

Sergio Antonio Morales Pellecer

**APROXIMACION A
LA FABULA
DE AUGUSTO MONTERROSO**

Asesora: Licenciada Elsa Margarita Morales Anleu



**Universidad de San Carlos de Guatemala
FACULTAD DE HUMANIDADES
Departamento de Letras**

Guatemala, mayo de 1992

Facultad de Humanidades

Escuela de Bibliotecología

CENTRO DE DOCUMENTACION

DL
07
T(450)

Este estudio fue presentado por
el autor como trabajo de Tesis,
requisito previo a su graduación
de Licenciado en Letras.

Guatemala, mayo de 1992.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	1
PREAMBULO PARA UNA OVEJA NEGRA	4
1. LA FABULA	6
1.1. Concepto	6
1.2. Características	7
1.3. Filiación genérica	9
1.4. Nota histórica	12
2. UNA VERDAD OCULTA POR UNA BELLA MENTIRA	16
2.1. Concepto de alegoría	16
2.2. Funcionamiento de la alegoría	17
3. "EL CONEJO Y EL LEON" O LA POETICA DEL FABULARIO	19
4. UNA FORMULA PARA LA SUBVERSION	25
5. EL MOTOR DE UN LIBRO	33
5.1. La estructura generadora: el principio de contradicción dialéctica	36
5.2. Las fábulas y las leyes del materialismo dialéctico	42
5.2.1. Ley de la unidad y lucha de los de los contrarios	44
5.2.2. Ley del tránsito de los cambios cuantitativos a cualitativos	46
5.2.3. Ley de la negación de la negación	51

6.	LOS MODELOS ESTRUCTURALES	55
6.1.	Concepto de estructura	56
6.2.	Concepto de modelo estructural	57
6.3.	Concepto de núcleo estructural	57
6.4.	Análisis de la introducción de la fábula ..	58
6.4.1.	Protagonista	58
6.4.2.	Tiempo de la acción	60
6.4.3.	Ambito	60
6.4.4.	Estado inicial	61
6.4.4.1.	Estado de acción	61
6.4.4.2.	Estado de reflexión ..	62
6.4.4.3.	Estado de existencia .	62
6.4.4.4.	Estado de deseo	63
6.4.4.5.	Estado de sueño	64
6.5.	Los modelos	66
6.5.1.	Analizante	67
6.5.2.	Sintetizante	69
6.5.3.	Circular	71
6.5.4.	Repetición	73
6.5.5.	Antitético	77
7.	CONCLUSIONES	81
8.	BIBLIOGRAFIA	84
8.1.	Bibliografía citada	84
8.2.	Bibliografía consultada	86
8.2.1.	Obras de Augusto Monterroso	86
8.2.2.	Artículos en revistas y periódicos	86
8.2.3.	Bibliografía general	87
9.	ANEXOS	90

INTRODUCCION

Aunque Augusto Monterroso es un autor bastante conocido fuera de Guatemala -las frecuentes reimpresiones de su obra en América y España, las traducciones de sus cuentos al inglés, alemán, polaco, etc. y una serie de estudios que la analizan si no copiosa si considerable, así lo demuestran- no parece serlo tanto en su país de origen. (1)

Podría señalarse varias razones para este hecho: el altísimo grado de analfabetismo en el país; la escasa divulgación de la literatura propia; el descuido de maestros y críticos de literatura en estudiar a conciencia nuestra producción literaria; y otras.

Y así, su caso no es raro. En la misma situación se encuentran tanto los escritores que viven en el país como aquéllos que viven fuera de sus fronteras.

De estos últimos, me quiero referir, específicamente, a autores como Carlos Illescas, Otto-Raúl González o el inconmensurable Luis Cardoza y Aragón, con la intención de señalar algunas situaciones compartidas con Monterroso: el hecho de que la mayor parte de su producción literaria haya sido

(1) A juicio de Otto-Raúl González "Monterroso es el escritor del 40 que ha llegado más lejos en cuanto a renombre se refiere; después de Miguel Angel Asturias y de Luis Cardoza y Aragón es el prosista guatemalteco más conocido en todo el mundo." (10:198)

Para el manejo de citas bibliográficas sigo las Normas Oficiales IICA. Así, (10:198) significa en la obra número 10 de la Bibliografía citada (p. 84), en la página 198 de dicha obra.

ecutada fuera de Guatemala; que de ésta hayan salido en exilio por motivos políticos; y que, actualmente, radiquen en México.

Ellos constituyen un grupo de escritores guatemaltecos conocidos en el extranjero aunque poco conocidos y estudiados en Guatemala.

Mi deseo es que este trabajo, que nace de una profunda admiración por la obra de Augusto Monterroso y de un gran respeto por él como escritor, contribuya al conocimiento de su producción literaria y, por extensión, a recuperar algo de nuestros grandes escritores en el exilio.

Para la elaboración del estudio se utilizó, además de la propia intuición, los métodos que parecieron más idóneos para su rescate, sin ceñirse a ninguno en particular. Más bien, se hizo acopio de varios, tratando de aplicar aquéllos que respondieran a las necesidades del trabajo.

Así, la fase inicial de la investigación se fundamentó en la metodología de la crítica estilística, que aconseja una lectura "profunda", "atenta" y "repetida" de los textos, con la intención primaria de establecer y delimitar los temas de estudio en el universo a investigar, que pasó a ser La oveja negra y demás fábulas.

Para el análisis de la ideología del autor, evidentemente ligada al materialismo dialéctico, se aplicaron lineamientos procedentes de dicha doctrina filosófica.

Seguidamente, se procedió a desentrañar la estructura generadora y los modelos estructurales que funcionan en las fábulas, partiendo de supuestos estructuralistas. Cuando fue necesario efectuar un análisis discursivo se aprovecharon lineamientos provenientes de la semiótica.

En el apartado Anexos, se incluye una breve biografía del autor y los textos Lito de Dante Liano y Palíndromos quiere niño de Simón Nomís.

Por último, tres notas de agradecimiento se imponen para concluir esta breve introducción: para mi familia, en la cual siempre he encontrado el apoyo necesario; para mi apreciable Asesora de Tesis, Lic. Margarita Morales Anleu, por su motivación constante, su desinteresada ayuda y su acertada guía; y, finalmente, para todas aquellas personas que de una u otra manera ayudaron a la realización de la investigación.

PREAMBULO PARA UNA OVEJA NEGRA

Nunca nadie ha erigido un monumento a la anormalidad. Nunca nadie ha celebrado lo diferente, lo distinto, aquello que se aparta de los valores tradicionales o las búsquedas sociales del núcleo al cual pertenece ese ser peculiar, excéntrico o heterodoxo que se atreve a pararse y pensar por sí mismo, a actuar de acuerdo con lo que su manera de ver las cosas le dicta, a enfrentar su entorno y volar su propio vuelo.

A ese ser, por el contrario, la comunidad lo señala, lo aparta o lo elimina y su manera de comportarse, de pensar, se convierten en ejemplo de las generaciones para que no repitan su desvarío.

A ese ser la convención popular lo ha denominado secularmente "oveja negra" y con ello ha querido decir que difiere desfavorablemente de todos los demás.

Qué rebaño más raro sería aquél que levantara una estatua a una oveja negra; qué rebaño más inverosímil sería el que cada vez que apareciera una oveja negra entre sus filas, aparte de apuntarla con un índice reprobatorio, le construyera un monumento.

Pues bien, un rebaño tan insólito existe y la fábula que relata su historia da nombre al fabulario de Augusto Monterroso: La Oveja negra y demás fábulas. (1)

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

La Oveja negra, p. 23

(1) Todas las citas de La Oveja negra y demás fábulas proceden de la edición Biblioteca de Bolsillo (México: Editorial Seix Barral, 1983).

Y agrega lacónicamente: "Fue fusilada". Una acción si se quiere extrema, ya que no se explican las características de su "negritud", pero muy plausible en un rebaño alterado.

Sin embargo, lo que va más allá de toda lógica lanar es que el rebaño se haya arrepentido y un siglo después "le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque."

Claro que, a continuación y más acorde con el actuar de un rebaño, éste agarró carretilla y "así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura."

En el fabulario de Augusto Monterroso no sólo las ovejas negras son premiadas póstumamente con estatuas y los rebaños se arrepienten de sus malas acciones, también los cuervos dejan de sacar los ojos, las plantas carnívoras se vuelven vegetarianas y los fabulistas aceptan por fin que sus críticas no nacen sino del odio.

Y como es, básicamente, al motivo de estos hechos insólitos a lo que me quiero referir, este trabajo bien podría comenzar así:

Había una vez, en el país de la fábula, un libro de fábulas que era una oveja negra entre las demás...

Facultad de Humanidades

Escuela de Bibliotecología

UNIVERSIDAD DE LA PATAGONIA

1. LA FÁBULA

Margarita García Flores. ¿Por qué en esta ocasión el género fábula?

Augusto Monterroso. Por el placer de experimentar y porque se trata de un género sumamente fácil: uno sólo tiene que encontrar el tema, escribir la fábula y después pasarla en limpio.

Víale al centro de la fábula, p. 32

Dos conceptos son fundamentales para comprender la originalidad de Augusto Monterroso en el tratamiento de la fábula: el de la fábula misma y el de la alegoría. El primero definirá lo que ha sido la fábula como género literario. El segundo ayudará a esclarecer el procedimiento, la técnica en la cual está basada la fábula y que hace que ésta funcione como lo hace.

1.1. Concepto

La fábula es una forma literaria que pertenece al género didáctico, consistente en la narración breve, en prosa o en verso, de una acción alegórica de la cual puede extraerse una consecuencia moral o moraleja; ésta puede aparecer al principio o al final, o, a veces, se infiere de la acción misma. Por lo común, sus protagonistas son seres irracionales, a los que el autor presta capacidades humanas; suelen serlo, además, las personas y las cosas inanimadas.

1.2. Características

- 1.2.1. Como subgénero didáctico presenta un equilibrio entre la función docente y la función estética. La fábula pretende comunicar una enseñanza, al mismo tiempo que, como texto literario, centra su atención tanto en la forma del mensaje como en el predominio de la connotación sobre la denotación.
- 1.2.2. Debido a la articulación provecho-deleite mencionada, destaca en ella la función apelativa del lenguaje, ya que tiende a persuadir al lector criticando o apuntalando determinado código de valores.
- 1.2.3. Su temática procura reflejar tanto aspectos prácticos de la vida real como señalar las costumbres, los vicios y las ridiculeces humanas.
- 1.2.4. Utiliza un lenguaje llano, sin rebuscamiento alguno, tratando siempre de lograr una comunicación efectiva con el lector.
- 1.2.5. Por la misma razón, el estilo de la narración es claro y sencillo.
- 1.2.6. En relación a los caracteres, se asigna a los animales cualidades y acciones que guardan analogía con sus instintos o con atributos que la cultura les suele aplicar. Por ejemplo, el león es valiente; el perro, fiel; el cordero, manso; la zorra, astuta, etc.
- El fabulista se sirve así, de un repertorio de símbolos previamente codificado y utilizado.
- 1.2.7. Cuando aparecen personajes humanos, éstos se encuentran tipificados y representan conductas universales; por ejemplo, el envidioso, la murmuradora, el mentiroso, etc.

- 1.2.8. Al valerse de la alegoría como procedimiento fundamental, la fábula se desarrolla en dos sentidos: uno literal y otro intelectual; por lo que es concreta y abstracta a la vez.
- 1.2.9. La fábula se diferencia del apólogo tanto en el propósito de éste, que consiste en la exposición de una verdad moral o filosófica, como en la temática que desarrolla, que es mucho más seria; y de la parábola, porque la verdad moral que trata de exponer se halla encubierta, y debe deducirse por comparación con otros hechos semejantes. Asimismo, la temática de la parábola es más profunda y, generalmente, se encuentra ligada a la religión. En cuanto al estilo, el del apólogo puede ser llano y el de la parábola suele ser más rico o florido.
- Finalmente, el toque humorístico y satírico de la fábula no es oportuno en el apólogo o en la parábola, aquella presenta una actitud más lúdica.
- 1.2.10. Los poetas clásicos escribieron sus fábulas en verso; los latinos utilizaron el yámbico libre. Los españoles Iriarte y Samaniego emplearon toda clase de metros en las suyas.

1.3. Filiación genérica

Si el concepto de género literario es objeto de discusión en cuanto a su validez, es innegable que existe la necesidad de ordenar las obras producidas a través de la historia de la literatura.

No es mi deseo participar en la polémica. El propósito de este apartado es, fundamentalmente, ubicar la fábula dentro de la clasificación de los géneros literarios usualmente aceptada.

En términos generales, cada género presenta características formales, estructurales y temáticas propias que, a su vez, varían según las épocas y lugares, o se mezclan entre sí.

Los géneros literarios no se han mantenido fijos ni puros a lo largo del tiempo, sino que han evolucionado según la época y el lugar. Puede citarse como ejemplo, el caso de la tragicomedia española del siglo XVI, que mezcla la tragedia y la comedia en franco desacato al rigor aristotélico. (1)

Por su parte, cada género se divide en subgéneros que matizan y restringen las características globales.

(1) Aristóteles fue uno de los primeros autores que trató de clasificar la obra literaria. A grandes rasgos, la división en géneros que realiza, la ejecuta basándose en la mimesis de la naturaleza y los clasifica de acuerdo con la índole de los objetos imitados y de los recursos que para ese fin se emplean: epopeya, fábula, historia y teatro.

Pero fue Horacio quien estableció la rigidez de los géneros literarios a través de los siguientes lineamientos: cada asunto posee una forma adecuada; deberá evitarse la mezcla y mantener la unidad de tono para guardar la armonía.

En el caso de la fábula, ésta se inserta dentro del género didáctico, que engloba a todas aquellas obras cuya finalidad es proveer alguna enseñanza. En algunas de ellas (la fábula, el apólogo, el ensayo, etc.), se presenta un equilibrio entre la función docente y la función estética. En otras (el tratado, la monografía, la tesis, etc.), prevalece la función docente.

De acuerdo a la clasificación propuesta por Díez Borque de los géneros literarios (8:30), el esquema de los subgéneros que componen el género didáctico es el siguiente:

Género literario: DIDACTICA

Subgéneros que muestran un equilibrio entre la función docente y la función estética:

- En verso:

- Epístola.
- Fábula.
- Sátira.
- Poema didáctico-filosófico.

- En prosa:

- Diálogo doctrinal.
- Ensayo.
- Carta literaria.
- Fábula.
- Sátira.
- Apólogo.
- Novela moral.

Subgéneros que muestran un equilibrio o exclusividad de la función docente:

- Por la extensión y forma:

- Tratado.
- Monografía.
- Manual.
- Tesis.
- Estudio.
- Artículo científico.
- Obra de divulgación.

- Por el tema:

- Teológicos, místicos, ascéticos.
- Históricos.
- Filosóficos.
- Políticos, jurídicos.
- Literarios... etc.

1.4. Nota histórica

Etimológicamente, según el BDELE (2), el nombre fábula procede del latín 'fabula' que significa "conversación, relato, obra teatral, fábula", de 'fari' "hablar" (9:294).

La fábula nació en Oriente, especialmente en la India; el budismo, religión muy dada a máximas y parábolas, contribuyó a su difusión. (3)

Tradicionalmente, se considera al legendario Esopo (620-580 a. C. - de origen frigio, sardo o egipcio) como el introductor del género en Grecia, a donde lo habría llevado tras sus viajes por Oriente; sin embargo, Hesiodo, Estesicoro y Arquíloco ya habían escrito fábulas, aunque no de manera sistemática. Las fábulas de Esopo fueron traducidas al latín hacia el siglo III a. C. por el romano Babrio, pero fue Fedro (siglo I a. C.), el liberto de Augusto, quien hizo la mejor versión latina que se conoce.

La fábula llegó a Bizancio desde Siria y Persia y de allí pasó a Europa. La propagaron también los cruzados. Los judíos, que la tomaron de los árabes, la introdujeron en España. En general, la fábula pasó del árabe, del hebreo y del latín a las lenguas vulgares.

(2) Las abreviaturas que designan a los diccionarios utilizados son las siguientes: BDELE, Breve diccionario etimológico de la lengua española; DRAE, Diccionario de la Real Academia de la lengua española; DTF, Diccionario de términos filológicos.

(3) El Panchatantra es la más antigua colección de apólogos que se conoce. Se resontan probablemente al siglo VI a. C.

Los tres libros de fábulas orientales más importantes son: Calila e Diana; Sendebar y Barlaam y Josafat. (4) De ellos, el más conocido es el primero, que fue traducido al castellano por orden de Alfonso X hacia el año 1251. (5) Su influencia en la literatura universal ha sido enorme. En la española se delata clarísimamente en El conde Lucanor, del infante Juan Manuel; en los Castigos y documentos, atribuidos a Sancho IV; en el Libro de los gatos; en el Libro de buen amor, del Arcipreste de Hita. Alimundo Lulio, Chaucer y Boccaccio le deben también a Calila e Diana.

De la Francia medieval es necesario citar las colecciones de fábulas de la tradición anglonormanda que María de Francia tradujo del latín al francés y que se conocen con el nombre de Isopete (s. XII).

1) Calila e Diana. Colección de fábulas orientales, especialmente indias, que el médico persa Berzoi recopiló en la India en el s. VI tomándolas de diversas fuentes sánscritas. Recibe su nombre de dos hermanos que actúan en una de dichas fábulas. La primera versión en árabe la realizó Abd-al-hayy en el año 750. De esta versión derivan las dos más importantes: la castellana y la hebrea. De la última hizo su traducción latina el judío converso Juan de Capua, dándole el título de Directorium vitae hominis, que a su vez ha sido utilizada en todas las versiones modernas. El texto occidental menos indirecto es, pues, el primero castellano.

Sendebar o Libro de los engaños et de los asayamientos de las mujeres. Es una compilación de cuentos que narran siete sabios para aplazar la ejecución del hijo del rey, calumniado por su madrastra. Su origen es probablemente sánscrito, y llegó al castellano a través de versiones persas y árabes. El infante don Federico, hermano de Alfonso I, lo hizo traducir en 1253.

Barlaam y Josafat. Es una adaptación cristiana de la leyenda de Buda. Fue muy divulgada durante la Edad Media, seguramente a través de algún texto oriental.

(5) En la Biblioteca de El Escorial se conservan dos manuscritos. En uno de ellos consta que fue "revisado" por mandato del infante don Alfonso, hijo del muy noble rey don Fernando, en la era de mill e quinientos e noventa e nueve años...". Es decir, 1261. Pero en este año don Alfonso no era ya infante sino rey. Por tanto, cabe suponer que el error recae en el copista, a quien se le habría ido una decena de años, y la fecha sea 1251. (3:12)

Los 'fabliaux' (6) son, con frecuencia, fábulas en prosa; de las obras más extensas de este género, el Roman de Renard, es más que una colección de ellas.

Entre los fabulistas modernos ninguno se ha distinguido tanto como La Fontaine (1621-1695), quien satirizó la sociedad de su época en sus Fábulas. Los dos fabulistas españoles más destacados son, sin lugar a duda, Félix María de Samaniego (1745-1811) y Tomás de Iriarte (1750-1791). El primero, discípulo de La Fontaine en cuanto al asunto de muchas de sus fábulas, es bastante español en la ejecución, pues su estilo se aparta del clásico francés y más bien se asemeja al de Lope de Vega en La comedia. Iriarte tuvo la idea de dedicar la fábula a la enseñanza de preceptos literarios; famosa es aquella cuya moraleja nos enseña que "Sin reglas del arte / borriquitos hay, / a una vez aciertan / por casualidad." (El burro flautista).

Se cultivó la fábula también, en la Italia del siglo XVI por los humanistas Faerno y Abstemio (escritas en latín) y por Carducci; en Alemania, por Lessing, Gellert y Pfeffel; en Inglaterra, por Gay y Johnson Moore; en Rusia, por Krylov.

En Hispanoamérica, la fábula comienza a producirse a raíz del influjo neoclásico que parte de dos fuentes culturales: Francia y España. El neoclasicismo hispanoamericano presentará como rasgo original una clara intencionalidad política y social que se traducirá, en la fábula, en lecciones de moral o de táctica política (20:67).

6) Los "fabliaux" son relatos breves en verso o prosa cuya única finalidad es divertir. Estuvieron muy de moda en la Francia de los siglos XII y XIII. Subsisten alrededor de 150.

Entre los cultivadores del género se encuentran el dominicano José Núñez Cáceres (1772-1846); el argentino Domingo de Azcuénaga (1758-1821); el mexicano José Agustín de Castro y los guatemaltecos Matías de Córdova (1768-1828) y Rafael García Boyena (1766-1821). Este último, considerado "el autor de las fábulas mejor escritas en el continente" (20:76), nació en Ecuador y murió en Guatemala, donde residió la mayor parte de su vida.

La fábula fue cayendo paulatinamente en desuso a partir del segundo cuarto del siglo XIX y, al irrumpir de lleno el movimiento romántico con su desprecio por los moldes rígidos, la norma y su poética de "el arte por el arte", se le abandonó.

Durante el siglo XX, el género ha mostrado una revitalización en la obra del norteamericano James Thurber, los mexicanos René Avilés Fabila y Francisco Monterde y, por supuesto, en la del autor que nos ocupa, el guatemalteco Augusto Monterroso.

2. UNA VERDAD OCULTA POR UNA BELLA MENTIRA

"Toda literatura es alegórica o no es nada."

Monterroso en entrevista con Graciela Carninatti

Viaje al centro de la fábula, p. 73

Con estas palabras definió Dante, el poeta alegórico por excelencia, la alegoría. La retórica más didáctica, menos expresiva, la clasifica dentro de los tropos de sentencia, que son, nos dice, aquellas figuras que trasladan el sentido total de la oración o cláusula, reflejando un pensamiento (sentido intelectual) mediante otro literalmente expresado (sentido literal). (1)

2.1. Concepto de alegoría

Y la define así: "procedimiento retórico mediante el cual se expresa un pensamiento, traduciéndolo a imágenes poéticas, de tal suerte que entre los elementos de la rama 'real' y de la imaginativa, exista correspondencia." (7:34)

(1) Los tropos de sentencia difieren de los tropos de dicción en que éstos trasladan únicamente el sentido de las palabras. Los más importantes son la sinécdoque, la metonimia y la metáfora.

Entre los tropos de sentencia se hace distinción entre: tropos por semejanza (alegoría, prosopopeya, etc.); tropos por oposición o contraste (preterición, pernición, ironía, etc.); y, tropos por reflexión (hipérbolo, atenuación, alusión, metalepsis, etc.).

2.2. Funcionamiento de la alegoría

El funcionamiento de la alegoría está basado, pues, en un desplazamiento del sentido en el cual a los componentes de una esfera real compuesta por los términos a1, a2, a3... etc., les corresponden en un plano metafórico los términos evocados b1, b2, b3... etc.. (8:109-110)

Un esquema que contiene el proceso de la alegoría es el siguiente:



Existen alegorías famosas como la que abarca la Oda I de Horacio, en la que una nave representa a la República a punto de naufragar en los horrores de la guerra civil; o aquella de Gonzalo de Berceo, en su introducción a los Milagros de Nuestra Señora, en la que un "prado bien florido" evoca a la "Virgen Gloriosa".

Sirva de ejemplo el poeta español para aplicar el esquema de la alegoría. Berceo parte del supuesto "la Virgen" es "un buen prado", y expone su visión deleitosa de "este prado de verde honestidad" donde existen fuentes, árboles, aves, flores, etc. (5:40-41) Las correspondencias en los planos de la alegoría son:

p. eet. = Virgen Gloriosa - cuatro evangelios - milagros - santos - nombres de la Virgen

p. real = "buen prado" - "cuatro fuentes claras" - "árboles" - "aves" - "flores"

Los parientes más cercanos de la alegoría son la imagen, la metáfora y el símbolo; pero difiere de ellos en que la imagen funciona expresamente los dos términos entre los que se establece la relación (sus ojos son dos verdes puñaladas); la metáfora funciona el elemento irreal sin expresar el real (dos verdes puñaladas rasgan su rostro); y del símbolo, en que en éste no parecen dos planos como en la alegoría y las figuras citadas, sino uno concreto que representa y encarna algo distinto de sí. (8:106-110)

Los críticos señalan que la alegoría "sirve para hacer comprensibles conceptos abstractos e ideas complejas" (Ibid : 10). Y, en efecto, la estrategia, la técnica de la alegoría es bastante favorecida por piezas literarias que pertenecen al género didáctico: la fábula, la parábola, el apólogo o el poema didáctico-filosófico por ejemplo.

Por último, debe agregarse que el empleo de la alegoría no se circunscribe al campo de la literatura. Se encuentra su uso también en la pintura o la escultura. Muy conocidos son los cuadros alegóricos del Renacimiento o los grupos escultóricos que desde la época alejandrina representan ríos o ciudades famosos.

3. "EL CONEJO Y EL LEÓN" O LA POÉTICA DEL FABULARIO

"Mis animales son puros pretextos para hablar de la gente y sus aspiraciones y derrotas. Nunca describo un animal, pues todos los que aparecen en mis fábulas son enteramente familiares (...) mis animales son todos como mi vecino, buenas gentes."

Monterroso en entrevista con Rafael Humberto Moreno-Durán

Viaje al centro de la fábula, p. 99

El fabulario de Augusto Monterroso se inaugura con la pieza El Conejo y el León. No es por casualidad que esta fábula ocupa el lugar privilegiado que posee. Si se efectúa en ella la lectura recomendada por el artificio de la alegoría, se encontrará cómo, en el plano metafórico, la fábula contiene y anuncia lo que podría llamarse la poética del libro. (1)

Pero, antes de proceder a realizarla, conviene aclarar que parte de la dificultad en la comprensión de la fábula deviene tanto de los esquemas ideológicos del autor como de los del lector. (2) Asimismo, no se debe olvidar que, como en cualquier texto literario, la connotación juega en la fábula un papel fundamental.

(1) Se entiende por poética los principios y las reglas que rigen en cuanto a su forma y esencia las fábulas que conforman el libro.

(2) Al respecto Carlos Monsiváis apunta: "Tómese como ejemplo la fábula de "La oveja negra". Habrá quien le explique como el destino que le aguarda al rebelde o al desafiliado. Otros notarán allí el relato del rechazo romántico y su excentricidad y la venganza que la mayoría ejerce contra la afrenta de un ser excepcional. Y habrá quienes vean allí -y sin esta última posibilidad exegética no habría fábula- la historia de una simple oveja negra." (21:31)

20
Teniendo en mente lo anterior, se llevará a cabo una lectura mentada de la fábula en cuestión (p. 11), anotando entre paréntesis las correspondencias metafóricas pertinentes a la lectura alegórica propuesta.

"Un célebre Psicoanalista se encontró cierto día en medio de la Selva, semiperdido."

El "célebre Psicoanalista" (= Monterroso) se encuentra semiperdido; es decir, situado frente a dos situaciones: estar perdido o reconocer dónde se está. Se halla pues, en el vértice de dos puntos. Lo cual alude a la lectura dual que provee la alegoría.

La "Selva" es fácilmente asimilable, en el sentido metafórico, al mundo. (3)

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

Todo el párrafo contiene, tanto la postura del autor frente a la realidad exterior, como la metodología que aplica para obtener sus temas.

1) El principio de la fábula recuerda el terceto inicial de *La Divina Comedia*: "A mitad del andar de nuestra vida / extraviado se vi por selva oscura, / que la vida directa era perdida." Monterroso como Dante también encuentra un león a su paso.

Monterroso adopta ante la realidad exterior una postura irónica (válida para todas sus obras). (4) En la fábula, el "altísimo árbol" evoca el distanciamiento que el autor aplica para observar su entorno; distanciamiento que le sirve para crear una discrepancia entre lo aparente y lo real, entre lo que se dice y lo que realmente se da a entender" (12:80). (5)

¿Qué método aplica? La observación detenida de sus congéneres, "pudo observar a su antojo". ¿Qué observa? "la vida y las costumbres": la temática principal de la fábula.

Las estructuras bímembres de los enunciados "el instinto y el afán", "no sólo la lenta puesta del sol sino además la vida y las costumbres de algunos animales", "comparó una y otra vez", "comparó la vida y costumbres de los animales) con las de los humanos", apuntan, de nuevo, a la dualidad de la alegoría.

"Al caer la tarde vio aparecer, por un lado, al Conejo; por otro, al León.

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

4) El autor puede adoptar diferentes posturas ante la realidad. En términos generales, ésta puede ser objetiva, que supone un deseo de fidelidad hacia lo exterior; subjetiva, que indica una valoración sentimental; irónica; fantástica, etc. Un mismo texto puede presentar diversas posturas, aunque suele haber una tendencia dominante. (8:35)

5) La ironía como figura retórica consiste en expresar, dentro de un enunciado formal serio, un contenido irónico (DIF); o, en una acepción más general, el DRAE afirma que mediante ella, "se da a entender lo contrario de lo que se dice".

Cuando la ironía se hace mordaz, cruel e hiriente recibe el nombre de sarcasmo.

En realidad, los hechos narrados son los mismos que han acontecido siempre "desde que el hombre era hombre"; lo novedoso, lo interesante radicará en la interpretación que el Psicoanalista ofrecerá del hecho, como lo anticipa el enunciado "en un principio no sucedió nada digno de mencionarse."

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

Hasta aquí existe una perfecta adecuación entre lo que el León y el Conejo hacen por instinto en la realidad y concorde a los atributos que la cultura les otorga: León = fortaleza y valentía; Conejo = timidez y cobardía.

Obsérvese, asimismo, la simetría en las acciones de los dos:

- el León ruge, sacude la melena, hiende el aire;
- el Conejo respira, ve al León, se aleja corriendo.

Más adelante, cuando se trate de los modelos estructurales, se podrá comprobar cómo la simetría juega un papel fundamental en la estructura de la fábula monterrosiana.

"De regreso a la ciudad el célebre Psicoanalista publicó cum laude su famoso tratado en que demuestra que el León es el animal más infantil y cobarde de la Selva, y el Conejo el más valiente y maduro: el León ruge y hace gestos y amenaza al universo movido por el miedo; el Conejo advierte esto, conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia y acabar con aquel ser extravagante y fuera de sí, al que comprende y que después de todo no le ha hecho nada."

(El Conejo y el León. 11-12)

El "famoso tratado cum laude" puede equipararse alegóricamente, y añadiéndole de paso su respectiva pizca de ironía, con (= el fabulario). (6)

La interpretación del Psicoanalista presenta la inversión que en el plano literal contiene la fábula monterrosiana frente a lo establecido: el león no es fiero ni temible "es el animal más infantil y cobarde de la Selva" porque "ruge y hace gestos (...) movido por el miedo"; el conejo no es tímido ni cobarde es, por el contrario, un animal "valiente y maduro", que "conoce su propia fuerza, y se retira antes de perder la paciencia".

Se puede notar, pues, cómo, contra lo convencionalmente aceptado, Monterroso opone una interpretación completamente racional que invierte lo establecido.

(6) Recuérdese el irónico título del primer libro publicado por Monterroso: Obras completas (y otros cuentos).

De la misma manera, a lo largo del fabulario, se encontrará una serie de lugares (algunos eruditamente) comunes, de hechos o historias que pertenecen al dominio público, de refranes, etc., de los cuales se aprovechará Monterroso para ofrecer una interpretación que contradice lo que se conoce de ellos, una interpretación que contiene en el sentido literal de la fábula una inversión de la exégesis convencional del hecho y que en el sentido alegórico tenderá a la subversión de lo establecido.

4. UNA FORMULA PARA LA SUBVERSION

"En todo lo que escribo hago llamados a la rebelión y a la revolución, pero desgraciadamente en una forma tan sutil que por lo general mis lectores se vuelven reaccionarios."

Monterroso en entrevista con Jorge Ruffinelli

Viaje al centro de la fábula, p. 26

Un rayo que sólo se conforma cuando ha hecho el mal; una fe cuyo único propósito es destruir el paisaje; un rebaño que fusila ovejas negras para ejercitarse en la escultura; una mosca que ni en sueños puede dejar de serlo.

Tales son los argumentos de algunas de las fábulas de Monterroso. Tales son, también, los sitios por los cuales el autor se pasea con paso inusitado provocando algo más que desasosiego.

Francisco Posada, en su artículo Para leer con los brazos en alto, dice que la fábula ha sido a través de la historia una "forma tenaz aunque aceptable de decir al opresor que estaba violando las reglas de juego y de conducta respetadas por la comunidad. La fábula criticaba en sus momentos de mayor furor, pero sus reproches se dirigían hacia quien violaba el orden en virtud de la violación misma del orden, jamás planteó la ruptura del orden, su trasgresión o la subversión completa de todos los valores. La crítica, pues, en cierto modo, al mostrar la antiverdad del poderoso se tornaba en cómplice de la verdad del poderoso." (21:51)

Facultad de Humanidades
Escuela de Bibliotecología
CENTRO DE DOCUMENTACION

Si la fábula ha servido tradicionalmente para ofrecer una verdad que sostiene un orden, ¿cuál es el orden que la fábula monterrosiana defiende? O mejor aún, ¿cuál es el orden que la fábula monterrosiana ataca?

Pártase de una de las fábulas que conforman el libro, la cual, dada su escasa extensión, puede citarse íntegramente:

"Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho."

(El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio, 39)

La creencia popular decreta que un rayo nunca vuelve a caer en un lugar que ya ha fulminado. La fábula citada, en el sentido literal, desde su título informa que el rayo en cuestión "cayó dos veces en el mismo sitio", contraviniendo así lo establecido.

Un esquema ayudará a ilustrar lo expuesto:

A : Plano de lo convencional = Un rayo no cae dos veces o establecido en el mismo sitio

B : Plano literal de la fábula = El rayo cayó dos veces en el mismo sitio

De donde el plano literal invierte el plano de lo convencional: B = INV A.

Del mismo modo, al revisar otras fábulas se notará cómo, en su sentido literal, los seres que las habitan invierten lo que convencionalmente hacen: Penélope, la representación por antonomasia de la fidelidad, "coqueteaba con sus pretendientes" (La tela de Penélope, o quién engaña a quién, 21); el Mal, que por definición debe hacer el mal, recapacita al ver al Bien tan pequeño y ya no se lo traga, concluyendo por hacer el bien (Monólogo del Mal, 47); el "poeta llamado Pígalión" en lugar de enamorarse de sus obras "se cansaba (de ellas) les daba una patada en el culo, y ellas caían en forma de pequeños trozos de mármol" (Pígalión, 57); el Mal se encuentra agazapado tras el Bien como cuando "el hipócrita Abel se hizo matar por su hermano Caín para que éste quedara mal con todo el mundo" (Monólogo del Bien, 59); no es la gallina "inventada más bien por la leyenda" la que pone huevos de oro, es un gallo "en extremo fuerte y notablemente dotado para el ejercicio amoroso" el que los ostenta (Gallus aureorum ovorum, 83); tampoco es Aquiles quien derrota a la Tortuga, es ésta quien gana la milenaria carrera (objeto de la aporía eleática que imposibilita todo razonamiento lógico sobre el movimiento), contraviniendo así toda experiencia real (La Tortuga y Aquiles, 33); etc..

Cuando la inversión no se produce entre el plano de lo convencional, representado a través del atributo del personaje: León = cobarde, Penélope = adúltera, Gallina = Gallo, etc. (1) y el sentido literal de la fábula, ésta presenta la inversión en términos de valor - antivalor.

(1) Propp define el atributo como "el conjunto de cualidades exteriores a los personajes: edad, sexo, situación, aspecto exterior, rasgos particulares, etc." (18:133). Esta investigación entiende lo mismo, aunque en un sentido más amplio ya que incluye las acciones codificadas que la cultura otorga a los personajes, las cuales funcionan como rasgos particulares y forman parte de su simbología (Vid. p. 7, Características de la fábula).

20
 No explico: existe una serie de fábulas en las que el protagonista quiere ser o alcanzar algo distinto de lo que es o posee; es decir, desea lograr un estado o bien que para él representa un valor, pero que, cuando lo obtiene (si lo consigue), dicho valor se revierte y se transforma en un antivalor.

Ejemplifico a través de La Rana que quería ser una Rana auténtica (p. 53) este proceso de inversión: una Rana "buscando su ansiada autenticidad" realiza una serie de esfuerzos con tal de conseguirla, hasta llegar al extremo de hallarse "dispuesta a cualquier cosa para lograr que la consideraran una Rana auténtica, se dejaba arrancar las ancas, y los otros se las comían, y ella todavía alcanzaba a oír con amargura cuando decían que qué buena Rana, que parecía Pollo."

De tal suerte que aquello por lo que la Rana se ha esforzado, "su autenticidad", se convierte en el objeto de su perdición, deviniendo así en un antivalor.

Al graficar este proceso queda el siguiente esquema:

A : Valor = "ansiada autenticidad"

B : Antivalor = por obtenerla pierde la vida

Puede notarse, entonces, cómo la fórmula $B = INV A$ se mantiene vigente a través de la oposición valor-antivalor. El valor no era tal, conduce a la muerte del personaje y por lo tanto invierte su posición como valor.

No todos los casos que aparecen en este tipo de fábulas son tan dramáticos como el de la pobre Rana, que ni siquiera alcanzó lo que añoraba. Otra fábula cuenta la historia de un Mono secretario que sí logró el objeto de su deseo.

Este Mono ascendió al poder después de explicarle al León "que de acuerdo con la lógica más elemental los papeles debían cambiarse, pues para cualquiera con dos dedos de frente era fácil ver como lo aventajaba en descendencia y, por supuesto, en sabiduría." El León -que estaba un poco distraído- estuvo de acuerdo y "en ese mismo instante le cambió la corona por la pluma". Pero, cuando el Mono le ordenaba hacer algo al León, éste "asentía invariablemente con un zarpazo; y cuando el Mono lo regañaba por alguna orden mal entendida o por un discurso mal redactado, con dos o tres; hasta que, pasado poco tiempo, en el cuerpo del nuevo rey, o sea el Mono sabio, no iba quedando sitio del que no manara sangre, o cosas peores."

El Mono, a diferencia de la Rana, alcanzó lo que quería, en su caso, el poder; pero éste se revirtió en su contra transformándose en una situación insostenible para él; es decir, en un antivalor, por lo que, "casi de rodillas, rogó al León volver al anterior estado de cosas" (El sabio que tomó el poder, 25-27).

En otras ocasiones, el valor por el cual el personaje se ha esforzado, no es tomado como tal por los demás. En esta situación se encuentra el protagonista de la fábula El Ríbo que quería salvar a la humanidad (p. 31) "que empezó a preocuparse por los demás. En consecuencia se dio a meditar sobre (...) todos los defectos que hacían desgraciada a la Humanidad, y se puso a pensar en la manera de remediarlos (...) Y así, concluía: 'Si el León no hiciera lo que hace sino lo que hace el Caballo, y el Caballo no hiciera lo que hace sino lo que hace el León (...) y así hasta el infinito, la Humanidad se salvaría, dado que todos vivirían en paz y la guerra volvería a ser como en los tiempos en que no había guerra.'"

30

Lo que para el Búho representa un valor, "salvar a la humanidad", no lo es para quienes lo rodean, y ¿qué obtiene a cambio? el desprecio y la indiferencia de sus semejantes: "los otros animales no apreciaban los esfuerzos del Búho, por sabio que éste supusiera que lo suponían; antes bien pensaban que era tonto, no se daban cuenta de la profundidad de su pensamiento, y seguían comiéndose unos a otros, menos el Búho, que no era comido por nadie ni se comía nunca a nadie." (p. 32)

Se puede concluir, entonces, afirmando que cuando la inversión no se produce entre el plano convencional y el plano literal de la fábula, ésta se encuentra presente a través de la oposición valor - antivalor.

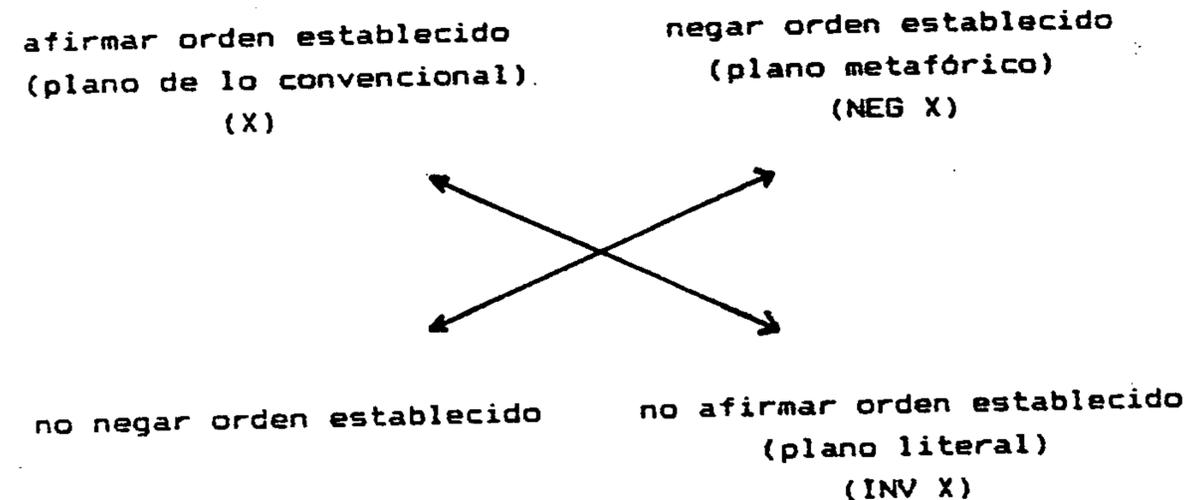
Como ya se ha señalado, el artificio de la fábula consiste en la acción alegórica; así, al plano literal le corresponde un plano metafórico. La dilucidación de éste no es cosa fácil, ya que, como se ha mencionado también, depende tanto de los esquemas ideológicos del autor como de los del lector.

Se intentará, sin embargo, realizar dicha correspondencia conviniendo (por el momento) que, en el plano metafórico, la fábula monterrosiana emite un juicio que procura no reducir o simplificar la compleja realidad a lo convencionalmente aceptado; pensando, como lo hace el Bien, que "las cosas no son tan simples como creen algunos niños y la mayoría de los adultos" (*Monólogo del Bien*, 59). Si se acepta esto, se estará cerca del razonamiento que se hizo el Mal cuando estuvo a punto de tragarse al Bien: "Esto no puede ser más que una emboscada; pues si yo ahora me trago al Bien, que se ve tan débil, la gente va a pensar que hice mal, y yo me encogeré tanto de vergüenza que el Bien no desperdiciará la oportunidad y me tragará a mí, con la diferencia de que entonces la gente pensará que él sí hizo bien, pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien" (*Monólogo del Mal*, 47).

De tal manera que, si las cosas no son tan simples como la gente cree que son, el plano metafórico de la fábula tenderá a sacarla de sus moldes mentales; lo cual, aunado a la inversión que se da en el plano literal origina una serie de textos en los que la subversión (2) es lo que se persigue.

En otras palabras, las fábulas de Monterroso en su sentido literal invierten el orden establecido (X) y en su sentido metafórico niegan dicho orden.

Al servirse de la semiótica para ilustrar el proceso, las relaciones que se establecen pueden representarse mediante el siguiente cuadrado semiótico:

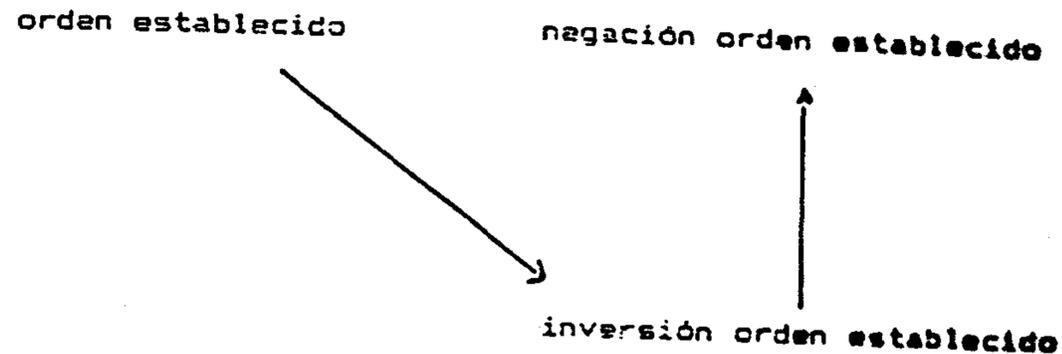


(11:96)

(2) Para el significado de los términos 'inversión' y 'subversión' parto de las acepciones que el *DRAE* provee: *invertir*. (del latín *invertēre*) alterar, trastornar las cosas o el orden de ellas. *Subvertir*. (del latín *subvertēre*) trastornar, revolver, destruir; úsase más en sentido moral.

Con respecto a la etimología de 'subversión', el *DRAE* propone la siguiente: del latín 'sub' y el latín 'vertēre'. Sub: secretamente, por debajo. Vertēre: dar vuelta, voltear, girar, cambiar.

Que, en síntesis, dispone el flujo del sentido de la fábula monterrosiana así:



Un proceso que parte de un orden establecido hacia la inversión de ese orden y concluye en su negación, bien puede ser llamado un proceso de subversión; y puede formularse de la siguiente manera: $SUB (X) = INV (X) + NEG (X)$.

Naturalmente, este proceso tiene una razón de ser. No se trata de subvertir sólo por el placer de hacerlo. En los capítulos siguientes se tratará de demostrar que la tendencia de la fábula monterrosiana hacia la subversión encuentra su raíz en la ideología del autor.

5. EL MOTOR DE UN LIBRO

Elda Peralta.

¿Sustenta Monterroso el hombre, el ciudadano, una determinada ideología política así no la exprese públicamente?
¿Cuál sería ésta...?

Augusto Monterroso.

Si; soy "rojillo". Espero y me gustaría ver un mundo socialista. El socialismo es mi ideal político y admiro a los países en que el socialismo trata de implantarse, como deseo que algún día lo sean El Salvador y Guatemala.

Viaje al centro de la fábula, p. 89

Las ideas políticas de Augusto Monterroso nunca han sido un secreto. Debido a ellas intervino en la oposición popular contra Ubico y firmó el manifiesto de los 311 exigiendo la renuncia del dictador. Debido a ellas salió de Guatemala en 1944 huyendo de la persecución de la que fue objeto por parte del gobierno de Ponce. Debido a ellas se reintegró a la vida nacional y prestó sus servicios en el cuerpo diplomático durante el gobierno de Arbenz. Debido a ellas renunció a su puesto de Cónsul en Bolivia tras el derrocamiento de este último y se exilió en Chile. Debido a ellas, en 1972, le fue negado el permiso de entrada a los Estados Unidos a donde había sido invitado para dictar una serie de conferencias en varias universidades. Debido a ellas, fundamentalmente, vive fuera de su país.

Es innegable que toda la vida de Monterroso ha estado marcada por su apego a una ideología definida, ideología que ha defendido y por la que se ha manifestado públicamente en varias circunstancias; una de tantas se recoge en el epígrafe.

En una entrevista con Josefina e Ignacio Solares, Monterroso fue interrogado acerca de la relación que existe entre la ideología del autor y su obra:

"¿Pueden separarse la postura política del escritor y su creación literaria?".

La respuesta del fabulista fue tajante:

"No, no pueden. Sabemos ya que cualquier actitud es una actitud política. Claro, estas actitudes alcanzan una gama muy extensa. En cuanto a la literatura, es decir, a la actitud política del escritor y la relación de ésta con su creación literaria, no siempre aparece en forma tan evidente."

Y agrega:

"El juicio sobre la obra de cualquier escritor está siempre teñido por los prejuicios dominantes en su tiempo o en su circunstancia, o por la exigencia o la presión con que determinadas personas bien o mal intencionadas quieren que las cosas cambien. Usted ve que Dostoiévski vuelve a ser editado en su patria, y Kafka considerado, por fin, un crítico del capitalismo."

(22:38)

Mi postura es que, en su caso (más próximo al de Kafka -naturalmente-), la relación que existe entre la ideología que profesa y sus fábulas no sólo es evidente sino determinante. (1)

El objetivo de este capítulo será comprobarlo mediante el señalamiento de las principales correspondencias entre los principios fundamentales del materialismo dialéctico y las fábulas estudiadas, con el ánimo de apoyar mi afirmación sobre su tendencia hacia la subversión.

(1) Las relaciones entre la ideología del autor y su creación literaria han sido ampliamente estudiadas. De manera esquemática, se citarán a continuación algunos juicios que se han emitido al respecto:

Mario Monteforte considera que la ideología se encuentra presente en todos los actos de los hombres, pero que ésta se expresa con mayor intensidad en el lenguaje "por considerarlo el instrumento, por excelencia, de la expresión de la ideología..." (15:197).

Sánchez Vázquez afirma que "la concepción del arte, como forma peculiar del trabajo creador, no excluye su reconocimiento como forma ideológica" (19:47). De donde se concluye que toda obra de arte, y en especial la literaria, constituye una manifestación de ideología.

No obstante, debe quedar claro que entre la ideología del autor y su obra no hay "identidad de contenidos sino homología de estructuras", como lo precisa Aguiar e Silva (2:484). También deberá tenerse en cuenta, que la obra de arte es más que ideología; es decir, ésta es sólo uno de los tantos elementos que conforman su totalidad; un elemento, sin embargo, al cual no se puede restar importancia.

Finalmente, cabe señalar que parte de la tarea del crítico literario puede ser la búsqueda de la ideología del autor, pero no concebida ésta como la búsqueda de una ideología por sí misma -trabajo que puede realizar mejor un filósofo o un sociólogo-, sino como la búsqueda de un elemento fundamental para la cabal comprensión del objeto literario.

5.1. La estructura generadora: el principio de contradicción dialéctica

Es sabido que el materialismo dialéctico se basa en tres leyes fundamentales que hallan su origen en el principio de la contradicción dialéctica, concebida ésta como una especie de motor universal.

Sin embargo, no fue Marx el primero en advertir que en la diversidad infinita del mundo sobresalen y desempeñan un papel fundamental las fuerzas y tendencias contrarias.

En el siglo VI a. C., Heráclito de Efeso, llamado el Oscuro, expresó su famosa sentencia "No nos bañamos dos veces en el mismo río."; con la cual quiso explicar el cambio incesante del universo: todo fluye como fluye un río; y lo que fluye no permanece igual a sí mismo, sino que es siempre nuevo.

En uno de los escasos fragmentos que se conservan de su obra, añade: "descendemos y no descendemos en el mismo río; somos y no somos".

Palabras con las que afirmó la simultaneidad de los contrarios: un río no es dos veces el mismo, pero, a pesar de ello, es el mismo río las dos veces.

Vida y muerte, luz y tinieblas, justicia e injusticia, guerra y paz, comienzo y fin, etc., son parejas de contrarios que aparecen mencionadas en sus escritos; los términos de cada una de ellas se implican el uno al otro, y no son, finalmente, sino casos especiales de la pareja última: ser o no ser. (2)

(2) Para Heráclito el principio del universo era un fuego eterno y esto explicaba su cambio incesante: "Todo cambia". La ley que regía esos cambios era la lucha de contrarios, el conflicto, "el padre de todas las cosas".

La imagen del río con la que procuró traducir de manera sensible su filosofía se oponía a la imagen del Eleatismo, la esfera, cuya fórmula fue "Nada cambia".

El pensamiento de Heráclito habría de ser renovado en el siglo XIX por Hegel, quien dijo: "No hay tesis de Heráclito que yo no haya incorporado a mi lógica".

El filósofo alemán trató de representar el proceso de desarrollo como un movimiento que va de cierta unidad a otra unidad nueva a través de la manifestación de los contrarios, como el paso de la cosa o el fenómeno a su contrario. Y así, denominó "contradicción" a los aspectos contrarios presentes en los fenómenos, pero, como filósofo idealista que era, tomó dichas contradicciones de la realidad por contradicciones en el desarrollo lógico de la idea absoluta, considerando que el desarrollo era inherente, únicamente, a los fenómenos espirituales, es decir, al espíritu absoluto, y que los fenómenos de la naturaleza y la sociedad no eran más que "huellas" o "impresiones" de la idea absoluta en desarrollo. (17:13)

Marx, al reelaborar sobre una base materialista la dialéctica de Hegel, conservó el término, pero le otorgó un sentido materialista y entendió por ella:

"la existencia en un fenómeno o proceso de aspectos contrarios, que se excluyen mutuamente, pero que, al mismo tiempo, se presuponen uno a otro y existen dentro del fenómeno dado únicamente en relación recíproca."

(13:63)

Los contrarios y las contradicciones aparecen en cualquier rama de la ciencia, por ejemplo, en matemática existen las operaciones opuestas de suma y resta; en la mecánica, la acción y la reacción; en las ciencias sociales, la lucha de clases; etc.

En el objeto de este estudio, la presencia de la contradicción dialéctica se puede localizar en diferentes niveles. De ellos, a mi juicio, los más importantes son:

- la inversión que la fábula exhibe entre el plano de lo establecido y su sentido literal;
- la oposición valor-antivalor; y,
- la contradicción semántica en el argumento de la fábula.

En este apartado se estudiará, básicamente, las contradicciones presentes en el argumento de la fábula, puesto que la inversión 'plano de lo establecido-sentido literal' y la oposición 'valor-antivalor' ya han sido trabajadas en el capítulo 'Una fórmula para la subversión' (vid. p. 25).

No obstante, haciendo una somera alusión a ellas, recuérdese que la contradicción dialéctica se muestra en la inversión entre el plano de lo establecido y el sentido literal de la fábula de la siguiente manera: B = INV A.

Tómese como ejemplo la fábula La tela de Penélope, o quién engaña a quién (p. 21). En ella, el epítome de la fidelidad en la cultura occidental, Penélope, se vale de "su desaseada afición a tejer" para mantener alejado a Ulises "mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía".

Como puede notarse, el sentido literal de la fábula, a través de la inversión del atributo de Penélope, contradice el plano de lo establecido:

38 ; Plano de lo convencional = Penélope teje porque es fiel o establecido

; Plano literal de la fábula = Penélope teje porque es infiel

Lo cual corresponde al principio de contradicción dialéctica vs. B.

En cuanto a la oposición valor-antivalor, recuérdese que existe una clara contradicción entre lo que el personaje considera un valor y lo que obtiene (cuando se da el caso), que se constituye en un antivalor.

Hecho este breve recuento, se puede entrar a analizar cómo se manifiesta la contradicción dialéctica en el argumento de las fábulas:

En la fábula Caballo imaginando a Dios (p. 69), un Caballo elabora la siguiente reflexión:

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

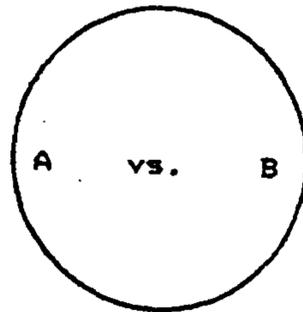
Todo el mundo sabe -continuaba en su razonamiento- que si los Caballos fuéramos capaces de imaginar a Dios lo imaginaríamos en forma de Jinete".

Esquemáticamente, el argumento se reduce a dos afirmaciones que se oponen:

A : Un cielo habitado por caballos sería presidido por un Dios con figura equina.

B : Si los Caballos fueran capaces de imaginar a Dios lo imaginarían en forma de Jinete.

Al elaborar una gráfica que contenga esta oposición puede notarse cómo su representación es la del principio de contradicción:



El argumento de la fábula constituye un fenómeno de aspectos contrarios (A vs. B), los cuales se excluyen mutuamente, pero que, de manera simultánea, se presuponen uno a otro y existen dentro de ella en relación recíproca.

A continuación, otro ejemplo. En la fábula El paraíso imperfecto (p. 79), un hombre se pronuncia sobre el Cielo y afirma: "Es cierto (...) en el Paraíso hay amigos, música, algunos libros; lo único malo de irse al Cielo es que allí el cielo no se ve."

De nuevo, una afirmación que se contrapone a otra:

A : Lo bueno del Paraíso es que hay amigos, música y algunos libros.

B : Lo malo del Paraíso es que allí el Cielo no se ve.

Otra vez la misma estructura: A vs. B, presente en el argumento de la fábula.

En la fábula Paréntesis (p. 93), una Pulga se encuentra meditando que si se "lo propusiera desde mañana" podría ser como cualquiera de los grandes escritores (Kafka, Joyce, Cervantes, Catulo, Swift, Goethe, etc.), pero ¡claro! sin sufrir las circunstancias que estos afrontaron; y concluye su reflexión de la siguiente manera: "nunca Anónimo; siempre Lui Mème, el colmo de los colmos de cualquier gloria terrestre."

¡Vaya una pulga más contradictoria! Podría ser como cualquier grande para terminar siendo ella misma. El argumento de la fábula presenta de nuevo la contradicción.

La fábula Origen de los ancianos (p. 91) contiene la explicación que un niño de cinco años ofrece a otro de cuatro acerca del porqué "entre muchos de ellos se mantiene la más rigurosa pureza sexual y ni siquiera se tocan entre sí porque saben -o creen saber- que si por casualidad se descuidan y se dejan llevar por la pasión propia de la edad y se copulan, el fruto inevitable de esa unión contra natura es indefectiblemente un viejito o una viejita"; pero, concluye "en realidad su origen no era necesariamente ése." Otra vez el argumento de la fábula solucionado a través de la contradicción.

Los ejemplos pueden multiplicarse, lo importante es señalar que la presencia del principio de contradicción en las fábulas de Augusto Monterroso es tan evidente y totalizadora que puede ser considerado como el núcleo generador del libro. En él se encuentra el 'sema' profundo que funciona en todos los elementos que lo componen y que yace en cada una de sus partes.

Así, en La oveja negra y demás fábulas la estructura generadora es la antítesis, el juego de oposiciones y contrarios, el enfrentamiento de los opuestos; en fin, el principio de la contradicción dialéctica.

5.2. Las fábulas y las leyes del materialismo dialéctico

Una definición de dialéctica explica que "es la ciencia de las conexiones universales, de la mutua condicionalidad de los fenómenos del mundo material y de las leyes más generales de desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento humano." (17:9)

Como toda ciencia, la dialéctica posee sus leyes, y ellas "expresan lo general, sustancial, necesario y regularmente repetido que hay en los fenómenos referentes a su objeto de investigación". (17:17)

A diferencia de las leyes de las demás ciencias, las de la dialéctica poseen un carácter más general; es decir, actúan en cualquier objeto, fenómeno o proceso del mundo material.

En cambio, las leyes de las ciencias concretas (física, química, biología, historia, etc.) actúan únicamente en los lindes de una determinada forma de movimiento de la materia (Ibidem, 18).

Las leyes fundamentales de la dialéctica son tres:

1. Ley de la unidad y lucha de los contrarios;
2. Ley del tránsito de los cambios cuantitativos a cualitativos;
3. Ley de la negación de la negación.

La dialéctica las denomina fundamentales porque revelan los aspectos más importantes y sustanciales del desarrollo. La primera pone en claro el origen, la causa de todo movimiento y desarrollo; la segunda muestra la forma, el efecto en el cual culmina el proceso de desarrollo; y, la tercera muestra la dirección del movimiento.

A continuación, se demostrará su presencia en el libro estudiado, pero no debe perderse de vista que la intención es sólo constatar su aparición y no señalar las peculiaridades ideológicas que pudieran manifestarse en su desarrollo o cualquier otro aspecto que no sea el citado.

5.2.1. Ley de la unidad y lucha de los contrarios

En esta ley se encuentra la esencia de la dialéctica. Su contenido básico expresa "que el desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento humano es un resultado, una huella del choque de aspectos contrarios, de fuerzas y tendencias enfrentadas que son intrínsecamente inherentes a cada proceso, objeto o fenómeno del mundo material." (17:21) Es decir, el principio de contradicción dialéctica citado anteriormente.

Asimismo, establece que la interrelación que existe entre los aspectos contrapuestos no permanece inmutable, que dicho vínculo sufre un proceso mediante el cual la contradicción aparece, se desarrolla y desaparece.

"La contradicción pasa por tres etapas:
1) unidad inmediata de las tendencias contrapuestas en el seno del objeto;
2) diferencia, cuando los aspectos de la contradicción se separan y adquieren cierta independencia; 3) polarización de cada uno de los aspectos, cuando ambos se oponen recíprocamente y se afirman en definitiva como contrarios; y, 4) agudización extrema de las tendencias contrapuestas, de la lucha entre las mismas y solución de la contradicción."

(6:312)

La presencia de esta ley es más o menos identificable en varias de las fábulas de Monterroso, pero ninguna la desarrolla de la manera ejemplar como lo hace La buena conciencia (p. 85). Dicha fábula cuenta la historia de una "extravagante familia de plantas carnívoras (...) que llegaron a adquirir conciencia de su extraña costumbre" y decidieron volverse vegetarianas.

La contradicción dialéctica está basada en la oposición carnívoro-vegetariano y se resuelve en la fábula, de manera lineal y conforme al proceso de la contradicción, de la siguiente manera:

<u>Ley de la unidad y lucha de contrarios</u>	=	<u>La buena conciencia</u>
1. Unidad de las tendencias contrapuestas en el seno del objeto	=	Las plantas carnívoras adquieren "conciencia de su extraña costumbre"
2. Separación de los contrarios	=	"poco a poco fueron cobrando repugnancia a la carne"
3. Polarización de los contrarios	=	"se negaron a comerla"
4. Solución de la contradicción	=	"decidieron volverse vegetarianas"

5.2.2. Ley del tránsito de los cambios cuantitativos a cualitativos

Esta ley revela la forma, el mecanismo del desarrollo. Explica cómo, en el proceso del desarrollo, los objetos cambian continuamente. En la primera etapa, los cambios tienen un carácter cuantitativo (de intensidad, de grado, de volumen). En la segunda, conducen a la transformación de la calidad del objeto o fenómeno.

Para esclarecer su contenido es necesario citar qué entiende por 'calidad' y por 'cantidad' el materialismo dialéctico:

"La determinación cualitativa del objeto expresa su relativa estabilidad e invariabilidad (en determinados límites de tiempo), así como la especificidad, es decir, la diferencia de los demás objetos. El conocimiento de la calidad surge como resultado de la comparación entre sí de los objetos y fenómenos. El cambio de calidad del objeto implica la transición de un objeto dado a otro, la destrucción, la liquidación del objeto dado.

La calidad del objeto se manifiesta no en alguna de sus propiedades en particular, sino en todo el conjunto de propiedades que se evidencian en dicho objeto bajo su interacción con otros. La unidad de todas las propiedades del objeto integra su determinación cualitativa.

Al lado de la calidad, en cada objeto hay también un aspecto cuantitativo. La cantidad es la determinación del objeto que se expresa con el número, la magnitud, el volumen, el grado, el ritmo, etc."

(17:42-43) (3)

Para mostrar la presencia de esta ley en el objeto de estudio será útil la fábula La fe y las montañas (p. 19), la cual muestra una serie de cambios cuantitativos y cualitativos en los personajes que en ella actúan.

El argumento de la fábula es el siguiente: cuando la Fe (que mueve montañas) no se había propagado, el paisaje permanecía inmutable durante milenios. Pero, después de su difusión, el paisaje comenzó a cambiar de sitio a cada momento, provocándole muchos problemas a las personas. Entonces, la "buena gente" prefirió abandonar la Fe para que aquél permaneciera en su lugar.

La determinación cualitativa del paisaje se desprende de sus propiedades de estabilidad e invariabilidad:

"el paisaje permanecía igual a sí mismo durante milenios".

(3) Para ilustrar el concepto de 'propiedad' Poltorátzki ofrece como ejemplo el siguiente: "un objeto de acero pone de manifiesto la propiedad de la dureza en su interacción con la madera, la de conductor de electricidad con relación a la corriente eléctrica, la de no ser transparente en su interacción con la luz, etc."

Y, con respecto al concepto de 'cantidad', aclara: "hay que anotar que en el nivel actual del desarrollo de los conocimientos, aquella no puede expresarse en todos los casos de manera matemáticamente exacta. Son en particular difícilmente accesibles a la expresión matemática las relaciones cuantitativas de los fenómenos sociales y de la conciencia." (Ibid.)

La de la Fe, de su capacidad de mover montañas:

"Al principio la Fe movía montañas".

Y, la de la gente, de su capacidad de tener o no tener fe:

"la Fe comenzó a propagarse y a la gente le pareció divertida la idea de mover montañas"

"La buena gente prefirió entonces abandonar la Fe".

A través de la relación que se establece entre la Fe y la gente, "cuando la Fe comenzó a propagarse...", se suscita un cambio cualitativo en el paisaje, representado por medio de las montañas, que "no hacían sino cambiar de sitio, y cada vez era más difícil encontrarlas en el lugar en que uno las había dejado la noche anterior". Así, el paisaje, que antes era una cosa estable, pasa a ser algo inestable, una "cosa que por supuesto creaba más dificultades que las que resolvía".

Los cambios de la Fe y la gente no son cualitativos sino cuantitativos, ya que no se transforman sus propiedades, sino el grado de intensidad de ellas, su volumen. La Fe no cambia, sigue moviendo montañas: "cuando en la carretera se produce un derrumbe (...) es que alguien (...) tuvo un ligerísimo atisbo de Fe"; su propiedad de mover montañas creció y decreció, pero ella no se transformó en algo distinto. Lo mismo sucede con la gente, en la que sólo aumentó y disminuyó su 'aproximación' a la Fe.

Es importante señalar que, la gran mayoría de las veces, en la fábula monterrosiana prevalecen los cambios cuantitativos sobre los cambios cualitativos. En ellas, casi no suceden casos de transformación de un objeto en otro. Es raro, por ejemplo, que alguno de los personajes cambie radicalmente o varíe su esencia.

La ausencia de cambios cualitativos conduce a percibir los personajes de Monterroso como una galería de fracasados. Y, en efecto, sus páginas son frecuentadas a menudo por seres que quieren ser algo distinto de sí mismos y desisten de serlo a mitad del camino o nunca lo logran.

Por ejemplo: la fábula El Mono que quiso ser escritor satírico cuenta la historia de un mono que tenía dicha intención pero que, después de haber elaborado "una lista completa de las debilidades y los defectos humanos", se da cuenta que no había "contra quién dirigir sus baterías" y "en ese momento renunció a ser escritor satírico" (p. 15); El sabio que tomó el poder termina con que el protagonista, el mono sabio, "rogó al León volver al anterior estado de cosas" (p. 27), descontento con el 'poder' que había logrado; El apóstata arrepentido narra lo acontecido con "un católico, según unos, o un protestante, según otros", que deseaba apostatar, pero "el temor de que sus vecinos imaginaran que lo hacía para pasar por gracioso, o para llamar la atención, lo hizo renunciar a su extravagante debilidad y propósito" (p. 37). (Los subrayados en las citas son míos.)

Otros personajes se encuentran condenados a una especie de castigo prometeico: la perpetua añoranza de ser algo distinto de lo que son sin lograrlo nunca. A continuación, se revisan algunos de estos casos.

En la fábula La Mosca que soñaba que era un Águila, una mosca soñaba todas las noches que lo era, cosa que al principio:

"la volvía loca de felicidad; pero pasado un tiempo le causaba una sensación de angustia (...). En realidad no quería andar en las grandes alturas, o en los espacios libres, ni mucho menos. Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Aguila (...) y por eso volaba tanto, y estaba tan inquieta, y daba tantas vueltas, hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada." (p. 17)

En El Perro que deseaba ser un ser humano, a un canino excéntrico se le metió en la cabeza serlo:

"y a veces sentía que estaba ya a punto de ser un hombre, excepto por el hecho de que no mordía, movía la cola cuando encontraba a algún conocido, daba tres vueltas antes de acostarse, salivaba cuando oía las campanas de la iglesia, y por las noches se subía a una barda a gemir viendo largamente a la luna." (p. 71)

A veces, el ciclo de la frustración se amplía y no es uno sino varios los seres que se encuentran inmersos en él. Tal es el caso de los "infinitos Cristos" de El salvador recurrente, a quienes:

"los entristecen los tiempos de 'comprensión', en los que no les sucede nada y transcurren ignorados. Prefieren el repudio decidido a la aceptación pasiva, y el patíbulo o el fusilamiento al psiquiatra o el púlpito. Lo que más temen es morir demasiado viejos, ya sin predicar ni esforzarse en

merecen; abrumados porque saben que como ellos en su oportunidad, alguien, en alguna parte, espera ansioso el instante de su muerte para salir al mundo y comenzar de nuevo." (p. 51)

5.2.3. Ley de la negación de la negación

Negar es "decir que no es verdad, decir que no es cierto" (9:478). Negar implica refutar algo, rechazarlo o, en un sentido más amplio, destruirlo.

Para la dialéctica, como lo señaló Engels, "negar no significa simplemente decir 'no', declarar la cosa como inexistente o destruirla de cualquier modo. Para la dialéctica la negación es una destrucción producida por causas internas, por la acción de contradicciones internas." (17:59)

El ejemplo clásico de la dialéctica para ilustrar la ley de la negación de la negación es el del grano sembrado, que se destruye -se niega-, cuando en su lugar nace la planta, la cual, al madurar, también se niega, porque da vida a una nueva simiente, que ya es otra, pero que repite en mucho la inicial.

La negación para el materialismo dialéctico consiste, pues, en "la transformación de un fenómeno en otro". (6:221)

"No hay que comprender la negación dialéctica como un proceso originado por fuerzas externas con relación al fenómeno negado, sino como una negación engendrada por las leyes internas del fenómeno, el cual contiene en sí su propia negación. En la trayectoria del desarrollo cada peldaño por que atraviesa cualquier fenómeno al ser negación del precedente se niega a sí mismo con el siguiente. Es así como se manifiesta una doble negación: la negación de la negación. Dado que el desarrollo se halla condicionado por la contradictoriedad interna (unidad y lucha de los contrarios), la negación adopta la forma de su transformación en su contrario." (6:221)

La presencia de esta ley en las fábulas puede demostrarse a través de la pieza Monólogo del Mal, la cual relata la aventura que tuvo el Mal una vez que se encontró frente a frente con el Bien y la reflexión que hizo al verlo tan pequeño, reflexión que le valió la vida a este último:

"Esto no puede ser más que una emboscada; pues si yo ahora me trago al Bien, que se ve tan débil, la gente va a pensar que hice mal, y yo me encogeré tanto de vergüenza que el Bien no desperdiciará la oportunidad y me tragará a mí, con la diferencia de que entonces la gente pensará que él sí hizo bien, pues es difícil sacarla de sus moldes mentales consistentes en que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien." (p. 47)

Y el Bien se salvó una vez más. Por el principio de contradicción presente en todo fenómeno, el Mal de la fábula también tiene su lado bueno (aunque sea nacido de una reflexión maligna), que lo lleva a no tragarse al Bien y, por ende, a terminar haciendo el bien, pero, al hacerlo, se niega a sí mismo como Mal, ya que "adopta la forma de su contrario".

"La negación de la negación, que comprende dos transiciones del fenómeno a su contrario, tiene una propiedad peculiar: por ejemplo, si se realiza la doble negación +1 (multiplicar dos veces +1 por -1), se obtendrá nuevamente como resultado +1. En general la doble negación es equivalente a una afirmación. Y en el desarrollo real de los objetos también se obtiene una 'afirmación' como resultado de la negación de la negación, es decir, como si se volviera al punto de partida. En el nuevo peldaño se repiten ciertos rasgos y momentos del estado inicial." (6:221)

Como se dijo anteriormente, para la dialéctica la negación no es inútil, no consiste en el simple aniquilamiento de lo inicial, consiste, sobre todo, en un momento en el desarrollo, un nexo que conserva el contenido positivo de los peldaños recorridos.

Lo cual, aplicado a la fábula en cuestión, no dejará de sorprender a más de algún maniqueo; pues, si la ley es verdadera, del enfrentamiento monterrosiano entre el Mal y el Bien, aquél, necesariamente, saldrá perfeccionado y fortalecido. (4)

6. LOS MODELOS ESTRUCTURALES

"En arte las cosas no salen 'como salgan'. Los buenos poetas lo saben, los buenos pintores y los buenos músicos. Hay reglas. Claro que esto parece reaccionario. Pero todo buen revolucionario sabe que está tratando de abolir unas reglas para establecer otras. ¿Para qué engañarse?"

Monterroso en entrevista con Marco Antonio Caspos

Viaje al centro de la fábula, p. 60

Todo texto ofrece una serie de conceptos que se expresan uno a continuación de otro. La reunión de todos ellos conforma el contenido del texto.

Dicho contenido se estructura de manera orgánica; es decir, los elementos que lo integran no se relacionan caprichosamente entre sí, sino que se vinculan de acuerdo a una determinada disposición. Disposición que se encuentra presente aun en aquellos casos en los que aparentemente no existe orden alguno. La forma como se organiza el texto recibe el nombre de estructura.

Una de las acepciones que contiene el DRAE con respecto al concepto de estructura nos dice que es la "distribución y orden con que está compuesta una obra de ingenio, como poema, historia, etc."

Así, pues, la estructura de una obra no es más que la forma en que sus componentes se encuentran dispuestos y organizados, los cuales responden a un proceso determinado de construcción.

(4) Manés, el fundador de la secta de los maniqueos, enseñaba que en la naturaleza divina participan dos principios entre sí contrarios y coeternos, y que estas sustancias eran el bien y el mal.

Monterroso, en entrevista con Margarita García Flores, se ha declarado su seguidor: "¿Es usted maniqueo? -Naturalmente. Como todo el mundo, se siento enormemente atraído por el Mal, pero siempre se deje vencer por el Bien." (22:34)

Las relaciones que se establecen entre tales componentes "no proceden de la realidad exterior sino que son específicamente literarias, cumplen una función y están sometidas a una concatenación interna y a una interdependencia entre ellas, de modo que no pueden alterarse los componentes (núcleos estructurales) o sus relaciones sin que se altere el conjunto". (8:47)

En otras palabras, cada elemento posee una función diferente, pero relacionada con la totalidad; existe entre ellos una jerarquización que hace que la estructura sea herética, cerrada en sí misma (12:66).

Mi propósito para este capítulo es señalar ciertos elementos importantes relacionados con la estructura de la fábula monterrosiana; específicamente, un análisis de la introducción que aparece en la mayoría de ellas, la cual funciona como un núcleo estructural; y, la exposición de algunos de los modelos estructurales que Monterroso aplica en la construcción de sus fábulas.

En vista de los objetivos precedentes, se adoptarán ciertas definiciones que servirán de guía para la exposición.

6.1. Concepto de estructura

Se entiende por estructura de la obra literaria "la totalidad de sus elementos concatenados, posicionalmente interdependientes, necesarios y suficientes para la constitución de una realidad clausa y hermética; es decir, un todo formado por elementos solidarios entre sí y con la totalidad aunque independientes." (12:66-7)

6.2. Concepto de modelo estructural

Se entiende por modelo estructural al "modelo que contiene los elementos integrantes de la estructura y las reglas a que obedece su organización." (8:46)

El modelo estructural describe una estructura, es decir, las relaciones entre distintos tipos de fenómenos y no fundamentalmente a los fenómenos mismos. (4:39)

6.3. Concepto de núcleo estructural

Se entiende por núcleo estructural a "los componentes básicos de la estructura." (8:48)

La presencia de los núcleos estructurales garantiza la existencia de la estructura misma, ya que sin ellos como soporte ésta no puede existir.

Los núcleos estructurales son independientes, cada uno cumple con una función determinada dentro de la estructura, pero, como miembros de ella, son solidarios entre sí.

Cada núcleo estructural está compuesto por varias unidades mínimas de contenido (subnúcleos estructurales) que suponen cambios de acción o situación. De tal manera que, la agrupación de estas unidades mínimas en otras superiores homogéneas forma un núcleo estructural.

6.4. Análisis de la introducción de la fábula

Como se señaló previamente, los núcleos estructurales son aquellos componentes de la estructura cuya presencia garantiza la existencia de la estructura misma. Su presencia es vital, prescindir de alguno de ellos significa alterar el conjunto.

Un elemento que cumple con las características señaladas, es decir, que funciona como uno de los núcleos estructurales de la fábula monterrosiana, es la breve introducción que se encuentra presente en la mayoría de ellas.

Dicha introducción ocupa, generalmente, las primeras dos o tres líneas de la fábula. En ellas se presentan, de manera sucinta, los siguientes elementos: protagonista, tiempo de la acción, ámbito y estado inicial.

6.4.1. Protagonista

El protagonista de la fábula casi siempre ha sido identificado desde el título de la misma. Revisense algunos de los títulos: El Camaleón que finalmente no sabía de qué color ponerse (p. 35), La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo (p. 41), La Sirena inconforme (p. 87), El zorro es más sabio (p. 97), etc. Y, como su lectura posterior confirma, las historias que narran cada una de estas fábulas tratan de un Camaleón, una Jirafa, una Sirena y un Zorro, respectivamente.

Concuerda este rasgo con una convención que parece pertenecer al género; por ejemplo, La zorra y las uvas de Esopo, El burro flautista de Iriarte o El asno feliz de Hartzenbusch, las cuales, desde el título, señalan a sus protagonistas.

Con menor frecuencia, se presenta en la introducción a un personaje distinto del protagonista. Este es el caso de las fábulas El Conejo y el León (p. 11) y Los cuervos bien criados (p. 89), que introducen a los personajes del "célebre Psicoanalista" y el "hombre que se enriqueció y se hizo famoso criando Cuervos".

En cuanto a los protagonistas, éstos se pueden clasificar en cinco categorías. De las cuarenta fábulas que conforman el libro, veintitrés tienen como protagonistas a animales (Mono, Mosca, Oveja, Búho, Cucaracha, etc.); seis a seres humanos (un católico o protestante, un filósofo ecléctico, un hombre, David N., un niño de cinco años y un fabulista); cinco a personajes míticos o históricos (Ulises, Cristo, Pígalión, Sansón y la Sirena); tres a seres abstractos (el Mal, el Bien y la Fe); y, por último, tres a objetos varios (Espejo de mano, Rayo y plantas carnívoras).

De los animales 'fabulados', el Mono y el Búho son los más favorecidos; el primero es protagonista de cuatro fábulas, el segundo de dos.

Los seis protagonistas humanos se caracterizan así: dos son adultos dedicados a profesiones como filósofo ecléctico y fabulista; otros dos son niños, el tirador de honda David N. y un niño de cinco años que explica a otro el origen de los ancianos; por último, dos hombres de los cuales sólo se menciona que uno o es católico o protestante y otro que emite un juicio sobre el paraíso.

Con respecto a los protagonistas míticos o históricos, tres proceden de la Grecia clásica: Ulises y Penélope, Pígalión, la Sirena; los otros dos a la tradición judeocristiana: Sansón y Cristo.

6.4.2. Tiempo de la acción

El tiempo en que ocurre la acción de la fábula es, preponderantemente, un tiempo remoto: "hace muchos años", "hace mucho tiempo", "hace mucho", "hace veinte siglos", "en tiempos muy remotos"; o, un tiempo indeterminado en el pasado: "un día", "una vez", "otra ocasión"; también aparece con frecuencia el tiempo indefinido al que aluden los cuentos de hadas: "había una vez".

Pocas fábulas apuntan a un tiempo cercano. En La Tortuga y Aquiles (p. 33) es "la semana pasada" y en El Perro que deseaba ser un ser humano (p. 71) es "no hace mucho tiempo".

6.4.3. Ámbito

Se denomina ámbito al lugar físico donde se lleva a cabo la acción de la fábula.

Preferentemente, el ámbito será la Selva, siguiéndole en forma descendente, un lejano país y las antiguas Grecia o Roma.

Existen casos aislados como el bosque de Chapultepec (Los Cuervos bien criados, 89), el populoso mercado de una antigua ciudad (Las dos colas, o el filósofo ecléctico, 61) o la casa de un rico mercader de la ciudad de México (El Perro que deseaba ser un ser humano, 71).

De los cuatro elementos que forman parte de la introducción de la fábula monterrosiana, el ámbito es el único que puede no aparecer en ella; diecinueve de las cuarenta fábulas no lo mencionan.

6.4.4. Estado inicial

Se refiere a la condición en que se encuentra el personaje al momento de inaugurarse la fábula. De acuerdo con este elemento, el estado inicial de la trama puede desglosarse en los siguientes tipos:

6.4.4.1. Estado de acción

Se establece mediante el uso de verbos que indican una acción propiamente dicha: mover, llegar, caer, etc. En el estado de acción, el protagonista o uno de los personajes principales se encuentra accionando claramente.

Algunos ejemplos:

"Al principio la Fe movía montañas..."
(p. 19)

"Por fin, según el cable, la semana pasada la Tortuga llegó a la meta."
(p. 33)

"Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio..."
(p. 39)

"Cuenta la leyenda que en el populoso mercado de una antigua ciudad se paseaba todas las mañanas un filósofo ecléctico..."
(p. 61)

6.4.4.2. Estado de reflexión

Los personajes razonan, meditan, advierten o se pronuncian sobre determinada situación. Prevalecen los verbos referidos al accionar de la mente. Ejemplos:

"Un día, hace muchos años, el Mono advirtió que entre todos los animales era él quien contaba con la descendencia más inteligente..."

(p. 25)

"Las cosas no son tan simples -pensaba aquella tarde el Bien- ..."

(p. 59)

"¿Por qué será tan atractivo -pensaba el Mono en otra ocasión, cuando le dio por la literatura-..."

(p. 73)

"-Es cierto -dijo melancólicamente el hombre..."

(p. 79)

6.4.4.3. Estado de existencia

Se denomina con este nombre al estado inicial que meramente registra la existencia del personaje; es decir, sólo establece el hecho de que el protagonista vive. Por ejemplo:

"Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises..."

(p. 21)

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

(p. 23)

"En lo más intrincado de la Selva existió en tiempos lejanos un Búho..."

(p. 31)

"Hace mucho tiempo, en un país lejano, vivía una Jirafa de estatura regular..."

(p. 41)

6.4.4.4. Estado de deseo

La trama da inicio con un protagonista que desea cambiar su situación. Por ejemplo:

"En la selva vivía una vez un Mono que quiso ser escritor satírico."

(p. 13)

"Se dice que había una vez un católico, según unos, o un protestante, según otros, que en tiempos muy lejanos y asaltado por las dudas comenzó a pensar seriamente en volverse cristiano..."

(p. 37)

"Había una vez una Rana que quería ser una Rana auténtica..."

(p. 33)

6.4.4.5. Estado de sueño

Existen dos fábulas que se inician con sus protagonistas sumidos en un estado de sueño. Ellas son: La Mosca que soñaba que era un Aguila (p. 17) y La Cucaracha soñadora (p. 49). Sus introducciones dicen lo siguiente:

"Había una vez una Mosca que todas las noches soñaba que era un Aguila..."

(p. 17)

"Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Sassa que soñaba que era una Cucaracha..."

(p. 49)

Como se ha podido constatar, la introducción de la fábula contiene una serie de elementos 'informativos' que procuran los antecedentes de los hechos narrados a continuación. Todos ellos conforman lo que puede denominarse la 'situación inicial' de la fábula.

Sin embargo, es conveniente aclarar que el término 'situación inicial' se utiliza en un sentido más cercano al que le da Propp, quien lo define como la parte del cuento en la que "habitualmente (...) se enumeran los miembros de la familia, o bien se introduce al futuro héroe dando simplemente su nombre e indicando su condición" (18:48), y menos específico a la forma como lo entiende la narratología, que lo define como "un estado de deficiencia en el que uno o más actores quieren introducir cambios." (4:31)

6.5. Los modelos

Como se anotó al principio de este capítulo, los elementos que integran el contenido de un texto se relacionan entre sí adoptando una determinada disposición.

Dicha disposición puede ser, por ejemplo: lineal (los elementos se presentan uno a continuación de otro en avance hacia el final); concéntrica (giran en torno a un núcleo central que explican); dispersa y difusa (no existe una organización precisa, ni definida, puede dar origen a una estructura caótica); convergente y conclusiva (los elementos convergen en la conclusión); etc.

De las diferentes maneras como puede organizarse la estructura de un texto devienen ciertas cualidades de ésta. Así, puede hablarse de estructuras claras u oscuras, simétricas o asimétricas, regulares o irregulares, reiterativas o variables, etc.

La presente investigación parte, originalmente, de la percepción de algunas de esas cualidades en la estructura de las fábulas de Augusto Monterroso. Cualidades que básicamente eran la simetría, la claridad, la regularidad, la repetición, etc., y que sirvieron como 'pistas' para establecer el funcionamiento de ciertos modelos estructurales en ellas.

En las páginas siguientes se pormenorizarán algunos de los modelos estructurales que funcionan en las fábulas. No se citan todos los modelos que funcionan para las cuarenta fábulas, sino una selección realizada conforme a sus características estructurales sobresalientes. Para no recargar la exposición se convino en presentar dos ejemplos por modelo expuesto.

6.5.1. Modelo estructural analizante

Este modelo consiste en la presentación inicial de una afirmación o postulado y su posterior desarrollo en otros que lo confirman o demuestran (8:50).

El esquema gráfico que le corresponde es el siguiente:

1. _____
2. _____
2. _____

Una de las fábulas que utiliza este modelo estructural es Monólogo del Bien (p. 59).

En ella, el Bien piensa que "las cosas no son tan simples (...) como creen algunos niños y la mayoría de los adultos." Para luego, ejemplificar a través de varios hechos que así lo demuestran:

"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 éste quedara mal con todo el mundo y no pudiera reponerse jamás."

Al reducir el texto al esquema citado, puede notarse la realización del modelo estructural analizante:

68

- 1. "Las cosas no son tan simples."
- 2. "En ciertas ocasiones yo (el Bien) me oculto detrás del Mal" - ejemplo.
- 2. "A veces (...) el Mal se esconde detrás de mí" - ejemplo.

El modelo estructural analizante también funciona en la fábula La Tortuga y Aquiles (p. 33), en la cual se declara que la Tortuga venció, por fin, a Aquiles:

- 1. "La Tortuga llegó a la meta."
- 2. "En rueda de prensa declaró modestamente que siempre temió perder..."
- 2. "Una diezmiltrillonésima de segundo después (...) llegó Aquiles."

Como se ve, los postulados posteriores a la afirmación de que la Tortuga llegó a la meta únicamente refuerzan y confirman el hecho inicial.

6.5.2. Modelo estructural sintetizante

Este modelo, a la inversa del modelo anterior, consiste en la presentación de varias afirmaciones que llevan a una última idea conclusiva (8:50).

Su esquema gráfico se presenta a continuación:

- 2. _____
- 2. _____
- 1. _____

La aplicación del modelo sintetizante puede localizarse en la fábula Monólogo del Mal (p. 47). Dicha pieza relata el encuentro que tuvieron una vez el Mal y el Bien y cómo, cuando el primero ya estaba a punto de tragarse al segundo, hizo varias reflexiones que le salvaron la vida:

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

Como se puede notar, la fábula se realiza de acuerdo al esquema propuesto:

2. Si el Mal se traga al Bien la gente pensará que hizo mal.
2. Si el Bien se traga al Mal la gente pensará que hizo bien.
1. Los moldes mentales de la gente consisten en "que lo que hace el Mal está mal y lo que hace el Bien está bien."

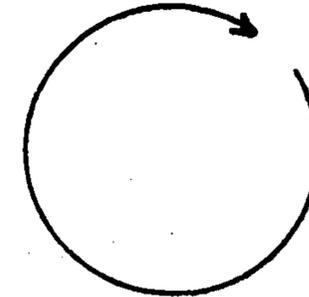
Otra fábula donde se aplica el modelo estructural sintetizante es Sansón y los filisteos (p. 65):

2. A un animal le fue mal cuando se enfrentó con Sansón.
2. A Sansón le fue mal con Dalila aliada a los filisteos.
2. Si se quiere triunfar sobre Sansón y Dalila hay que unirse a los filisteos.
1. "Unete siempre a los filisteos."

6.5.3. Modelo estructural circular

Se denomina de este modo al modelo en el cual varias acciones van sucediéndose una tras otra hasta concluir en un estado semejante al inicial.

Su esquema gráfico es el del círculo, ya que las distintas acciones que suceden terminan en el punto de partida:



Puede señalarse el funcionamiento de este modelo en la fábula La Mosca que soñaba que era un Aguila (p. 17):

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

En los primeros momentos esto la volvía loca de felicidad; pero pasado un tiempo le causaba una sensación de angustia (...)

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

72 6.5.4. Modelo estructural de repetición

Pero cuando volvía en sí lamentaba con toda el alma no ser un Aguila, y se sentía tristísima de ser una Mosca (...) hasta que lentamente, por la noche, volvía a poner las sienes en la almohada."

El ciclo se inicia con la acción de la Mosca de soñar que es un Aguila, continúa con las acciones contradictorias de volverse "loca de felicidad" y sentir "angustia" (en el sueño), para concluir en que, al despertar, "lamentaba con toda el alma no ser un Aguila", daba "vueltas" y volvía a soñar.

Otra fábula que presenta el mismo modelo es El salvador recurrente (p. 51), cuyos protagonistas, los "infinitos Cristos" de la Selva, repiten el ciclo de nacer inmediatamente después de la muerte de su antecesor, ser rechazados, preferir el martirio a los "tiempos de 'comprensión'" y temer morir demasiado viejos "porque saben que como ellos en su oportunidad, alguien, en alguna parte, espera ansioso el instante de su muerte para salir al mundo y comenzar de nuevo".

Este modelo consiste en la repetición de una idea, secuencia o elemento en modo idéntico o con la adición de algún elemento nuevo cada vez que se repite (8:51).

El esquema gráfico que le corresponde es el siguiente:

1. _____
2. _____ (N veces)
3. _____

La realización del modelo de repetición se encuentra en la fábula El Mono que quiso ser escritor satírico (p. 13):

"En la Selva vivía una vez un Mono que quiso ser escritor satírico.

Estudió mucho, pero pronto se dio cuenta de que para ser escritor satírico le faltaba conocer a la gente y se aplicó a visitar a todos...

Así llegó el momento en que entre los animales era el más experto conocedor de la naturaleza humana, sin que se le escapara nada.

Entonces, un día dijo voy a escribir en contra de los ladrones, y se fijó en la Urraca, y principió a hacerlo (...) pero de repente reflexionó que entre los animales de sociedad que lo agasajaban había muchas

Urracas y especialmente una, y que se iban a ver retratadas en su sátira, por suave que la escribiera, y desistió de hacerlo.

Después quiso escribir sobre los oportunistas, y puso el ojo en la Serpiente (...) pero varias Serpientes amigas suyas, y especialmente una, se sentirían aludidas, y desistió de hacerlo.

Después deseó satirizar a los laboriosos compulsivos y se detuvo en la Abeja (...) pero por miedo de que sus amigos de este género, y especialmente uno, se ofendieran (...) desistió de hacerlo.

Después se le ocurrió escribir contra la promiscuidad sexual y enfiló su sátira contra las Gallinas adúlteras (...) pero tantas de éstas lo habían recibido que temió lastimarlas y desistió de hacerlo.

Finalmente elaboró una lista completa de las debilidades y los defectos humanos y no encontró contra quién dirigir sus baterías, pues todos estaban en los amigos que compartían su mesa y en él mismo.

En ese momento renunció a ser escritor satírico y le empezó a dar por la Mística y el Amor y esas cosas..."

Básicamente, pueden distinguirse los siguientes núcleos:

1. La decisión del Mono de ser escritor satírico y su aplicación a la observación de la gente para serlo.

2. El núcleo que se repite a través de la fijación del vicio, su corporalización en un personaje y la renuncia a tratarlo.

3. La renuncia completa a ser escritor satírico.

Otra fábula en la que aparece el modelo de repetición es El Mono piensa en ese tema (p. 73), que relata lo que pasó por la mente del Mono aquella ocasión, "cuando le dio por la literatura", y repite la secuencia: Tipo de escritor - Resultado:

"¿Por qué será tan atractivo (...) y al mismo tiempo tan sin gracia ese tema del escritor que no escribe, o el del que se pasa la vida preparándose para producir una obra maestra y poco a poco va convirtiéndose en mero lector mecánico de libros cada vez más importantes pero que en realidad no le interesan, o el socorrido (el más universal) del que cuando ha perfeccionado un estilo se encuentra con que no tiene nada que decir, o el del que entre más inteligente es, menos escribe (...) o el del que en alguna forma ha logrado fama de inteligente y se tortura pensando que sus amigos esperan de él que escriba algo, y lo hace, con el único resultado de que sus amigos empiezan a sospechar de su inteligencia..."

El modelo de repetición presenta una variante que consiste en la repetición progresiva y ascendente de algún aspecto. Se llama a esta variante Gradación y se propone como ejemplo para mostrar su funcionamiento la fábula La Rana que quería ser una Rana auténtica (p. 53).

En ella se reiteran las acciones de la Rana con tal de alcanzar "su ansiada autenticidad". ¿Qué hace la Rana para conseguirla?

- se compra un espejo y se mira largamente en él
- prueba la opinión de la gente y se peina, se viste y se desviste para ver si la aprueban
- como la gente lo que más admira son sus piernas las ejercita
- se deja arrancar las ancas

Como se ve, las acciones de la Rana guardan un orden intensificativo que empieza con el acto de comprarse un espejo y termina con el sacrificio propio.

Otra fábula que aplica el modelo de repetición en su variante de gradación es Pigmalión (p. 55), a través de las acciones en gradación ascendente de las estatuas parlanchinas:

"Discurrían que si ya sabían hablar, ahora sólo les faltaba volar, y empezaban a hacer ensayos con toda clase de alas (...) En ocasiones realizaban un verdadero esfuerzo, se ponían rojas y lograban elevarse dos o tres centímetros (...) Otras más concluían que el poeta era el causante de todos sus males (...) y trataban de sacarle los ojos."

6.5.5. Modelo estructural antitético

Existe una serie de fábulas que se construyen a través de la oposición de dos afirmaciones. Se denomina al modelo que así se realiza antitético.

El esquema gráfico que le corresponde es el de la contradicción:

1. _____ vs. 2. _____

A continuación, se revisa su funcionamiento en la fábula Caballo imaginando a Dios (p. 69). En ella, el Caballo efectúa un razonamiento que está compuesto por dos afirmaciones que se oponen entre sí:

Afirmación que "repugna el buen gusto y a la lógica más elemental" vs.

Afirmación que "todo el mundo sabe"

Un Cielo habitado por Caballos sería presidido por un Dios con figura equina.

Si los Caballos fueran capaces de imaginar a Dios lo harían en forma de Jinete.

El modelo antitético aparece también en la fábula El Paraíso imperfecto (p. 79):

En el Paraíso hay
amigos, música,
algunos libros.

vs.

Lo malo del Cielo es
que allí el cielo no
se ve.

El modelo antitético puede formar en ocasiones dos líneas alternas que se oponen entre sí.

Para observar su desarrollo se citará un fragmento de la fábula La Jirafa que de pronto comprendió que todo es relativo (p. 41), cuya protagonista es una Jirafa tan descuidada que un día se salió de la Selva y se perdió:

"Así, deambulando, llegó a un desfiladero donde en ese momento tenía lugar una gran batalla (...).

Los generales arengaban a sus tropas con las espadas en alto, al mismo tiempo que la nieve se teñía de púrpura con la sangre de los heridos.

Entre el humo y el estrépito de los cañones se veía desplomarse a los muertos de uno y otro ejército, con tiempo apenas para encomendar su alma al diablo; pero los sobrevivientes continuaban disparando con entusiasmo hasta que a ellos también les tocaba y caían con un gesto estúpido pero que en su caída consideraban que la Historia iba a recoger como heroico, pues morían por defender su bandera; y efectivamente la Historia recogía esos gestos como heroicos, tanto la Historia que recogía los gestos del uno, como la que recogía los gestos del otro, ya que cada lado escribía su propia Historia; así, Wellington era un héroe para los ingleses y Napoleón era un héroe para los franceses."

La cadena antitética que forma toda la fábula es la siguiente:

1. tontas - aquí - alta - un bando - nieve - alaa - gesto - Historia - Napoleón - que bueno que
estúpido de unos no soy tan alta

vs.

2. locas - allá - se - otro - sangre - diablo - gesto - Historia - Wellington - que bueno que
agacha bando heroico de otros el terreno no
es tan bajo

Con el mismo funcionamiento aparece el modelo estructural antitético en la fábula El Cerdo de la piara de Epicuro (p. 67):

1. El Cerdo : vive una vida - observa a su contemporáneos - de vez en cuando hace - fija las reglas
regalada con una sonrisa versos contra ellos de la poesía

vs.

2. El Asno : trabajan - critican al Cerdo acerbamente - esperan el momento - aguardan el mo-
à Cia. arduamente de la degollina mento de la
venganza

Los modelos estructurales expuestos, aunque no agotan todos los modelos que funcionan en la fábula de Monterroso, son representativos de la organización estructural que el autor aplica para construir su fábulas.

Como se ha podido comprobar a través de la exposición, todos ellos poseen una disposición lineal y coherente, cerrada en su conjunto pero abierta en sus distintos núcleos.

En cuanto a éstos, con excepción del núcleo de la introducción que se caracteriza por poseer un alto valor informativo y contar con una serie de elementos específicos, su organización estructural es abierta, pues permitirían la adición de más elementos si el autor así lo hubiera dispuesto.

Finalmente, en todos los modelos se destaca la importancia de la reiteración, los paralelismos y la simetría.

7. CONCLUSIONES

7.1. Aunque la fábula de Augusto Monterroso no es la fábula convencional, puede inscribirse dentro del género de acuerdo con los siguientes aspectos:

- A pesar de la ausencia de la moraleja, ésta puede inferirse de la acción misma de la fábula; procedimiento aceptado por el género. Asimismo, su ausencia puede indicar el deseo de proveer una instrucción moral sin conclusiones, dejando al lector en libertad de extraerlas o no.
- El uso de un lenguaje llano y de un estilo claro y sencillo, además de ser rasgos sobresalientes del estilo del autor, también son características de la fábula tradicional.
- La inclusión de la fábula El Conejo y el León como pieza inaugural del fabulario, puede interpretarse como muestra de la propia intención didáctica de la fábula, ya que ella contiene y anuncia los recursos aplicados a lo largo del libro.

7.2. La fábula de Monterroso presenta una tendencia hacia la subversión que se muestra en el juego de inversión y negación que realiza con el plano de lo convencional o establecido.

7.3. La ideología de Augusto Monterroso, proveniente de un pensamiento controversial e inquisitorio y signada por su apego al materialismo dialéctico, se manifiesta en sus fábulas y se urde de manera dinámica en ellas a través de la estructura generadora que consiste en el principio de la contradicción dialéctica.

4. Monterroso, uno de los renovadores de la narrativa hispanoamericana actual, se muestra en sus fábulas como un narrador de corte clásico. En ellas no aparece la experimentación de la que hace gala en obras como Lo demás es silencio y Movimiento perpetuo, sino que se atiene a estructuras lineales que no muestran fragmentaciones de tiempo y espacio u otras técnicas narrativas modernas.

5. Los modelos estructurales que funcionan en las fábulas presentan las siguientes características:

- son claros y precisos en su desarrollo;
- cerrados en su conjunto, pero abiertos en sus distintos núcleos en cuanto que permiten el poder seguir acumulando elementos;
- en todos ellos se destaca la importancia de la simetría, los paralelismos y la reiteración;
- todo lo anterior converge en piezas que poseen una gran armonía y regularidad.

7.6. Al ser la fábula un género literario de extensión breve, el uso de un núcleo estructural como introducción de la misma, el cual contiene de manera sintética la acumulación de información señalada (protagonista, tiempo de la acción, ámbito y situación inicial), es por demás apto y responde, armónicamente, al conjunto del texto.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1. Bibliografía citada

1. Afanasiev, V. Fundamentos de filosofía. México, Ediciones de Cultura Popular, 1975.
2. Aguiar e Silva, Vitor Manuel. Teoría de la literatura. Madrid, Ed. Gredos, 1972.
3. Anónimo. Calila y Dimna. Madrid, Ed. Aguilar, 1959.
4. Bal, Mieke. Teoría de la narrativa. Madrid, Ed. Cátedra, 1985.
5. Berceo, Gonzalo de. Milagros de Nuestra Señora. Buenos Aires, Kapelusz, 1969.
6. Blauberg, I. y otros. Diccionario marxista de filosofía. México, Ediciones de Cultura Popular, 1977.
7. Carreter, Fernando L. Diccionario de términos filológicos. Madrid, Ed. Gredos, 1968.
8. Diez Borque, José María. Comentario de textos literarios. Madrid, Ed. Playor, 1989.
9. Gómez de Silva, Guido. Breve diccionario etimológico de la lengua española. México, Fondo de cultura económica, 1988.
10. González, Otto-Raúl. Caminos de ayer. Guatemala, Ed. Cultura, 1990.

- Greimas, A. J. y J. Courtés. Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Ed. Gredos, 1982.
- Jara, R. y AA. VV. Diccionario de términos e ismos literarios. Madrid, Ed. Porrúa, 1975.
- Kuusinen, O. V. y otros. Manual de marxismo-leninismo. México, Ed. Grijalbo, 1966.
- Liano, Dante. La crítica literaria. Guatemala, Ed. Universitaria, 1980.
- Monteforte, Mario y otros. Literatura, ideología del lenguaje. México, Ed. Grijalbo, 1976.
- Monterroso, Augusto. La oveja negra y demás fábulas. México, Ed. Seix Barral, 1986.
- Poltorátzki, A. F. Leyes de la dialéctica materialista. México, Ediciones Círculo de estudios, 1974.
- Propp, Vladimir. Morfología del cuento. México, Ed. Colofón, s. f.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México, Ediciones Era, 1975.
- Veiravé, Alfredo. Literatura hispanoamericana. Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1976.
- Revista Texto Crítico. Veracruz, Centro de investigaciones lingüístico-literarias de la Universidad Veracruzana, 1967.
- Viaje al centro de la fábula. México, Biblioteca Era, 1989.

8.2. Bibliografía consultada

8.2.1. Obras de Augusto Monterrosa

- Cuentos. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Lo demás es silencio. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1982.
- Movimiento perpetuo. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1981.
- Obras completas (y otros cuentos). México, Ed. Joaquín Mortiz, 1973.
- La letra e. México, Ediciones Era, 1987.

8.2.2. Artículos en revistas y periódicos

- "El maestro". Alero. Guatemala, No. 20: 131. 1976.
- "Jorge Luis Borges". Revista del maestro. Guatemala, No. 13-14: 188. 1949.
- "La vida secreta de especies singulares". México en el arte. México, No. 6: 79. 1984.

3.2.3. Bibliografía general

- Albizúrez, Francisco y Catalina Barrios. Historia de la literatura guatemalteca. Guatemala, Ed. Universitaria, 1987.
- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Armas, Daniel. Prontuario de literatura infantil. Guatemala, Piedra Santa, 1980.
- Blanco García, Vicente. Diccionario ilustrado latino-español y español-latino. Madrid, Ed. Aguilar, 1952.
- Borges, Jorge Luis. El libro de los seres imaginarios. Barcelona, Ed. Bruguera, 1985.
- _____. Nueve ensayos dantescos. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Carreter, F. L. y E. Correa. Cómo se comenta un texto literario. Madrid, Ed. Cátedra, 1974.
- Clancier, Anne. Psicoanálisis, Literatura, Crítica. Madrid, Ed. Cátedra, 1976.
- Chávez, Juan José. Guía para la elaboración de proyectos de investigación experimental de campo. Guatemala, IIME, 1989.
- Dardón, Marcia. La Visión Machista en los Versos del Capitán, de Pablo Neruda. Guatemala, 1989. (Tesis)
- Dorfman, A. y A. Mattelart. Para leer al pato Donald. México, Siglo veintiuno editores, 1988.
12. Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires, Ed. Columbia, 1970.
13. Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Ed. Gredos, 1970.
14. Lacau-Rosetti. Nuevo Castellano 1. Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1984.
15. Leal, Luis. El cuento hispanoamericano. México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1967.
16. Lévi-Strauss, Claude. Estructuralismo. México, Nueva Visión, 1975.
17. Liano, Dante. Rasgos épicos en "Cien años de soledad". Guatemala, 1978. (Tesis)
18. Martín Vivaldi, Gonzalo. Curso de redacción. Madrid, Paraninfo, 1982.
19. Méndez de Penedo, Lucrecia. La índole polifacética de Cardoza y Aragón en "Guatemala, las líneas de su mano". Guatemala, 1979. (Tesis)
20. Piaget, Jean. El estructuralismo. Barcelona, Ed. Oikos-Tau, 1974.
21. Ramírez, Sergio. La narrativa centroamericana. San José de Costa Rica, Ed. Universitaria, 1970.
22. San Agustín. Confesiones. Buenos Aires, Ed. Poblet, 1944.
23. Sandoval, Franco. La cosmovisión maya-quiché en el Popol Vuh. Guatemala, Ed. Cultura, 1988.
24. Tamayo, Mario. Metodología formal de la investigación científica. México, Ed. Limusa, 1982.

15. Torres, Milton. Rasgos ideológicos en la producción literaria satírica de María Josefa García Granados. - Primeros aportes. Guatemala, 1989. (Tesis)
16. Vargas Llosa, Mario. La orgía perpetua. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1989.

9. ANEXOS

ANEXO 1

BIOGRAFIA DE AUGUSTO MONTERROSO

Augusto Monterroso nació en la ciudad de Guatemala el 21 de diciembre de 1921. No concluyó la escuela primaria y él mismo afirma ser un autodidacta. Reside desde 1944 en México, salvo breves lapsos en Guatemala durante el gobierno de Arbenz y como Cónsul del país en Bolivia. Su primer libro de cuentos lo publicó en 1959: Obras completas (y otros cuentos) (México : Imprenta Universitaria).

Sin embargo, con anterioridad aparecieron cuatro cuentos suyos en dos brevísimos volúmenes: El concierto y El eclipse (México : Col. Los Epígrafes, 1952) y Uno de cada tres y El Centenario (México : Col. Los Presentes, 1953).

Sus otros libros son: La oveja negra y demás fábulas (México : Ed. Joaquín Mortiz, 1969); Movimiento perpetuo (México : Ed. Joaquín Mortiz, 1972); La palabra mágica (México : Ediciones Era, 1983) y La letra e (México : Ediciones Era, 1987).

También ha publicado una novela: Lo demás es silencio (México : Ed. Joaquín Mortiz, 1978).

Asimismo, existen varias antologías de su obra, entre ellas: Animales y hombres (San José de Costa Rica: EDUCA, 1972); Mr. Taylor & Co. (La Habana : Casa de las Américas, 1982) y Cuentos (Madrid : Alianza Editorial, 1986).

Monterroso, quien asistió a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (1945-1949) y fue becario de El Colegio de México para estudios de Filología (1957-1960), ha trabajado en aquella universidad como editor, investigador, coordinador del taller de cuento y profesor de literatura.

Ha recibido las siguientes distinciones: Primer Premio en el concurso de Cuento nacional "Saker Ti", Guatemala. 1952; Premio de Literatura Magda Donato, México, 1970; y, Premio Xavier Villaurrutia, México, 1975. En 1991 fue nombrado Escritor del Año por la Revista Cambio 16, Madrid.

ANEXO 2

TITO

DANTE LIANO

Hace un rato, mientras subía en el ascensor, recibí una visita totalmente inesperada de las musas, que ya hace rato me tenían en el abandono. La iluminación que le falta al ascensor se expandió por mi cerebro y pude así resolver uno de los más intrincados misterios de la crítica literaria contemporánea. He aquí: hay escritores que lo hacen parecer a uno inteligente, intelectual, filósofo, aunque uno no lo sea. Por ejemplo, Milan Kundera. En cambio, hay un sólo escritor que lo hace sentir a uno lo que verdaderamente es: un total y completo estúpido. Ese escritor se llama Augusto Monterroso. De aquí que el género cultivado por Tito, una de las cuestiones más arduas de resolver para la crítica moderna, o postmoderna, no es la narrativa breve ni la fábula, como se ha creído. Tito cultiva el cuento de terror. Todos sus lectores, al terminar de leer cualquier cuento de Tito, se quedan como espiándose a sí mismos, a ver en que momento van a decir una machada (así se dice en Guatemala, me excuso). Y sus admiradores, un minuto antes de conocerlo personalmente, sudan frío y tiemblan como las almas de los alguaciles en el juicio final, aterrorizados de no poder decir cosas inteligentes, y, claro, terminan balbuceando estupideces y quedando, irremediabilmente, delante de los ojos del maestro, como unos monumentales imbéciles. Por eso, proclamo ante la crítica moderna, o postmoderna, que el género cultivado por Tito Monterroso es el cuento de terror.

PALINDROMOS QUIERE NIÑO TITO

SIMON NOMIS

Es fama en estos lares que niño Tito es escritor bajito, único y controversial, que gusta de la palíndromía (1) y gasta parte de sus noches, aquellas en las que no escribe excelentes textos o está tramando alguna picardía, dedicado a tan noble deporte.

Célebre es aquella palíndroma suya que nos dice:

"¡Acá, caca!" (2)

Y, como nosotros hemos visto eso, hemos pensado que sería bueno escribirle algunos para entretenerlo y, de paso, entretenernos nosotros también, con la esperanza que

Asuma la musa

en este texto su tarea de derramar inspiración, y no sólo el bueno lo que decimos sino cómo lo decimos, no vaya a arrimarnos luego, que se nos recrimine que

Antiguo arte cultivado por monjes, letrados y otros seres ociosos.

Atona la nota
odióle el oído

¡Albricias, niño Tito! que nos ha brotado en hexasílabos. Y es que es cosa de sorprenderse porque, quién fuera como Ovidio, quien declara en algún lado, que todo lo que decía le salía en verso.

Trabajo serio es éste, no nos cabe la menor duda. Tan serio como aquello que se dice al momento de morir. Y al respecto, niño Tito, por aquí también se cuenta de un sabio árabe que falleció con estas últimas palabras en la boca:

¡Zulema, dame luz!

pero como aquella era algo sorda, se dice que se preguntó

Oí: ¿dale natas a Satán, Eladio?

o más bien fue

Satán ¿acaso atora la ala rota o saca natas?

Así que el desgraciado expiró entre las invocaciones demoniacas de la sorda y sin poder encomendar su alma a Dios.

En fin, niño Tito, las cosas se nos han puesto difíciles en el mundo desde que

Eva usa la bala suave

y como ya no se sabe si ella

ataca o acata

al pobre Adán le ha sobrevenido una crisis de identidad en la que sólo repite

Yo soy Adán o nada yo soy

Umm, tiempos malos, niño Tito, porque ya ve ud. también, cómo le ha ido a Onán desde que en la Biblia publicaron sus intimidades, ya ni siquiera puede dedicarse a ejercer tranquilamente su vicio, porque luego, luego, la cae alguien encima para reprenderlo

¡Onán, eres ese ser enano!

¿Será por eso que se queda uno enano, niño Tito?

Mientras tanto, no nos queda sino, filosóficamente,

soñar años

u ordenarle a Sara

Sara ¡sal a las aras!

Y así, a la espera de tiempos mejores, yo me despido de ud., niño Tito, con todo respeto y con unas palabritas que espero escuchar pronto

Facultad de Humanidades
Escuela de Bibliotecología
CENTRO DE DOCUMENTACION

Yo hago tu toga hoy.

*La presente tesis
fue impresa con
autorización de su
autor en el mes
de mayo 1,992*

Por:

EDICIONES SUPERACION
3a. Ave. 22-85, zona 12
Guatemala, Centroamérica