *La Ilíada* y otros textos griegos. Vale la pena destacar, respecto a este título, el uso de la mayúscula para el personaje animal “Tortuga” lo cual según Norton, confiere a los animales “más importancia representativa” (1997, p. 62): se iguala la Tortuga a Aquiles, ya que desde el mismo título sabemos o intuimos que serán competidores, es decir, se trata de una competencia de *primus inter paris*, como podrían ser Héctor y Aquiles. Sin embargo, el hecho de que Tortuga se encuentre en primer lugar parece vaticinarnos quién será la ganadora, sobre todo si tenemos en cuenta el intertexto de Esopo, en el que la tortuga también vence.

En esta fábula, Aquiles es el elemento parodiado, pues es él quien es rebajado, a tal nivel que su epíteto tradicional queda ridiculizado: Aquiles el de los pies ligeros es vencido por una tortuga y además por un mínimo tiempo “una diezmiltrillonésima de segundo” (Monterroso, 2001, p. 32), su derrota ni siquiera es honorable.

Como indica Miralles, en esta fábula se adopta “el cliché narrativo de la crónica deportiva” (2003, p. 261), es decir, se intercalan géneros, característica de la literatura carnavalizada como la menipea. Además, conviene señalar, ante la apreciación de Van Hecke sobre la imposibilidad de que Aquiles le reclame a Zenón, que la segunda característica de la menipea es la libertad. Como sostiene Bajtín, la menipea es

Libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa, se destaca por una excepcional libertad de la invención temática y filosófica, lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias (1986, p. 161.).

Por otra parte, elementos como “el cable” o la “rueda de prensa” (p. 32) actualizan el relato y cambian la zona temporal, primera característica de los géneros cómico-serios que ya hemos citado.

3. “La Sirena inconforme”

En cuanto al título de esta fábula, podemos decir que no nos define el intertexto tan claramente como las demás, pero ciertamente nos remite a la cultura clásica-griega con la figura de la sirena. Vemos en la mayúscula nuevamente esa importancia que se le da a los animales o criaturas mitológicas en este caso.

Al leer la fábula, nos damos cuenta de que, una vez más, el intertexto del que se parte es *La Odisea*, y de que lo cuestionado o puesto a prueba es la



Aurora / Fernando Carballo

historia, pues Sirena está inconforme con ella, con la intromisión de Circe, que impide que Ulises caiga en su encanto como los demás. A partir de esta inconformidad, surge el destronamiento de Ulises.

Si en *La Odisea* Ulises aparecía casi como un dios que logró resistir los encantos de las sirenas con valentía, en esta fábula no es solo un hombre común y corriente que “cae en la tentación” (Monterroso, 2001, p. 148), como indica Kleveland, y con sus atenciones encanta a la sirena para conseguir lo que desea: “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” (Monterroso, 2001, p. 84). Si bien Ulises conserva su astucia se torna negativa al estar al servicio del adulterio y su costumbre de huir: “poco después, de acuerdo con su costumbre, huyó” (Monterroso, 2001, p. 84), tal como sucede en “La tela de Penélope...” donde escapa a “hurtadillas”. Estamos nuevamente ante la desmitificación del héroe, que además de sucumbir a los deseos de la carne, deja hijos por ahí: “De esta unión nació el fabuloso Hygrós” (Monterroso, 2001, p. 84).

Aguilera ha señalado que en esta fábula cambia el estilo de noble a vulgar, por el giro erótico que se le da a la historia de la epopeya. En relación con lo erótico-sexual, no debemos perder de vista que los géneros cómico-serios “reflejan en mayor o menor grado, una percepción carnavalesca del mundo”, como explica Bajtín (1986, p. 151) y que lo bajo corporal es propio del carnaval. Además, esa transgresión del estilo es la destrucción del lenguaje ajeno que lleva a cabo la parodia.

Kleveland señala además, que traducir “Hygrós” por “el húmedo” es “metalenguaje” (2002, p. 132). Pero, más allá de llamar la atención sobre el comentario que el idioma hace sobre sí mismo, interesa destacar aquí la preferencia por el griego, en detrimento del español: “o sea ‘el Húmedo’ en nuestro seco español” (Monterroso, 2001, p. 84), a pesar de que tanto en esta fábula como en “La tela de Penélope...” a *Odiseo* se le llama por su nombre latino y no por el griego. Lo que hace pensar que el narrador tiene una escala valorativa de las lenguas, según la cual una lengua es mejor cuanto más cerca de lo clásico se encuentre.

Es hasta llegar al último párrafo del texto, que se pondrá de manifiesto el cambio en la zona temporal que nos ha traído desde la historia mítica hasta

nuestra época, mediante la introducción de términos como “compañías navieras” y “trasatlánticos”:

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 deambulan por las cubiertas de sus vastos trasatlánticos, los pobres, los ricos, y otras causas perdidas (Monterroso, 2001, p. 84).

Para concluir este apartado, resulta importante destacar que la parodia es el recurso intertextual que sobresale y da origen a estas tres fábulas. Además, los héroes son masculinos (Ulises y Aquiles), y son desmitificados, parodiados y finalmente vencidos por personajes femeninos (Penélope, la Tortuga o la Sirena), ya sea por astucia, velocidad o perseverancia, sin que esto quiera decir que haya afán feminista en los textos.

CUESTIONAMIENTO DE LA TRADICIÓN JUDEOCRISTIANA

En este apartado se establecerá el tratamiento que hacen los textos de Monterroso a los de la tradición judeocristiana, para lo cual se analizará cada una de las fábulas por separado, siguiendo el orden en que aparecen en el volumen¹⁴.

1. “Monólogo del Bien”

Esta fábula destaca no solo de entre las seleccionadas para establecer la relación con la tradición judeocristiana, sino de entre el corpus en general, pues es, a nuestro juicio, la que posee un título donde el texto parodiado es menos ostensible que en todas las demás. Estamos ante una abstracción-personaje como señala Kleveland, y su propiedad de personaje se evidencia desde el título, pues se indica que es el Bien el que va a hablar (además de asignársele mayúscula).

Otro asunto importante de resaltar con respecto al título, es que nos anuncia la intercalación de géneros, el cual, como ya se ha mencionado, es el tercer rasgo que Bajtín adjudica a los géneros cómico-serios. Además, es la décimo segunda característica que atribuye a la menipea, que tiende a absorber “géneros emparentados como la diatriba, el soliloquio o el simposio” (1986, p. 169). Así, en con-

gruencia con el título, al leer la fábula nos damos cuenta de que lo que hay es un monólogo del **Bien**.

La fábula inicia poniendo “a prueba la verdad, la palabra” (Bajtín, 1986, p. 161) de los adultos, es decir, se cumple la tercera característica de la menipea. Pero, como se verá más adelante, el maniqueísmo de los adultos no será lo único cuestionado sino también la simpleza de conceptos de Bien y Mal que se presentan en los intertextos: la historia bíblica de Caín y Abel y la fábula esópica “Los Bienes y los Males” como apunta Kleveland (2002, p. 147).

Nuevamente, como en “La tela de Penélope...”, el lector se encuentra ante una develación: la historia no es como la ha creído ni como se la ha transmitido la tradición judeocristiana. El Bien no es tan bueno y el Mal no es tan malo, nada es tan simple como parece, con la salvedad de que en este caso, no es un narrador alternativo quien cuenta la historia: es el mismísimo Bien, que trasciende el tiempo y cuestiona las creencias de adultos, se autodesenmascara y descuaja así toda visión dualista.

La barrera temporal es franqueada por completo y se exime de toda exigencia de verosimilitud: hay un sencillo traslado de los tiempos bíblicos, que fueron apenas “aquel día”, hacia los tiempos de los aviones:

Todos saben que en ciertas ocasiones yo me oculto detrás del Mal, como cuando te enfermas y no puedes tomar un avión y el avión se cae y no se salva ni Dios; y que a veces por lo contrario, el Mal se esconde detrás de mí, como aquel día en que el hipócrita Abel se hizo matar por su hermano Caín para que este quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás (Monterroso, 2001, p. 54).

Al llegar a este punto del texto, es posible notar que la figura parodiada es la del héroe inolado: Abel, quien pasa de ser la víctima de la historia bíblica al hipócrita de la fábula monterrosiana, es decir, el destronamiento que lleva a cabo la parodia lo desacraliza al profanar el texto sagrado, juego que constituye la novena característica de la menipea, según Bajtín (1986, p. 166).

La utilización del monólogo interior, no solo remite a las dos características apuntadas arriba de la menipea, sino también a la octava: “experimentación

psicológica-moral” (Bajtín, 1986, p. 164), en la que se “manifiestan las posibilidades de otro hombre y otro destino en la persona que pierde su carácter concluso y simple y deja de coincidir consigo misma” (Bajtín, 1986, pp. 164-165). Parafraseando a Bajtín, puede decirse que en esta fábula se manifiestan las posibilidades de otros conceptos de Bien y Mal, que serían por supuesto más complicados que los tradicionales de la historia bíblica y la fábula esópica. Como señala Kleveland, en la fábula esópica los Bienes y los Males no son caracterizados, pues se da por sentado que los Bienes son buenos y los Males malos.

2. “Sansón y los filisteos”

Aquí se vuelve al patrón de los títulos con intertextos ostensibles, pues de inmediato remite a la historia bíblica de Sansón. Sin embargo, las alusiones bíblicas de esta fábula no se limitan a la historia del israelita y los filisteos, reconocidos en la *Biblia* como los principales y más peligrosos enemigos de Israel, aparte de paganos.

Obsérvense las primeras líneas: “Hubo una vez un animal que quiso discutir con Sansón a las patadas. No se imaginan cómo le fue” (Monterroso, 2001, p. 60). Es evidente cómo remiten al pasaje bíblico “Cuando Sansón llegó a los viñedos de la ciudad, un león joven lo atacó rugiendo. Entonces el espíritu del Señor se apoderó de Sansón, que a mano limpia hizo pedazos al león, como si fuera un cabrito” (Jueces 14: 5-6). Como se puede ver al observar ambos textos, la versión fabulesca es mucho más sintética, y con un tono distinto, pues se rebaja la presencia del espíritu del Señor a una mera discusión.

Luego se aborda el episodio de Sansón y Dalila, como si la traición de la joven fuese una consecuencia del daño provocado por Sansón al animal: “Pero ya ven cómo le fue después a Sansón con Dalila, aliada a los filisteos” (Monterroso, 2001, p. 60). Según el texto bíblico, Dalila en efecto se alió a los extranjeros, quienes ofrecieron pagarle cada uno “mil cien monedas de plata” (Jueces 16: 5-6) si les averiguaba de dónde sacaba Sansón sus fuerzas extraordinarias. Como se sabe, Dalila entrega el secreto de Sansón a los filisteos y mientras él duerme, ella lo despoja de sus cabellos y por ende de sus fuerzas, es decir, es temporalmente vencido por los filisteos. Lo que llama profundamente la atención en esta fábula es la consigna de que sea cual sea el

enemigo, para triunfar uno debe unirse a los “malos”: “Si quieres triunfar contra Sansón, únete a los filisteos. Si quieres triunfar sobre Dalila, únete a los filisteos. Únete siempre a los filisteos (Monterroso, 2001, p. 60).

Lo que está de por medio es el refrán “si no puedes con el enemigo únete a él”. Ya que, a pesar de que Sansón al morir mata a muchos filisteos consigo, quien verdaderamente los vence es el rey David, que previo a ser rey, vive “un año y cuatro meses en territorio filisteo” (1ª Samuel 27: 7-8), tiempo durante el cual los acompaña en sus saqueos y aprende de ellos, incluso llega a ganarse la confianza de algunos de sus principales jefes. Sin embargo, es hasta que matan a Saúl que David asume el reinado y siguiendo el mandato divino, derrota a los filisteos. Así, de la fábula de Monterroso es posible inferir que ese “Únete siempre a los filisteos” es un guiño al lector capaz de observar que quien triunfó sobre los filisteos se había unido a ellos con anterioridad, de la misma manera en que los enemigos buscaron primero a Dalila para vencer a Sansón. Se desprende entonces que debe conocerse muy bien al enemigo para vencerlo.

Si atendemos a este guiño, resulta fácil ver que en este texto se encuentra algo ya observado en los otros: el narrador insinúa la existencia de otra historia de fondo, otra distinta de la sagrada, en la que “David hizo lo que el Señor le había ordenado, y derrotó a los filisteos desde Gabaón hasta Guézer” (2ª Samuel 5: 25). David contaba con el conocimiento necesario acerca de su enemigo para vencerlo.

Para concluir con esta fábula, es fundamental destacar que en ella también se borran las barreras temporales, pues más allá de la historia de Sansón se relata la historia de Israel, desde Sansón hasta el rey David: de nuevo la verdad dada como tal por el texto bíblico se pone en duda y opera también aquí una parodia, pues se aprovecha la palabra ajena para transmitir propósitos hostiles, como sostiene Bajtín, pues nada más alejado del texto bíblico que pretender que el lector se una al pueblo pagano.

Si bien Norton anotaba que “un aspecto único de la fábula monterrosiana es la falta de diálogo directo” (1997, p. 62), en esta fábula se establece un diálogo directo con el lector, a quien se le reitera el “si quieres triunfar” y finalmente “Únete siempre a los filisteos”, como apelación directa e imperativa.

3. "La honda de David"

En el título de esta última fábula se encuentra, una vez más, la palpabilidad deliberada del intertexto bíblico por parodiar: el pasaje de David y Goliat. De hecho, es tanto el deseo de parodiar que únicamente en el título se va a encontrar la "honda", pues en el cuerpo de la fábula se trata de una "resortera" (Monterroso, 2001, p. 76).

En esta fábula, uno de los rasgos más sobresalientes es la ruptura con la barrera temporal. Hay en ella tres tiempos distintos:

a) el biológico: la fábula inicia en la niñez de David y concluye en su adultez;

b) el bíblico: va del Antiguo al Nuevo Testamento, pues el intertexto de David pertenece al primero y el tránsito al segundo se da con la palabra "cristianamente" (Monterroso, 2001, p. 76); y

c) el histórico: la adultez de David se ubica dentro de la "segunda Guerra Mundial" (Monterroso, 2001, p. 78).

La parodia hecha en esta fábula se sirve del modelo del David, héroe de la *Biblia*, y crea un David víctima de los aparatos ideológicos del Estado. Durante la niñez del David monterrosiano se le reprende por matar "Pardillos, Alondras, Ruiseñores y Jilgueros" (Monterroso, 2001, p. 76), por lo que él decide ejecutar su habilidad contra niños. En esta etapa, David se encuentra dentro del código moral de los aparatos ideológicos del Estado (AIE): familia, escuela e iglesia, como los ha llamado Althusser. Pero con la adultez, David se inserta en uno de los aparatos represivos del Estado (ARE): la milicia.

Según el texto, en ese aparato el código moral aprendido por el niño no le resulta, pues continúa ejerciendo su habilidad sobre los humanos: "fue ascendido a general y condecorado con las cruces más altas por matar él solo a treinta y seis hombres" (Monterroso, 2001, p. 78) y respetando, como se le inculcó, a los animales. Pero mantener el mismo código moral tanto en los AIE como en el ARE le cuesta la vida: "y más tarde degradado y fusilado por dejar escapar viva una Paloma mensajera del enemigo" (Monterroso, 2001, p. 78).

Lo que el texto cuestiona finalmente es la doble moral de los Aparatos del Estado (AIE y ARE), el doble valor con el que se entiende la vida: si es aliado

vale, si es enemigo o traidor no vale nada. Si se trata de la vida de un animal, corremos a defenderla, mientras que vidas humanas se pierden incalculablemente¹⁵.

Para concluir, no queda sino resaltar que las parodias elaboradas a partir de los textos pertenecientes a la tradición judeocristiana, son de alguna manera más elaboradas. Dicho de otro modo, requieren de un lector con una competencia más amplia para comprender a cabalidad el recurso¹⁶.

CONCLUSIONES

En las seis fábulas analizadas se puede apreciar una reescritura paródica, sin afán moralizante. Más bien, su característica medular es cuestionar, polemizar y poner a prueba la verdad dada. Sin embargo, han sido leídas por la crítica como sátiras moralizantes. Desde Noguero (1995) hasta Aguilera (2007), siempre se planteó que el rasgo distintivo de *La oveja negra y demás fábulas* es la parodia híbrida, lo cual permitió abordar aquí los textos desde una noción de parodia más acorde al objeto de estudio, más abarcadora y enmarcar las fábulas de Monterroso dentro de la menipea, cuyo mecanismo imprescindible es la parodia comprendida en los términos expuestos por Bajtín.

Tanto las fábulas con alusiones a la cultura clásica-griega como las que remiten a los textos de la tradición judeocristiana emplean la parodia como recurso generador de sí mismas. Las fábulas analizadas se ubican dentro de la menipea y aparte de utilizar la parodia, cumplen con varias de sus características:

- a) La libertad se enfrenta ante la tradición y ante las exigencias de verosimilitud.
- b) La aventura desempeña la función ideológica de poner a prueba la verdad.
- c) Hay una observación desde un punto de vista inusitado.
- d) La experimentación psicológica-moral posibilita otros modos de ser.
- e) Se da una violación del curso normal y común de los acontecimientos y de las reglas establecidas.
- f) Los géneros están intercalados.

g) Existe gran pluralidad de tonos y estilos.

h) La actualidad es más cercana.

Al realizar el análisis de las fábulas y luego de haber apuntado la característica fundamental y vertebral en los textos monterrosianos, no queda sino decir que su actitud paródica es, como dijo Bajtín de Rabelais, “hacia casi todas las formas de la palabra ideológica –filosófica, moral, científica, retórica, poética” (1989, p. 126).

Un tema pendiente para futuros estudios es la risa en estas fábulas. La primera impresión es que en las fábulas parodiadoras de textos bíblicos la risa aparece atenuada, mientras que en las que parodian textos griegos, la risa es más explícita. Habría que estudiar si tal diferencia de tono tiene que ver con una posición ideológica del narrador hacia lo sagrado que difiere de lo profano. ¿O es acaso que la risa deviene efecto pragmático?

NOTAS

- 1 Francisca Noguerol Jiménez. *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000. La primera edición del texto de Noguerol es de 1995; sin embargo, en este artículo cito la segunda edición.
- 2 Anne Karine Kleveland (2002). Augusto Monterroso y la fábula contemporánea. *América Latina Hoy*, 30, pp. 119-155.
- 3 Rony Enrique Garrido. El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso y la Huelga de Dolores. Tesis doctoral. Universidad de Arizona, 2001.
- 4 Gloria Estela González Zenteno. La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. Tesis doctoral. Universidad de New York, 1997.
- 5 Clare Norton Westcott. *La oveja negra y demás fábulas: influencias e innovaciones*. Tesis de maestría. Universidad de Calgary, 1997.
- 6 Flor Aguilera Navarrete. 2007. La hipertextualidad paródica híbrida en *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso. *Semiosis*, 3 (5), pp.125-149.
- 7 Los planteamientos de Bajtín fueron retomados por Julia Kristeva para acuñar el término de la intertextualidad en 1968 en su artículo “Poesía y negatividad” aparecido más tarde en su libro *Semiótica* (1978).
- 8 Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. Otros autores como Hutcheon también destacan este afán moralizante de la sátira: “La satire est la forme littéraire qui a pour but de *corriger* certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant” (Linda Hutcheon. 1981. “Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l’Ironie”. *Poétique: Revue de Theorie et d’Analyse Littéraires*, 12 (36): 144. El destacado es mío).
- 9 En adelante se anotará solamente “menipea”.
- 10 Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1991.
- 11 An Van Hecke. “Movimiento e inmovilidad: Heráclito y Zenón en Monterroso”. *Exemplaria* 7, (2003): 9-49.
- 12 José Miralles Maldonado. 2003. “La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: proprie communia dicere”. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 23 (1): 249-264.
- 13 La ironía ha sido definida como “decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de forma distinta a la que las palabras parecen indicar: el lector, por tanto, debe efectuar una manipulación semántica que le permita descifrar correctamente el mensaje, ayudado bien por el contexto, bien por una peculiar entonación” (Marchese y Forradellas, 1991, p. 221).
- 14 Adelanto la interpretación de Kleveland acerca del uso de personajes bíblicos en la fábula monterrosiana: “Interpreto la elección de personajes de una religión todavía en vigor como una manera de actualizar el género” (2002, p. 149).
- 15 No está muy lejos de nuestra actualidad costarricense: cuántas campañas no se han hecho últimamente en defensa de animales abandonados o mutilados, mientras que los niños menos blanquitos, los ancianos y los indigentes son tratados como ciudadanos de segunda clase. Lo

que está en juego en todos los casos es la vida: ¿por qué valorar más la animal que la humana?

- 16 Otra fábula de intertextualidad ostensible es “La Fe y las montañas” en la que se analiza el problema de la pérdida de fe de las personas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera, F. (2007). La hipertextualidad paródica híbrida en *La oveja negra y demás fábulas* de Augusto Monterroso. *Semiosis* 3 (5), 125-149.
- Althusser, L. (2004). Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. En: Žižek, Slavoj. (comp.): pp. 115-155.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Beristáin, H. (1992). *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F.: Editorial Porrúa.
- Estébanez, D. (2001). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garrido, R. (2001). El humor como principio organizador de las obras de Augusto Monterroso y la Huelga de Dolores. *Disertación doctoral de la Universidad de Arizona*. No publicada. Universidad de Arizona, Estados Unidos de Norteamérica.
- González, G. (1997). La metáfora de lo desconocido. El animal en Franz Kafka, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. *Disertación doctoral de la Universidad de Nueva York*. No publicada. Universidad de Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie. *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires* 12 (36), 140-155.
- Kleveland, A. (2002). Augusto Monterroso y la fábula contemporánea. *América Latina Hoy*.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (1991). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Miralles, J. (2003). La fábula clásica y Horacio en Augusto Monterroso: proprie communia dicere. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23. (1), 249-264.
- Monterroso, A. (2001). *La oveja negra y demás fábulas*. Guatemala: Alfaguara, S. A. y Editorial Piedra Santa.
- Noguerol, F. (2000). *La trampa en la sonrisa. Sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Norton, C. (1997). *La oveja negra y demás fábulas: influencias e innovaciones*. Tesis de maestría: Universidad de Calgary, Canadá.
- Ramírez, J. (2000). Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica. *Letras* (32), 137-161.
- Van Hecke, A. (2003). Movimiento e inmovilidad: Heráclito y Zenón en Monterroso. *Exemplaria* (7), 9-49.
- Zavala, I. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtín*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Žižek, S. (comp.). (2004). *Ideología: un mapa de la cuestión*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.